

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



Tesi doctoral

# **L'interior a Barcelona en el segle XIX**

Departament de Composició Arquitectònica  
Programa de doctorat Teoria i història de l'arquitectura

Director: Pere Hereu i Payet

Autora: Maria Isabel Rosselló i Nicolau

Barcelona, juliol de 2005



**Tesi doctoral**

**L'interior a Barcelona en el segle XIX**

**Departament de Composició Arquitectònica  
Programa de doctorat Teoria i història de l'arquitectura**

**Director: Pere Hereu i Payet**

**Autora: Maria Isabel Rosselló i Nicolau**

**Barcelona, juliol de 2005**



*A en Sion i na Catalina.*



# Índex

<b>Introducció</b> .....	13
--------------------------	----

## **Primera part**

<b>El tractament de la superfície en els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX</b> .....	31
---	----

1.1. Introducció.....	33
Fonts documentals	
1.2. Estudi dels interiors de finals del XVIII i inici del XIX .....	41
1.2.1. Palau Moja o dels Cartellà. 1774-1789 .....	41
Tractament de la superfície	
Elements per a l'anàlisi	
1.2.2. Palau del comte de Fonollar o marquesos de Palmerola. Anterior a 1799 .....	55
Tractament de la superfície	
Elements per a l'anàlisi	
1.2.3. Palau del baró de Castellet. 1792-1793 .....	61
Tractament de la superfície	
Elements per a l'anàlisi	
1.2.4. Palau Alòs o palau de la marquesa de Moragas 1805-1808, 1814-1818.....	71
Tractament de la superfície	
Elements per a l'anàlisi	
1.2.5. Palau Castell de Pons. Finals dels anys vint del segle XIX .....	79
Tractament de la superfície	
Elements per a l'anàlisi	
1.2.6. Palau Dalmases. Pels volts de 1830 .....	87
Tractament de la superfície	
Elements per a l'anàlisi	
1.3. Com s'entén el tractament de la superfície .....	95
1.3.1. El valor dels interiors .....	95
Voluntat narrativa, refermament autobiogràfic i caràcter	
Voluntat escenogràfica i llenguatge clàssic	
1.3.2. Interior, patrimoni d'artistes i artesans .....	100
Pintors i escenògrafs	
Mestres fusters	
1.3.3. Els models de pintors i escenògrafs.....	107
1.3.4. Formes de producció .....	110
Pintors	
Fusters	
Treballs d'altres artesans	
1.4. Conclusions de la primera part .....	117



## Segona part

### El tractament de la superfície en les dècades centrals del segle XIX..... 121

2.1. Introducció.....	123
2.1.1. Els arquitectes de la plenitud del segle XIX.....	123
2.1.1.1. Josep Oriol Mestres i Esplugas.....	126
2.1.1.2. Elies Rogent i Amat.....	131
2.1.2. Fonts documentals.....	134
2.2. L'arquitectura de Josep Oriol Mestres.....	137
2.2.1. Estudi dels documents.....	137
2.2.1.1. Casa Antònia Peix Traveria o Casa Josep Jover i Sans. 1857-1859.....	137
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.2.1.2. Casa Antonio López. 1857-1859 .....	157
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.2.1.3. Casa Bartolomé Vidal. 1862-1866 .....	167
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.2.1.4. Casa Manel Girona. 1865-1870 .....	177
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.2.1.5. Casa Salvador Samà i de Torrens. 1868-1870 .....	189
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.2.1.6. Reforma del Palau Moja. Casa Antonio López. 1871-1877 .....	207
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents i plànols consultats	
2.2.2. Com entén Josep Oriol Mestres el tractament de la superfície .....	219
2.2.2.1. El valor dels interiors.....	219
Models	
2.2.2.2. Materials i tècniques de revestiment .....	223
2.2.2.3. Relacions professionals .....	226

2.3. L'arquitectura d'Elies Rogent .....	229
2.3.1 Estudi dels documents .....	229
2.3.1.1. Casa Manel Compte. 1859-1866 .....	229
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.3.1.2. Casa Evarist Arnús. 1868-1871 .....	239
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.3.1.3. Casa Joan Almirall. 1870-1871 .....	253
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.3.1.4. Casa Miquel Albà. 1872-1876 .....	265
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.3.1.5. Casa Felip Bertran d'Amat. 1872-1876 .....	281
- Tractament de la superfície	
- Elements per a l'anàlisi	
- Documents consultats	
2.3.2. Com entén Elies Rogent el tractament de la superfície .....	293
2.3.2.1. El valor dels interiors.....	293
2.3.2.2. Materials i tècniques de revestiment.....	295
2.3.2.3. Relacions professionals .....	305
2.4. Conclusions de la segona part .....	309
2.4.1. Recursos formals i expressius .....	310
2.4.1.1. Dissolució del referent acadèmic i apetència sensorial .....	310
2.4.1.2. Interior com a paisatge de l'ànima. Idea de caràcter .....	315
2.4.2. Interior, domini de l'arquitecte.....	318
2.4.3. Formes de producció .....	320

<b>Tercera part</b>	
<b>El tractament de la superfície en els interiors del tombant del segle XIX al XX.....</b>	<b>325</b>
3.1. Introducció.....	327
3.2. Recursos formals i expressius.....	335
3.2.1. Abandonament del referent acadèmic .....	335
3.2.2. Estilisme i caràcter .....	345
3.2.3. Pervivència i transformació de la sensorialitat .....	351
3.2.4. Idea de confort.....	364
3.3. Formes de producció .....	367
3.3.1. Indústria.....	367
3.3.1.1. Materials nous .....	368
3.3.1.2. Materials que s'actualitzen.....	381
3.3.1.3. Artistes i arquitectes entren al procés del disseny .....	389
3.3.2. Recuperació i renovació de tècniques tradicionals.....	397
3.3.3. Participació d'artistes de renom .....	407
3.4. Conclusions de la tercera part.....	411
<b>Conclusions .....</b>	<b>417</b>
<b>Annexos .....</b>	<b>429</b>
1. <i>Inventario realizado por el Director General de la Escuela</i> (Biblioteca de Llotja) .....	431
2. Plec de condicions de la Casa Joan Almirall.....	443
3. Plec de Condicions de la Casa Felip Bertran d'Amat .....	457
<b>Bibliografia.....</b>	<b>471</b>

## **Introducció**





## Introducció

### ABAST DE LA TESI

La tesi examina l'interior a Barcelona des de finals del XVIII fins a inicis del segle XX.

Aquesta afirmació que fem d'entrada l'anirem desgranant, anirem exposant els raonaments que ens han dut a definir els límits d'aquesta tesi tant de tipus arquitectònic com de lloc i de temps.

L'interior és, tal com el defineixen el diccionari de l'Enciclopèdia Catalana<sup>1</sup> i el de la Real Academia Española,<sup>2</sup> la part de dins d'una cosa. Servint-nos d'aquesta definició, podem dir que nosaltres estudiem la part de dins dels edificis, una part de dins que concretem en el tractament de la superfície. En emprar el terme *tractament de la superfície*, ens referim als trets formals, colors, relleus, composició, i també als trets materials i tècnics de paraments, paviments i sostres de les estances.

Focalitzem el nostre estudi en els interiors de l'arquitectura privada i fonamentalment en l'habitatge, perquè l'habitatge és la base sobre la qual es fa la ciutat burgesa. Entenem la ciutat com el marc essencial on es produeixen les transformacions més significatives de l'arquitectura en el període que estudiem. El debat arquitectònic durant aquest segle s'estableix en l'àmbit de la ciutat i està supeditat a les demandes, a les expectatives i al desenvolupament d'aquesta mateixa ciutat. Dins de la ciutat, és l'habitatge, davant de qualsevol altre tipus d'arquitectura, el protagonista essencial de l'arquitectura del XIX.

En aquest context, l'habitatge esdevé una tasca emergent per als arquitectes. L'arquitectura privada, en tant que canalitza les expectatives socials i de prestigi de la classe burgesa, incorpora, a través del llenguatge arquitectònic, aspectes expressius que permeten satisfer les expectatives creades. Dins d'aquest plantejament, l'arquitecte assumeix la responsabilitat del disseny de l'habitatge.

D'altra banda, l'arquitectura privada és la que ens proporciona un més gran nombre d'exemples. La casa de veïns és la que constitueix la trama urbana des del centre de la ciutat, més valorat i representatiu, fins a la perifèria. És quantitativament molt important, tot i que no implica que avui es pugui disposar de molts testimonis d'interiors, ja que la seva fragilitat davant el pas del temps i la demanda de les comoditats actuals han fet que molts s'hagin perdut.

Aquest estudi el cenyim a la ciutat de Barcelona. Les raons són diverses, però les podem sintetitzar en dues grans qüestions. Per una banda, la ciutat de Barcelona s'està formant al llarg del període que estudiem com a ciutat burgesa i, per tant, ens permet copsar, paral·lelament als

<sup>1</sup> *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1983 (tercera edició).

<sup>2</sup> *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1992 (vint-i-unena edició).

canvis de la ciutat, les transformacions de l'arquitectura i de l'interior que caracteritzen el període.

L'altra raó en què ens basem és que es tracta d'un exemple proper, la qual cosa ens permet tenir una més gran facilitat d'accés tant a alguns dels interiors que encara avui ens resten com també a les fonts documentals.

Si fins ara hem argumentat per què estudiem l'interior de l'arquitectura privada a Barcelona, ens queda per raonar el temps, el període analitzat. El nostre estudi comprèn des de finals del segle XVIII fins a inicis del XX. No és un recorregut que segueixi un fil cronològic, sinó que examina, a través d'exemples representatius, com s'entenen els interiors en tres moments:

- Des de la dècada dels anys vuitanta del segle XVIII fins a finals dels anys trenta del XIX.
- La plenitud del segle XIX, des de la dècada dels cinquanta fins a finals dels anys setanta.
- El tombant del segle XIX al XX, el període comprès entre la dècada dels vuitanta del XIX i la primera del XX.

Cada un dels episodis estudiats ens permet copsar trets significatius de la consideració de l'interior. Els primers exemples són representatius de la ciutat emmurallada que ha condicionat alguns dels eixos principals, com la Rambla. L'atenció als interiors només es dona als palaus de les grans famílies aristocràtiques o d'algun membre de la incipient burgesia.

El segon període que estudiem es dona dins una ciutat que està iniciant la seva transformació. És un moment en què es culminen algunes de les reformes urbanes interiors més ambicioses de la primera meitat del segle –com són la plaça Medinaceli, la urbanització del Palau Reial Menor i l'obertura del carrer del Duc de la Victòria, entre d'altres–, alhora que s'inicia el procés d'obertura i d'expansió de la ciutat cap a l'Eixample. És un període en què dins de la ciutat antiga s'està conformant el tipus de casa de veïns, i l'àrea central del nou espai incorporat per a la ciutat s'ocupa amb residències aïllades i palauets.

El tercer moment és el que correspon a l'Eixample consolidat, moment en què la ciutat ha fet efectiva la seva transformació. La casa de veïns és ara la que dona cabuda a les diferents jerarquies socials.

Volem determinar en cada un d'aquests moments els trets formals (forma, colors, composició, etc.) i els aspectes materials (tècniques i materials emprats en cada moment) que caracteritzen els interiors. Volem veure els recursos formals, expressius i tècnics que els singularitzen en cada moment. Tot això ens ha de permetre anar apuntant els canvis i l'evolució d'aquests interiors, com s'abandonen uns recursos per donar cabuda a uns altres. En tant que s'atén l'evolució d'un moment a l'altre, podem arribar a comprendre les transformacions i consolidacions formals en el període que va de finals del XVIII a inicis del XIX, i la consolidació al nostre país dels trets de la voluntat artística moderna.

## OBJECTIUS

### I

Pretenem entendre des de l'arquitectura els interiors que estudiem i ens proposem examinar si en aquests interiors es manifesten, d'una manera o una altra, les mateixes intencions i transformacions que caracteritzen l'arquitectura del període que comprèn el nostre estudi.

En particular, ens proposem iniciar un estudi que ens permeti valorar fins a quin punt aquestes característiques generals són vàlides en els interiors de l'arquitectura que es fa a Barcelona des de finals del XVIII fins a inicis del XX.

### II

També volem entendre quin és el paper que pertoca a l'arquitecte en la configuració d'aquests interiors. Volem veure si l'interior esdevé objecte del treball de l'arquitecte i si l'arquitecte assumeix, respecte a l'interior, el paper que fins aleshores havien exercit de manera autònoma un conjunt d'artistes i artesans.

### III

Volem veure quines són les formes de producció, comprovar si la transformació de l'interior té com a "condició de possibilitat" un procés de racionalització productiva (estandardització, simplificació i industrialització) similar al procés que afecta els altres aspectes de l'arquitectura i, alternativament, com el canvi de sensibilitat impulsa transformacions en la producció.

## ASPECTES METODOLÒGICS

### I

Per al desenvolupament de la tesi analitzem interiors representatius de cada un dels tres moments que hem examinat. El nostre estudi no vol basar-se en unes anàlisis que prenguin en consideració l'adscripció estilística dels elements que configuren els interiors, sinó que vol basar-se en la valoració de les característiques estrictament formals (color, textura, composició, volum, entre d'altres), en les voluntats expressives que es poden endevinar per associació, simbolització, etc. i en les particularitats materials, deixant de banda l'adscripció estilística dels elements que componen l'interior. Aquesta manera d'afrontar l'estudi és encara més necessària quan ens trobem cada vegada més amb interiors eclèctics i deslligats de patrons estilístics clars.

## II

Per entendre adequadament el moment que s'estudia, la nostra anàlisi intenta assumir els criteris formals i judicis de valor, vigents i emergents, de l'època. Per això hem agafat com a referents diferents aportacions teòriques essencials de l'arquitectura del XIX. Són les que apuntem a continuació.

L'obra de Le Camus de Mézières *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*<sup>3</sup> i la de Charles Blanc *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*<sup>4</sup> ens aporten el bagatge teòric que ens permet valorar l'expressivitat dels interiors estudiats. Un dels aspectes més rellevants del debat teòric des del XVIII i que s'allarga durant el XIX és la capacitat de comunicació de l'arquitectura, el que es coneix per *caràcter*. És a dir, un dels components que caracteritza els interiors és l'expressió de la personalitat i les creences dels seus usuaris.

Nicolas Le Camus de Mézières, en descriure un habitatge benestant detenint-se en cada una de les estances, explica com poden assolir el caràcter adequat a partir dels colors, el mobiliari, els paviments, etc. Entén la vivència de l'arquitectura com un joc de sensacions que forcen els elements que conformen la decoració, despertar en l'espectador la resposta emotiva adient a cada una de les situacions que es donen dins de cada una de les estances.

Charles Blanc, a través de la descripció de com han de ser els paviments, els mobles, els papers pintats, els ferratges, entre d'altres, ens va descrivint l'interior com un quadre en què tot ha d'harmonitzar. Blanc planteja els interiors de la mateixa manera que Le Camus; es busca despertar la resposta emotiva adequada en cada una de les estances. El que canvia en Blanc són els mitjans amb què s'aconsegueix.

Una altra aportació fonamental en el debat teòric del XIX és la de Gottfried Semper.<sup>5</sup> Semper ens permet veure com s'entén la superfície i el seu tractament al segle XIX. Una de les seves concepcions fonamentals és la de revestiment, *bekleidung*. Semper parla de l'origen tèxtil de les parets i de com es manté sempre el record d'aquest origen tèxtil. En separar decididament els conceptes de mur i de paret, Semper ens permet entendre la paret, és a dir, la superfície perceptible que tanca l'interior, com un vestit que cobreix el que només és un fet constructiu que respon a altres motivacions. En aquest vestit és on figuren les formes, els ornaments que constitueixen l'autèntica raó de ser de la paret.

---

<sup>3</sup> LE CAMUS DE MÉZIÈRES, M.: *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, París, Benoit Morin, Imprimeur-Libraire, 1780.

<sup>4</sup> BLANC, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, París, Librairie Renouard, 1882.

<sup>5</sup> SEMPER, G.: *Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1851.

SEMPER, G.: *Der Stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbook für Techniker und Kunstfreunde*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863, traducció a l'italià a cura d'A. R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Roma-Bari, Editorial Laterza, 1992.

Darrere d'aquesta afirmació hi ha, per part de Semper, una idea clau: la decidida consideració de l'espai. La paret delimita l'espai, tanca el recinte i els valors sensibles que constitueixen el revestiment són els valors que defineixen l'espai que tanca.

D'altra banda, també recollim l'aportació de Semper a *Ciència, indústria i art*,<sup>6</sup> on remarca la importància de les arts industrials i valora el disseny com una eina per millorar el gust dels professionals i del públic.

Per altra banda, també ens fem ressò de l'aportació d'Owen Jones a *The Grammar of Ornament*,<sup>7</sup> on posa de manifest el valor del color en l'arquitectura. Hem d'entendre aquesta obra dins un context que des de la primera meitat del XIX reclama la importància i el paper del color, és a dir, de trets sensorialment forts i impactants en l'arquitectura. Aquest argument pren molta força d'ençà de l'obra de Jacques Ignace Hittorff,<sup>8</sup> on s'exposa com un fet inqüestionable que l'arquitectura grega és policroma, no només en elements secundaris, sinó en les parts fonamentals dels temples. Owen Jones empra l'arquitectura àrab per explicar la importància del color, de la seva combinació, dels contrastos i dels jocs cromàtics que ens condicionen la percepció.

Finalment, l'anàlisi també s'atansa, en cada un dels moments, als models vàlids a l'època, uns models de procedència diversa en tant que el plantejament de l'interior també ho és.

Hem d'esbrinar fins a quin punt són vigents els models del classicisme que recorren Europa a inicis de segle, com els de Percier i Fontaine,<sup>9</sup> així com fins a quin punt els diferents estudis que sorgeixen de la renovada visió de l'arquitectura clàssica formen part del bagatge formatiu i documental dels autors dels interiors de finals del XVIII i inicis del XIX. A través de les biblioteques a l'abast podrem concretar cap on es mira i quins són els referents.

Una de les obres clau que ens atansen als interiors de mitjan segle és la de César Daly.<sup>10</sup> Hem de veure si el coneixement de les seves publicacions aporta referents per als interiors que es fan contemporàniament a Barcelona. En aquest cas, els models no corresponen a aspectes estrictament formals, sinó al valor que atorguen a l'interior. El llibre de Daly no atén només qüestions de llenguatge, sinó que entén l'interior en la seva totalitat i havent assumit alguns dels judicis de valor que hem apuntat.

---

<sup>6</sup> SEMPER, G.: *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgetules*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1852.

<sup>7</sup> JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*, Londres, Day & Sons, 1856. Edició consultada: Londres, Bernard Quarich, 1868.

<sup>8</sup> HITTORFF, J. I.: *Architecture antique en Sicile, 1827-1830*, i *La restauració del temple d'Empedocles*, 1830; no es publica fins a 1851.

<sup>9</sup> PERCIER, C.; FONTAINE, P.: *Recueil des decorations intérieures*, París, 1801.

<sup>10</sup> DALY, César: *L'architecture privée au dix-neuvième siècle, sous Napoleon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Détails de construction, de décoration et d'aménagement*, París, Chez A. Morel et Cie, Libraires-éditeurs, 1860 (edició consultada: 1864).

DALY, César: *L'architecture privée au XIX siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, París, Ducher et Cie Éditeurs, 1872.



Finalment, també atenem els models que poden arribar de les iniciatives que es porten a terme a Europa, especialment a Anglaterra, en la segona meitat del XIX; com arriben fins aquí les aportacions de Morris i del grup d'artistes que treballa al seu entorn tant des dels aspectes formals com des del plantejament dels mitjans de producció.

### III

Hem considerat oportú valorar de bell nou els treballs realitzats i actualitzar l'estat de la qüestió bibliogràfica respecte al projecte de tesi.<sup>11</sup> Volem deixar constància del gran nombre d'estudis realitzats i del bagatge documental que ens aporten.

La bibliografia ens mostra que l'estudi de tot el període no és homogeni. S'han treballat molt més les dècades del tombant del segle XIX al XX i en canvi són molt més escassos els treballs que versen sobre l'arquitectura des de finals del XVIII fins a la dècada dels setanta del segle XIX.

De les publicacions existents hem d'apuntar, en primer lloc, les que recullen la producció artística i/o arquitectònica des d'un plantejament cronològic i estilístic ampli. Ens referim, seguint l'ordre cronològic de publicació, a l'obra dirigida per Joaquim Folch i Torres *L'art català*,<sup>12</sup> amb els treballs de Joan Bergós, Josep Mainar i Cèsar Martinell. En segon lloc, a l'aportació de Francesc Fontbona i de Francesc Miralles a la *Història de l'art català*<sup>13</sup> i a obres molt més decantades cap a l'ordenament sistemàtic, com és *Arquitectura de Barcelona*,<sup>14</sup> de J. E. Hernández Cros, G. Mora i X. Pouplana, i també la de D. Mackay *L'arquitectura moderna de Barcelona (1854-1939)*.<sup>15</sup>

En segon lloc, trobem els treballs que es plantegen des d'un llenguatge estilístic concret. Destaquem l'aportació de Bonaventura Bassegoda (1936), Joan Bassegoda (1974) i Enric Mira (1991) pel que fa a l'arquitectura neoclàssica, i els treballs de J. F. Ràfols (1954), Vicente Mestre (1979) i el més recent *El romanticisme a Catalunya 1820-1874* (1999), en què els articles de Pere Hereu, Vicente Mestre i Àngels Solà ens aporten aspectes que ens han permès entendre l'entorn i els referents del període romàntic. Finalment hem d'afegir les nombroses publicacions sobre el modernisme; en el seu moment ja destacarem les obres que obren el reconeixement d'aquest període, com les de Ràfols (1943 i 1949), Cirici (1951 i 1969) Bohigas (1968), Garrut (1976), i les que mostren un camí de recerca consolidat, com són les de Freixa

---

<sup>11</sup> Projecte de tesi presentat al Departament de Composició el juny de 1999.

<sup>12</sup> FOLCH I TORRES, J. (dir.): *L'art català*, Barcelona, Aymà, 1955-1961, 2 vol. Amb els articles de: BERGÓS, J.: "L'art neoclàssic i romàntic. L'arquitectura", p. 189-224.

MAINAR, Josep: "L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives", p. 309-330.

MARTINELL, C.: "L'art renaixentista i barroc. L'arquitectura", p. 17-48.

<sup>13</sup> FONTBONA, F.: "Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888", a *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1984, vol. VI.

FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc: "Del modernisme al noucentisme 1888-1917", a *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1985, vol. VII.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ CROS, J. E.; MORA, G.; POUPLANA, X.: *Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

<sup>15</sup> MACKAY, David: *L'arquitectura moderna de Barcelona (1854-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

(1986 i 1991), Bancells (1990), Loyer (1991), R. Lacuesta i A. González (1990), Solà-Morales (1985 i 1992) i Pi de Cabanyes (1992), a més de diversos catàlegs d'exposicions, com *Las artes suntuarias en el modernismo barcelonés* (1964), *Modernismo en España* (1969), *El modernismo* (1990). Hem d'afegir l'obra de recent publicació *Modernisme i modernistes* (2002), homònima a la publicada el 1949.

En tercer lloc, ens hem de referir a les publicacions monogràfiques entorn d'un edifici, d'un artista o arquitecte o d'un lloc. Les publicacions més recents sobre aquest àmbit són treballs que aprofundeixen en aspectes concrets de cada període.

Aquí podem apuntar, pel que fa al primer moment estudiat, les publicacions sobre alguns interiors rellevants, les que s'enfoquen des de la singularitat dels salons (Folch i Torres, 1923; Albanell, 1927, i Altisent, 1984) i les que versen sobre un edifici en concret: ens referim als treballs sobre la casa de Llotja (1948 i 1986) i el Palau Moja (1988). A més, són fonamentals els diversos treballs sobre l'aportació dels pintors de finals del XVIII i inicis del XIX; es tracta del treball d'Alcolea (1959-1960/1961-1962), dels treballs de Francesc Quílez (1994, 1995, 1998-1999 i 1999) i d'Àngels Coll (2000-2001).

Els treballs monogràfics del període central del XIX són principalment treballs sobre arquitectes. La figura més destacada i treballada és la d'Elies Rogent (Bassegoda, 1929, i Hereu, 1986, 1987 i 1990), els treballs publicats sobre Josep O. Mestres tracten un aspecte molt concret (Bassegoda, 1992), i l'aportació de Joan Martorell la podem valorar a partir dels treballs d'Alcoy (1984), Joan Bassegoda (1989) i Jaume Aymar (1994). A més, hi ha algunes aportacions puntuals sobre altres arquitectes, com és l'opuscle sobre Garriga i Roca (Bassegoda, 1976) i el treball sobre Roca i Bros (A. Alonso de Medina, 1980).

Els treballs monogràfics sobre el tombant del segle XIX al XX són molt nombrosos. Ens referim a les publicacions entorn d'alguns dels personatges centrals en l'art de fi de segle com Lluís Domènech,<sup>16</sup> Josep Vilaseca,<sup>17</sup> Antoni Gaudí,<sup>18</sup> Enric Sagnier,<sup>19</sup> Josep Puig i Cadafalch,<sup>20</sup>

<sup>16</sup> BORRÀS, Maria Lluïsa: *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, Editorial Polígrafa, 1970.

*Lluís Domènech i Montaner en el 50è aniversari de la seva mort*, Barcelona, editat per Lluís Carulla i Canals, 1973. Articles d'Oriol Bohigas *et al.*

BASSEGODA I NONELL, Joan: *Domènech i Montaner*, Barcelona, Editorial Nou Art Thor, 1980.

*Domènech i Montaner, arquitecto*, Madrid, 1981.

*Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona, 1989-1990.

*L'arquitecte Lluís Domènech i Montaner*, catàleg de l'exposició organitzada per la Fundació "la Caixa", Palma-Lleida, Fundació "la Caixa", 1996.

*Domènech i Montaner. Any 2000*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

<sup>17</sup> BLETTER, Rosemarie: *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, Barcelona, COACB La Gaya Ciencia, 1977.

<sup>18</sup> BERGÓS, Joan: *Antoni Gaudí. L'home i l'obra*, Barcelona, Ariel, 1954 (Lunberg, 1999).

HITCHCOCK, H. R.: *Gaudí*, Nova York, MoMa, 1957.

COLLINS, George R.: *Antoni Gaudí*, Barcelona, Editorial Bruguera, SA, 1961 (Braziller, Nova York, 1960).

CASANELLES, Enric: *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, SA, 1965.

Antoni M. Gallissà,<sup>21</sup> Francesc Vidal<sup>22</sup> i Gaspar Homar.<sup>23</sup> Aquí trobem aportacions recents molt significatives que ens permeten un coneixement exhaustiu i molt acurat de l'arquitectura del tombant del segle. L'aportació de cadascú s'ha valorat i estudiat en diferent intensitat en aquests últims anys. Els diferents esdeveniments socials han permès actualitzar la bibliografia i posar a l'abast un ampli treball de recerca. També hem d'afegir algunes publicacions vinculades a llocs, com són les realitzades entorn de Comillas.<sup>24</sup>

---

MARTINELL, César: *Gaudí, su vida, su teoría y su obra*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1967.

COLLINS, George; FARINAS, Maurice F.: *A Bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement: 1870-1930*, Papers, Charlottesville, The American Association of Architectural Bibliographers, 1973.

FLORES, Carlos: *Gaudí, Jujol i el modernismo catalán*, Madrid, Editorial Aguilar, 1982.

PANE, R.: *Antoni Gaudí*, Milà, Ed. di Comunità, 1982.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de: *Gaudí*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, 1983.

*Antoni Gaudí 1852-1926*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1984.

GÜELL, Xavier: *Gaudí*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

BASSEGODA I NONELL, Joan: *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989.

LAHUERTA, Juan José (ed.): *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova, 1990.

*Antonio Gaudí* (a cura de Salvador Tarragó), Barcelona, Editorial Serbal, 1991.

LAHUERTA, Juan José: *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

*Gaudí 2002. Miscel·lània*, Barcelona, Planeta; Ajuntament de Barcelona, 2002.

*Gaudí. Art i disseny* [catàleg exposició], Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 2002.

LACUESTA, Raquel; GALÍ, David: *La vida a palau. Eusebi Güell i Antoni Gaudí: dos homes i un projecte*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002.

LAHUERTA, Juan José: *Univers Gaudí*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània; Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

<sup>19</sup> BARJAU, Santi: *Enric Sagnier i Villavecchia. 1858-1931*, Barcelona, Labor, 1992.

<sup>20</sup> JARDÍ, Enric: *Puig i Cadafalch: arquitecte, polític i historiador de l'art*, Barcelona, Ariel, 1975.

BASSEGODA I NONELL, Joan: *José Puig i Cadafalch*, Barcelona, Nou Art Thor, 1985.

*J. Puig i Cadafalch. L'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions-Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

*Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

<sup>21</sup> MORAGAS I SPA, Antoni: *Antoni M<sup>a</sup> Gallissà i Soqué, arquitecte (1861/1885/1905). Biografia, anàlisi de l'obra i recuperació gràfica*, tesi doctoral inèdita, Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), 1985.

MORAGAS I SPA, Antoni de: "L'arquitecte Antoni M<sup>a</sup> Gallissà i Soqué i el modernisme", a *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat*, Esplugues de Llobregat, Grup d'Estudis d'Esplugues; Ajuntament d'Esplugues, 2000, p. 51-62.

<sup>22</sup> BARJAU, Santi: "Francesc Vidal, decorador i col·laborador d'arquitectes", Barcelona, maig de 1996. Circular *Centre d'Estudis Gaudinistes. Ponencias de las Terceras Jornadas Internacionales de Estudios Gaudinistas*, número 2.

<sup>23</sup> *Gaspar Homar, moblista i dissenyador*. Exposició organitzada pel Museu d'Art Modern MNAC i la Fundació "la Caixa", Barcelona-Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Fundació "la Caixa", 1998.

Articles de Mireia Freixa, "La casa de la burgesia a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure"; Cristina Mendoza, "L'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de 1892 i les arts industrials a les exposicions generals de Belles Arts de Barcelona"; Magdala Pey, "Josep Pey, anònim col·laborador de moblistes i decoradors", i Teresa M. Sala, "Tallers de mobiliari i decoració barcelonins a l'època del modernisme".

<sup>24</sup> PÉREZ-BUSTAMENTE, Rogelio; FIGUERAS, Lourdes; SAN MIGUEL, Enrique; MANADÉ, Maria: *Comillas*, Santander, Electra de Viesgo, 1990.

SAMA GARCÍA, A.: "Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioscos de Comillas", abril 1991. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, número 11, II època, p. 37-52.

GARCÍA MARTÍN, M.: *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas, 1993.

FIGUERAS, Lourdes: *La Universidad Pontificia de Comillas, 100 años de historia 1892-1992*, "Valores

Tots aquests treballs ens han aportat un bagatge documental molt ampli que ens permet conèixer l'obra arquitectònica d'un moment o d'un autor, alhora que podem vincular-la al seu context arquitectònic, urbà i fins i tot social. L'estudi del tractament dels interiors és molt més rellevant en els treballs entorn de l'arquitectura de finals del XIX i inicis del XX, i pràcticament inexistent en els estudis al voltant de l'arquitectura de mitjan segle XIX. Es planteja, com dèiem al començament, des del vessant estilístic i des de la visió de les arts decoratives. Només es traspasa aquest àmbit, en primer lloc, en els treballs que estudien els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX des de l'aportació dels pintors, però igualment és un plantejament deslligat de l'arquitectura. I, també, en els articles de Guéné-Loyer, Sala i Freixa a *Gaudí. Art i disseny* (2002), on s'atenen els aspectes expressius dels interiors, i en el llibre de Josep Casamartina *Interiors 1900* (2002), on, a partir del fons de l'Arxiu Mas, es concreten alguns dels recursos materials emprats en els interiors.

En definitiva, hem de dir que tenim una bibliografia molt centrada en les dècades de finals del segle XIX i inicis del XX i que, pel que fa als interiors, para força atenció, en tant que s'analitzen des del plantejament de les arts decoratives, als artistes i artesans que participen en la concreció dels interiors, al debat entorn de la industrialització i a la revitalització de materials i tècniques tradicionals. Aquests plantejaments els trobem tant en els treballs vinculats al període o a un arquitecte com en els treballs específics. Ens referim a obres com *Las artes suntuarias en el modernismo barcelonés* (1964), la de Bonet Correa (1982), la d'A. José Pitarch i N. Dalmases (1982) i la de Josep Mainar i Josep Corredor (1984), Alícia Suárez i Mercè Vidal (1988), que tracten diferents aspectes, i a d'altres que se centren en alguns en concret. En aquest segon grup podem apuntar, en primer lloc, les publicacions sobre artesans, artistes i tallers, com les de Teresa M. Sala (1988, 1990, 1994, 1998), Rossend Casanovas (2000 i 2002), Subías (1989-2000), Amigó (2000). En segon lloc, les publicacions que tracten sobre tècniques i materials concrets, com els treballs de García Martín (1981 i 1985), de Joan Vila-Grau i Francesc Rodón (1982), Pilar Muñoz (1983), de Jaume i Joan Ramon Rosell (1985), de Teresa Navas (1986, 1988 i 1990), Josep Lluís Porcar (1987 i amb Juli Curieses, 1989), de Teresa Canals (1999 i 2003), Sílvia Carbonell i Josep Casamartina (2002), de Salvador García (2002) i els catàlegs *Vitrall modernista* (1984), *Arquitectura i ceràmica* (1990). En tercer lloc, les que recullen el debat entorn de la industrialització. En aquest sentit són importants el treball realitzat per Vicente Maestre (1985 i 1994) i els articles de Pilar Vélez (1990 i 1994).

Constatem que el paper del revestiment en l'arquitectura del segle XIX a Catalunya s'ha estudiat a partir del modernisme, paral·lelament a la revitalització de les arts aplicades. Aquesta visió agafa com a fil conductor el debat art-indústria que es dona al llarg del segle XIX des del moment en què la mecanització dels processos de producció altera la relació entre l'artista i l'artesà en la producció dels objectes. El modernisme es presenta a Catalunya com el moment en

---

artísticos del primer edificio de la Universidad”, Madrid, Universidad Pontificia, 1993, p. 323-336.

ARNÚS, María del Mar: *Comillas prelude de la modernidad*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1999.

GARCÍA GUINEA, M. A.; LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.; ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los marqueses de Comillas*, Santander, Colegio de Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2004.

què se supera la dicotomia, en què hi ha una adequació dels artesans i artistes als mitjans industrials, cosa que permet la renovació de models i la revitalització de les arts.

Aquesta és una preocupació existent en l'ambient de final de segle a Catalunya, quan es comencen a fer evidents els estralls de la industrialització en la producció dels objectes. No en va sorgeixen veus<sup>25</sup> que reclamen la creació de museus on es puguin exposar objectes que serveixin de models o que proposen l'obertura de centres de formació específics. Amb aquest fi també s'organitzen diferents exposicions sobre les arts que permeten marcar la pauta d'allò que es considera correcte i acceptable amb una clara voluntat pedagògica. A més, des d'aquí es coneixia el que havia passat a Anglaterra anys abans.<sup>26</sup> De fet, s'ha apuntat moltes vegades el paral·lelisme, pel que fa a la revitalització de les arts i tècniques, entre el treball de Morris i el que porten a terme alguns artistes i artesans des de Catalunya.

Aquesta és una visió que es fa moltes vegades des dels objectes, o entenent el revestiment com allò que s'afegeix a l'arquitectura, com un seguit de tècniques i acabats que se sobreposen. Aquests, les seves formes, els seus recursos i mitjans, s'estudien i es valoren separatament de l'arquitectura. Tot i entendre que els estudis existents recullen una visió fonamental, el que volem apuntar és que aquests no són els únics arguments per entendre el valor de la superfície en l'arquitectura del XIX i més concretament a Catalunya al final de segle. Per entendre-ho amb tota la seva amplitud s'ha de recollir el que aporta el debat arquitectònic, en els termes que apuntàvem abans.

#### IV

L'anàlisi atén algunes aportacions de la bibliografia general, al marge de l'àmbit concret català, que ha valorat els interiors des de plantejaments similars. Són treballs que ens serveixen de referent.

Es tracta, en primer lloc, del treball de Mario Praz *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya hasta el siglo XX*.<sup>27</sup> Constitueix un dels testimonis gràfics més complets i amplis dels interiors del XIX. L'obra de Praz arrenca, com indica el títol, en els interiors pompeians, però allà on veritablement aprofundeix i aporta el millor de l'obra és al segle XIX, especialment als interiors Biedermeier de la primera meitat del XIX. Malgrat el seu plantejament, es basa en la visió dels interiors del XIX com dos moments molt diferents, la primera meitat i la segona, i els contraposa en detriment dels de la segona meitat, als quals arriba a tractar de ridículs. La seva obra ens aporta una gran riquesa documental. Les pintures i aquarel·les dels interiors són testimonis d'altres indrets a partir dels quals podem valorar i contraposar els interiors que estudiem.

---

<sup>25</sup> SANPERE i MIQUEL, Salvador: *Aplicació de l'art a la indústria, principis a que daurien subjectar-se las institucions d'aplicació en Espanya*, Barcelona, La Renaixensa, 1881.

<sup>26</sup> El mateix Sampere i Miquel fou comissionat per estudiar la tasca iniciada per gent com William Morris.

<sup>27</sup> PRAZ, Mario: *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya hasta el siglo XX [La filosofia dell'arredamento]*, Barcelona, Editorial Noguer, 1965 (1957).



Per altra banda, l'article de Gottfried Korff "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois"<sup>28</sup> mostra a través de les cases de nines l'enriquiment de l'interior a mitjan segle XIX. La gent benestant fixa la seva posició social a través dels interiors i comença a fer del luxe domèstic una manera de viure cultivada. El saló esdevé la façana interior del luxe, allà on el mobiliari, els instruments musicals, els acabats, etc. canalitzen la voluntat expressiva dels qui hi viuen.

També ens hem de referir als articles de Harry F. Mallgrave "From Realism to Sachlichkeit: The Polemics of Architectural Modernity in the 1890s"<sup>29</sup> i de Stanford Anderson "Sachlichkeit and Modernity, or Realist Architecture".<sup>30</sup> Aquests parlen de l'eclosió d'un pensament realista en l'arquitectura de finals del XIX i inicis del XX que accentua els valors de comoditat, higiene i privadesa com a valors que assumeix l'arquitectura. El canvi realista de l'arquitectura implica la consciència d'aquests valors.

Un altre dels referents és l'obra de Giovanni Fanelli i Roberto Gargiani *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*,<sup>31</sup> en tant que planteja l'estudi del revestiment en uns termes propers als que volem abordar i que ens han servit de referent. Per als autors els debats entorn del principi del revestiment són clau per entendre la cultura arquitectònica del segle XIX i els canvis que es donen en el tombant del segle. En aquesta obra es planteja que la segona meitat del segle està marcada per la polarització del pensament arquitectònic. Per una part, el corrent iniciat per Gottfried Semper sobre l'origen tèxtil del revestiment, idea d'arquitectura que ressalta els valors simbòlics i metafòrics transcendent el rol determinista dels materials constructius. Per l'altra, la concepció de l'arquitectura des de les posicions d'Eugène Viollet-le-Duc i Carl Bötticher, on es dona una correspondència directa entre estructura i forma arquitectònica. Els autors ens atansen a la lectura de l'arquitectura del tombant del segle des d'aquesta dualitat, la qual cosa ens permet reconèixer en els exemples més significatius de l'escola vienesa el mite tèxtil semperià. Otto Wagner, en les diverses solucions de façana que proposa, tradueix de forma explícita el record tèxtil del revestiment que havia teoritzat Semper. Ens permet veure el revestiment de la Majolikaplatz com un mantó suspès dalt de la façana, com una traducció quasi literal de l'origen tèxtil.

---

<sup>28</sup> KORFF, Gottfried: "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois", 1979. *Urbi*, núm. II, p. 57-68.

<sup>29</sup> MALLGRAVE, Harry Francis: "From Realism to Sachlichkeit: The Polemics of Architectural Modernity in the 1890s", a *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, Califòrnia, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.

<sup>30</sup> ANDERSON, Stanford: "Salichkeit and Modernity, or Realist Architecture", a *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, Califòrnia, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.

<sup>31</sup> FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto: *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994.

Finalment, ens hem de referir a l'article de Pere Hereu "Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XIX,"<sup>32</sup> en el qual s'analitzen els recursos expressius de l'interior de l'arquitectura del XIX.

V

Per portar a terme aquesta anàlisi es necessita una observació detallada dels interiors, que fem a partir de diferents mitjans:

- Recorrent-los, entenent l'interior que es conserva com a document principal per portar a terme l'estudi.
- A través de la documentació gràfica. En aquells interiors dels quals hem pogut localitzar plànols de detall, alçats interiors i sostres, aquests ens proporcionen una documentació precisa de com es defineix l'interior.
- A partir de l'estudi i anàlisi de documents tècnics, quan se n'ha pogut disposar. Plecs de condicions, amidaments i factures, entre altres, que ens aporten precisions i detalls dels interiors i dels desenvolupaments de l'obra que difícilment podem conèixer a través d'altres fonts.
- Documentació fotogràfica. Fotografies d'època o fetes quan encara són vigents els interiors originals. Mostren unes estances viscudes i amb tota la seva capacitat expressiva.
- Altres fonts com pintures i gravats, que, com les fotografies, retraten la vigència de l'interior.

Tots aquests documents ens permeten observar les obres atenent les seves particularitats formals i tècniques. Aquesta observació implica descripció a la tesi, dóna una dificultat i duresa de lectura que és, però, necessària.

## ESTRUCTURACIÓ DE LA TESI

L'abast de l'exposició és divers i està vinculat als tres moments que s'estudien. La tesi consta de tres parts, cada una de les quals correspon a un dels períodes analitzats.

En la primera part s'estudien els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX. Són interiors d'edificis singulars, palaus urbans que es construeixen en aquest període o dels quals es condicionen algunes estances. Són normalment salons, estrades o sales amb alcova que constitueixen la zona noble de la casa. Són salons que han estat objecte d'alguns estudis i publicacions sempre des de l'anàlisi estilística. Per estudiar aquests interiors ens hem basat, com a document principal, en el mateix edifici. Tots els interiors analitzats es conserven. També ens hem servit de bibliografia específica i de documentació original que ens han permès ajustar i completar l'estudi.

---

<sup>32</sup> HEREU PAYET, Pere: "Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XIX", Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990. *Anales de la Arquitectura*, número 2, p. 106-117.

En la segona part s'analitzen els interiors de la plenitud del segle. És una arquitectura, com hem vist, molt poc estudiada, per la qual cosa és a la que dediquem més atenció. Hem basat el nostre anàlisi en l'estudi de diferents interiors de dos arquitectes, Josep Oriol Mestres i Elies Rogent. En aquest cas no es tracta d'interiors portats a terme per autors diversos, sinó que resseguim l'obra dels dos arquitectes per fixar el seu plantejament a l'hora d'abordar els interiors. L'anàlisi de l'interior aquí no és només d'un saló o d'una estança singular, sinó que podem valorar l'habitatge quasi totalment.

Els criteris que ens han portat a triar l'obra de Mestres i Rogent són de diversa índole. Una raó és la disponibilitat de documents, una altra és que els seus encàrrecs provenen de famílies benestants, la qual cosa pressuposa unes expectatives d'enriquiment dels interiors. Les propostes de Mestres i Rogent són exemplars per a altres arquitectes, per la qual cosa les seves propostes ens serveixen de referent.

En la tercera part s'estudien els interiors del tombant del segle XIX al XX. Aquest període ha estat objecte de molts estudis que han posat a la llum diferents interiors, per la qual cosa no partim d'un estudi sistemàtic d'interiors vinculats a uns arquitectes en concret, sinó que analitzem els interiors a partir de material de molt diversa procedència, des de fotografies d'època, quadres i alguns interiors que encara es conserven, fins als mateixos treballs publicats. És un material no homogeni que a vegades només aporta informació d'alguna estança; per això l'anàlisi no recorre tot l'habitatge, sinó només aquelles estances que tenim documentades.

A través d'aquests interiors podem veure com *acaba* el que hem vist en els moments anteriors. Del que s'ha apuntat en les dècades precedents constatem com evoluciona i com es transforma en les dècades del tombant del segle.

## TAULA DE CONTINGUTS

### Primera part

#### Introducció

Estudi dels interiors: context, descripció i elements per a l'anàlisi a cada obra

Trets formals i materials que defineixen el període

Conclusions per període

### Segona part

#### Introducció

L'arquitectura de Josep Oriol Mestres. Descripció i anàlisi de cada obra. Trets formals i materials. Conclusions

L'arquitectura d'Elies Rogent. Descripció i anàlisi de cada obra. Trets formals i materials. Conclusions

Conclusions del període

### Tercera part

#### Introducció

Trets formals

Trets materials. Importància de la industrialització

Conclusions del període

### Conclusions generals

### Annexos

## ARXIU I FONTS DOCUMENTALS CONSULTATS

### Arxiu Històric de la Ciutat

Principalment, Secció de Gràfics

Fons municipal, obreria i acords municipals

Fons Josep Oriol Mestres

Biblioteca

### Arxiu Administratiu Municipal

Llicències d'obres particulars

Arxiu Administratiu Municipal del Districte de Gràcia

Arxiu Administratiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi

### Arxiu Històric de Cornellà

Fons de Can Mercader

### Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Fons Elies Rogent

Fons Fotogràfic

### Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona

Fons Joan Martorell

Arxiu de la Càtedra Gaudí

Fons Josep Oriol Mestres, Joan Martorell, Camil Oliveres, Cristòfol Cascante

Arxiu Mas

Biblioteca de Catalunya

Secció Gravats

Fons propaganda comercial

Arxiu Històric

Fons Junta de Comerç

Fons Baró de Castellet

Reserva

Biblioteca de l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona

Reserva

Arxiu Històric

Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona

Arxiu Històric. Memòries de torn

Biblioteca del Foment del Treball Nacional

Reserva

Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Reserva

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Fons del Museu d'Art Modern

Gabinet d'Estudis i Gravats

Biblioteca

Reserva

Manuscrits



## AGRAIMENTS

Durant tots aquest anys que he treballat en la realització d'aquesta tesi han estat moltes les persones que, a títol individual o a través dels diferents organismes on treballen, m'han dedicat una part del seu temps i de la seva atenció. Ara, en aquest moment de recompte i de mirada endarrera, he d'agrair el seu esforç i l'interès.

En primer lloc, vull agrair l'acurada direcció i la gran atenció que m'ha dedicat Pere Hereu i Payet.

També he de manifestar el meu agraïment a aquelles persones que m'han fet partícip del seu coneixement i que generosament m'han facilitat dades o referències inestimables. Em refereixo a Emili Julià, pintor i restaurador, a Reyes Jiménez, restauradora; a Joan Rosàs conservador del Palau Moja; a Francesc Caballé i Reynald González, historiadors; a Ricard Guasch hereu de la Casa Moragas de papers pintats; a Josep Capcir del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona; a Ignasi Arcarons, arquitecte tècnic; a Margalida Barceló; a Mireia Freixa; a Raquel Lacuesta; a Ramon Graus; a Lluís Mestres; a Teresa Navas i molt especialment a Francesca Moya.

Per altra banda, també vull agrair a aquelles persones i institucions que m'han facilitat l'accés a algun dels interiors estudiats. Em refereixo a la direcció General de Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya; a Bel Morató i a Stephen Henneberry que em van facilitar l'entrada al Palau Fonollar; a Jordi Tarragó propietari del Palau Alòs; a la direcció del Museu Picasso propietària del Palau Baró de Castellet; al Cercle Artístic de Sant Lluc que ocupa el principal del Palau Castell de Pons; a Omnium Cultural que ocupava, fins a l'abril d'enguany, el Palau Dalmases; a l'empresa Quiksilver actual ocupant del principal de la Casa Antonia Peix Traveria; a l'Arxiu Històric de Cornellà que gestiona Can Mercader; als senyors Condes de Orgaz actuals propietaris d'Ocejo; a la senyora Marquesa de Lamadrid propietària de La Portilla; a l'Obra Social de Caja Cantabria actual propietària del Seminari Pontifici; al Govern de Cantàbria propietaris del Palau de Sobrellano; a l'administrador de la Casa Ramon Oller i a la propietària del principal de la Casa Modest Andreu.

També vull esmerçar la meva gratitud a totes aquelles persones vinculades als nombrosos arxius i biblioteques en els que he treballat. Molt especialment a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes i a l'Arxiu Mas.

Per últim el meu agraïment més sentit a en Lluís i en Carles que han hagut de conviure amb aquesta tesi i, molt especialment a en Joan Carles.

Cal assenyalar que aquesta tesi ha gaudit d'un ajut per a la correcció de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Maria Isabel Rosselló i Nicolau  
Barcelona, juliol de 2005





**Primera part**  
**El tractament de la superfície en els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX**



## Primera part

# El tractament de la superfície en els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX

### 1.1. Introducció

Els diferents estudis que s'han portat a terme,<sup>33</sup> a més dels exemples que es guarden encara avui, ens permeten dir que a finals del segle XVIII hi ha una renovada sensibilitat, per part de la noblesa rànica, a més dels burgesos que han assolit una posició destacada en la societat catalana, vers les seves residències i els seus interiors. Trobarem tot un seguit d'actuacions; a vegades només són intervencions puntuals per dotar un espai de la casa del tractament decoratiu que requereix la categoria dels qui hi viuen, i en altres casos l'actuació suposarà la construcció d'un immoble de bell nou a partir de les renovades expectatives socials. “Las más importantes obras decorativas emprendidas en el último tercio del siglo XVIII son las destinadas al mayor esplendor de las mansiones que levantaron comerciantes e industriales, los representantes más destacados de esta poderosa y nueva nobleza de Barcelona, al mismo tiempo que surgía el edificio de la Lonja, legítimo orgullo de la revitalizada Junta de Comercio.”<sup>34</sup> Estem en un moment en què la decoració d'interiors tendeix a una nova distribució dels espais, amb una encertada visió del conjunt, fins aleshores no aconseguida; les pintures als sostres i parets, les indianes, sedes o papers pintats alternant amb la decoració pictòrica; l'abundor de motllures, daurats, llums de cristall, mobles de fustes exòtiques —caoba, banús, xicranda— donen una

---

<sup>33</sup> CASELLES, Raimon: “L'estil Imperi a Barcelona” a *La Veu de Catalunya*, pàgina artística, 20 de gener de 1910.

FOLCH I TORRES, Joaquim (dir.): “Interiors senyorials catalans”, *D'ací i d'allà*, núm. 69, Barcelona, setembre de 1923.

BASSEGODA, Bonaventura: “La edificación barcelonesa en el siglo XVIII” (V i últim), Barcelona, juny 1936. *Barcelona Atracción*, núm. 300, p. 174-179.

AINAUD, Joan; GUDIOL, José; VERRIÉ, F.P.: *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Vázquez, 1947, 2 vol.

ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Anales y Boletín de los Museos de Artes de Barcelona, núm. XIV-XV, Barcelona, 1959-1960 i 1960-1961.

MAINAR, Josep; (dir.) Joaquim Folch i Torres: *L'art català*. “L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives”, vol. II, Barcelona, Editorial Aymà, 1955-1961, p. 309-330. TRIADÓ, J. Ramon: *Història de l'art català. L'època del barroc: XVII-XVIII*, vol. V, Barcelona, Edicions 62, 1984.

FONTBONA, F.: *Història de l'art català. Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1984.

ALCOLEA, Santiago: *El palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1987.

QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: “Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX”, Barcelona, 1995. *Locus Amoenus*, núm. 1, p. 193-207.

QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: “A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona”, *Locus Amoenus*, núm. 4, Barcelona, UAB, 1998-1999, p. 201-217.

QUÍLEZ I CORELLA, Francesc: “Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa”, *Butlletí Reial Acadèmia Catalana Belles Arts*, núm. XIII, 1999, p. 127-172.

COLL CERDÀ, Àngels: “Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic”, *Locus Amoenus*, núm. 5, Barcelona, UAB, 2000-2001, p. 241-252.

<sup>34</sup> ALCOLEA, S.: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Anales y Boletín de los Museos de Artes de Barcelona, núm. XIV, Barcelona, 1959-1960, p. 146.

sumptuositat desconeguda als nostres interiors.<sup>35</sup> Aquesta concepció dels interiors s'allargarà més enllà del segle XVIII, fins als anys trenta i quaranta del segle XIX. Entremig hi ha un moment d'estancament que coincideix amb l'ocupació francesa d'entre el 1808 i el 1814, però un cop superat, es reprèn l'activitat seguint els mateixos models. L'aristocràcia i l'alta burgesia requeriran l'arranjament dels espais interiors de les seves residències i es farà mantenint el model de finals del XVIII. Hi haurà una generació d'artistes, deixebles de la precedent, que mantindrà vigents els models apresos dels seus mestres, sobretot a l'Escola de Dibuix de Llotja. Però aquest conservadorisme no només és dels artistes, sinó també dels mateixos clients que segueixen demanant el que s'havia fet fins aleshores.

Al llarg de les primeres pàgines de la present tesi, mostrarem i analitzarem alguns d'aquests exemples. Ens interessen especialment perquè ens permeten copsar com es plantegen els interiors des dels primers exemples que hem pogut documentar pels volts del 1770 fins als darrers, que daten d'entre el 1830 i el 1840.

El primer interior del qual tenim constància és el del palau dels ducs de Sessa (després Larrad),<sup>36</sup> del mestre de cases Josep Ribes i Margarit (1726/28-1803/1804)<sup>37</sup> al carrer Ample, iniciat el 1772.<sup>38</sup> Els interiors, avui perduts, eren obra de Manel Tremulles i Roig (1715-1791), que, juntament amb el seu germà, seran els mestres de tota una generació d'artistes que treballen a cavall dels dos segles.<sup>39</sup> A aquest edifici en seguiran molts altres, d'alguns dels quals tenim constància, mentre que d'altres s'han perdut o traslladat.<sup>40</sup> En la majoria dels casos, el tractament singular es dona a les estances més importants de la planta noble; per això hem de parlar principalment de salons i d'estrades, tot i que en alguns casos també les cambres i les alcoves reben un tractament especial. A través de la bibliografia consultada, hem pogut recollir

---

<sup>35</sup> MAINAR, Josep: "L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives" a *L'art català*, op. cit., p. 310.

<sup>36</sup> Aquest palau fou encarregat primerament pel duc de Sessa, però abans que fos acabat vengué l'obra al banquer i noble francès Jean Alexandre de Larrad o Torja de Claverie, cònsol de Dinamarca. Notícies recollides per Josep Maria Montaner [MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1990] de l'article de Lluís Bonet "La casa Larrad del carrer Ample" a *La ciutat i la casa*, any I, núm. 1, Barcelona, gener 1925].

<sup>37</sup> MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit., p. 393-397.

<sup>38</sup> SALAS, Xavier de: "Documentación del Palacio Sessa o Larrad en la calle Ancha de Barcelona"; *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, p. 124.

<sup>39</sup> Els germans Manel Tremulles i Roig i Francesc Tremulles i Roig (1717-1773) són considerats per la historiografia els precursors de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Llotja, creada per la Junta Particular de Comerç entre el 1775 i el 1808. La tesi de Josep Maria Montaner segueix d'una manera escrupulosa i documentada l'evolució del coneixement, de les eines d'aprenentatge de l'arquitectura en el traspàs d'una cultura d'ascendència gremial a una altra que vol ser acadèmica i fixada. Des d'aquesta perspectiva es refereix a l'Acadèmia particular dels Tremulles, que ja des de la seva creació, a la dècada de 1750, s'escapava del sistema d'ensenyament gremial. Francesc Tremulles havia estat a París i d'allà portà uns models decididament neoclàssics: "Precisament els Tremulles són una de les proves més paleses, a Catalunya, de la importància de la pintura per introduir l'ensenyament acadèmic i el neoclassicisme" [MONTANER, J. M.: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)* op. cit., p. 316]

<sup>40</sup> En molts d'aquests interiors, les pintures dels paraments són sobre teles. Les pintures que hi havia en algunes cases que s'enderrocaren en obrir-se la Via Laietana van ser traslladades a d'altres indrets.

les cases o palaus en els quals hi ha constància d'un saló o d'alguna estança enllestits durant el període, encara que s'hagin perdut o no estiguin al seu lloc original. Després del Palau Sessa, es donen molts altres exemples, alguns dels quals estudiarem al llarg de la primera part. Són exemples que ens permeten conèixer l'envergadura d'aquestes actuacions en les residències de les classes benestants i dirigents de Barcelona. També és extensible a totes aquelles ciutats catalanes en les quals hi ha un grup social que busca evidenciar la posició adquirida.

Una de les preguntes que ens fem i a la qual intentarem trobar resposta és com s'entén el tractament de la superfície en aquests interiors: quin paper hi tenen els artistes i els artesans; com intervenen els arquitectes en la concepció d'aquests espais; si només se centren en la composició dels buits i plens, o si hi ha una participació molt més activa. Per altra banda, analitzarem com a través de la pintura, i de tècniques que hi són properes com les d'estesa i la talla, es resolen moltes facetes decoratives, atorgant a pintors, estucadors, tallistes i dauradors un paper crucial en la concepció de l'espai interior acabat. Però també volem fixar-nos en com s'entén el parament, si és una superfície que vesteix, prescindint d'assumir el fet arquitectònic, o si, ans el contrari, els recursos superficials busquen reafirmar o establir un ordre arquitectònic real o il·lusori a partir del qual es componen.

Per donar resposta a aquests interrogants, analitzem detalladament diferents exemples d'interiors de final del XVIII i inici del XIX que no s'han perdut. Descriurem com són i com s'han realitzat, quines són les tècniques emprades, com s'entén el tractament de la superfície, com es resolen els paraments, com són els paviments, per quines solucions de sostre s'opta. En els casos que sigui possible, valorarem quin paper tenen els cortinatges i el mobiliari en la qualificació del conjunt. Després d'estudiar cada un d'aquests interiors, establirem quin són els trets comuns i específics que els defineixen, qui els resol, quins són els models i quines són les formes de producció.

En primer lloc, estudiarem el Palau Moja, construït entre el 1774 i el 1789. Les raons que ens han portat a estudiar aquest edifici són molt diverses, i van des del seu valor com a exemple de l'arquitectura civil de la segona meitat del XVIII fins a les més estrictament operatives com és la facilitat d'accés, ja que avui és un organisme oficial on es pot entrar sense entrebancs. A més, en aquest cas és un edifici força documentat, hi ha una bibliografia específica que ha tret a la llum molta documentació original, la qual cosa ens serveix de referent i ens permet obtenir dades per als altres exemples. Per altra banda, malgrat alguns episodis desastrosos per al palau, el seu estat de conservació avui és bo, tot i que s'hi ha fet una intervenció important en la qual s'han hagut de restituir pintures i acabats, i també s'hi han modificat de manera notable espais i elements arquitectònics.<sup>41</sup> Finalment, també és interessant el fet que aquest edifici va ser comprat el segle

---

<sup>41</sup> A partir la conversa mantinguda amb Joan Rosàs, conservador del palau, hem pogut conèixer l'evolució recent del palau, sobretot els últims incendis ocorreguts als anys setanta, que malbarataren bona part de les sales del costat nord, el que dóna al jardí, en què es van perdre dos plafons del sostre del saló de ball. També hem pogut conèixer les espoliacions de mobiliari, pintures murals sobre tela i documentació, a més de la restauració per convertir-lo en espai de serveis administratius, la qual cosa exigia la duplicitat de comunicacions en vertical, obrir més escales (la cuina es va perdre), crear passadissos per unir diferents espais (això va suposar perdre una galeria de fusta del XVIII), etc.

XIX per al primer marquès de Comillas, Antonio López y López (1817-1883); això vol dir que des de la data que l'adquireix, el 1870, també s'hi fan intervencions per adequar-ho al gust de l'últim terç del XIX. Per aquesta raó, més endavant, quan estudiem aquell moment, podrem veure quina intervenció s'hi fa i com ha canviat la manera d'entendre els interiors d'un moment a l'altre.

El segon exemple que aportem és, per emplaçament, molt proper a l'anterior, i hi comparteix alguns episodis familiars; es tracta del palau del comte de Fonollar, conegut en el XVIII pel palau dels marquesos de Palmerola,<sup>42</sup> situat als números 7 i 9 del carrer de la Portaferrixa. Es tracta d'un edifici aixecat a principis del XVIII, però en el qual a finals del segle, abans de 1799, es van arranjar les estances del pis principal. Les raons<sup>43</sup> per escollir aquest exemple són de diversa índole. Tant al saló del Palau Moja com aquí, el saló de l'anomenat aleshores "palau dels marquesos de Palmerola", els paraments es resolien a partir de la pintura mural. L'autor de les pintures és Pere Pau Muntanya (1749-1803),<sup>44</sup> coetani de Francesc Pla, la qual cosa ens permet veure dues aportacions del mateix moment però que representen dues tendències vigents aleshores. La tendència gremial i més arraigada de Pla, format dins l'entorn gremial i a l'acadèmia dels germans Tremulles, contrasta amb un tarannà més estrictament acadèmic de Muntanya, professor i després segon director de l'Escola de Dibuix de Llotja,<sup>45</sup> darrere del qual hi ha una clara voluntat d'atansar-se als preceptes acadèmics.<sup>46</sup>

Continuarem l'anàlisi a partir de la intervenció feta pel baró de Castellet entre el 1792 i el 1793 al palau medieval del carrer Montcada. En aquest cas, es tracta d'un saló i d'una estrada que el precedeix. Actualment, formen part del conjunt del Museu Picasso. La sala té un notable interès per com està resolta, és com si es tractés d'un retaule (no podem oblidar l'arrelada tradició de

---

<sup>42</sup> AMAT I CORTADA, Rafel d' (baró de Maldà): *Calaix de sastre*. Escrits a manera de diari entre els anys 1769 i 1819, entre els quals hi ha un manuscrit a l'Institut Municipal d'Història. Una part dels escrits estan publicats: AMAT i CORTADA, Rafel d', *Calaix de sastre*, vol I, II, III (1769-1791, 1792-1794, 1795-1797), Barcelona, Editorial Curial, 1988 (Col·lecció Torres Amat 4, 5, 6). Selecció i edició a cura de Ramon Buixareu. En aquesta obra, es parla de la casa dels Despujol o Palmerola —tal com es coneix la Casa Fonollar al segle XVIII—, al carrer de Portaferrixa, que el juny de 1784 s'estava fent nova quasi del tot i on el 10 d'agost es col·locaren les baranes de ferro dels balcons de la façana.

<sup>43</sup> Una altra raó que ens ha esperonat a estudiar aquestes estances és el fet que són unes pintures que s'han descobert en una intervenció feta recentment (primavera del 2002). Estaven amagades per revestiments successius que s'havien anat fent al llarg dels anys; per tant, aquí s'ajunta l'interès pel descobriment (sí és que es pot dir així). Es tracta d'una aportació bastant inèdita i que permet comptar amb episodis que semblaven perduts. Les pintures murals en aquest moment estan en procés de restauració; malgrat que hi hagi pegats i s'hagin perdut trossos, són d'un notable interès.

<sup>44</sup> ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit.

<sup>45</sup> El primer director de l'Escola de Dibuix de Llotja fou Pasqual Pere Moles i Coronas (València 1741-Barcelona 1797), a qui succeí Pere Pau Muntanya. Tal com apunta Josep Maria Montaner a *La modernització de l'utilitat mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit., p. 320: "L'Escola Gratuïta de Dibuix de la Junta Particular de Comerç entre 1775 i 1808 (Escola de Nobles Arts des de 1774) va permetre per mitjà del dibuix formar pintors, escultors, arquitectes, gravadors, estampadors d'indianes i un llarguíssim i especialitzat etcètera de professions [...]. Les escoles promogudes per la Junta de Comerç constituïen el focus cultural i artístic més qualificat de Catalunya, fins i tot per sobre de la mateixa Universitat de Cervera."

<sup>46</sup> En Josep Maria Montaner, en la seva obra ja citada *La modernització de l'utilitat mental...*, estudia amb molt rigor l'evolució de la formació gremial a l'acadèmica.

retauls barrocs). Creiem que té interès perquè les tècniques emprades són diferents dels exemples precedents. Per altra banda, malgrat que és un espai força conegut i visitat, alhora que fàcilment accessible, està poc estudiat a fons, apareix a la bibliografia específica només esmentat com un exemple més de salons de la segona meitat del XVIII i no hem trobat fins ara cap publicació que en faci un estudi exhaustiu (vegeu punt 1.2.3).

Paral·lelament a aquests tres primers edificis estudiats, ens referim a algun altre interior que ens pot ajudar a entendre altres solucions adoptades en les dues darreres dècades del XVIII. És el cas de la Casa Gomis, del carrer Barra de Ferro, número 5-5bis, datada d'entre el 1791 i el 1815.<sup>47</sup> Per altra banda, també ens referim a altres interiors que reincidenten en el que exposem. No aporten solucions diferents de les estudiades en els tres edificis, però tenen un gran valor documental i ens permeten completar l'aportació d'algun pintor. Es tracta del saló de la Casa Serra, guardat avui al MNAC, o dels diversos exemples que es guarden al palau de Pedralbes, ja sigui a les dependències reials o als salons del que és el Museu d'Arts Decoratives de Francesc Pla dit "el Vigatà". Però sobretot la sala conservada al Museu d'Arts Decoratives, atribuïda en un estudi recent a Pere Pau Muntanya,<sup>48</sup> així com dues sales de l'edifici de Llotja, la Sala dels Vint i el despatx del president, ens donen més dades per completar el treball d'aquest pintor, ja que, com s'ha dit, el saló de la Casa Fonollar (o marquesos de Palmerola) només s'ha conservat parcialment.

Els deixebles de Pere Pau Muntanya i altres pintors acadèmics perllongaran la vigència de la concepció dels interiors tal com es plantejava a finals del XVIII, fins ben entrat el segle XIX. D'aquí que s'hagi cregut interessant mostrar en la present tesi un fil de continuïtat a través dels interiors que arriben fins a la dècada dels trenta. És a dir, al segle XIX trobem exemples de salons i altres estances concebuts tal com es feia a finals del XVIII. El nostre estudi es completa amb tres interiors a través dels quals podem veure com s'allarga la manera de fer que hem vist en l'últim terç del XVIII.

Es tracta, en primer lloc, de la sala rodona del palau del marquès d'Alòs, al carrer Sant Pere més Alt, número 27. Segons que hem recollit a la tesi doctoral d'Enric Mira,<sup>49</sup> la construcció del palau s'inicia el 1805, s'atura el 1808 i després es reprèn entre el 1814 i el 1818. Originàriament, hi havia en aquest palau més espais vestits de manera excepcional, però se n'han perdut bona part dels paraments, se'n conserven el sostre de la dita "sala oval" (avui un despatx professional) i algun altre d'estances secundàries. L'únic espai que es conserva íntegre és la sala rodona. És un espai de reduïdes dimensions, però per la seva originalitat i acabat acurat esdevé un exemple molt apreciat per nosaltres. És un espai força inèdit a la bibliografia

---

<sup>47</sup> CABALLÉ, Francesc; GONZÁLEZ, Reinald: *Estudio documental de la finca de la calle Princesa 16-18; calle Barra de ferro 5-5bis, de la ciudad de Barcelona*. Barcelona, setembre de 1999. Estudi inèdit realitzat amb motiu de la rehabilitació de l'edifici.

<sup>48</sup> QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", *op. cit.*

<sup>49</sup> MIRA I OLCINA, Enric: *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, Tesi doctoral inèdita. Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 1991. Director Josep Maria Montaner.

recent, sempre que se cita es reproduïen les fotografies de l'inici dels anys trenta guardades a l'Arxiu Mas. Creiem que el seu estudi aporta dades força desconegudes i, a més, acosta aquest espai tan entranyable als especialistes. Per altra banda, ens permet continuar, des de les solucions tècniques, el camí iniciat en el saló de la casa del baró de Castellet. En el moment que l'hem estudiat (febrer 2003) l'estat de conservació és força bo, malgrat que va patir un incendi a finals dels anys setanta del segle XX, que va deixar les pintures força fumades, però no se'n va perdre cap element ni s'hi han fet actuacions que poguessin alterar la disposició original. Entre el maig i el juny de 2003 s'ha sotmès a un procés de restauració.

Un altre exemple que estudiem dins el segle XIX és la intervenció feta al pis principal de l'edifici que coneixem per palau castell de Pons, situat a la cantonada del carrer del Pi amb la plaça Cucurulla. És un edifici construït a l'inici del segle XIX, però tal com s'explica més endavant (vegeu punt 1.2.5), el tractament dels interiors que avui ens queden els hem de datar als volts de 1820. L'autor d'aquests interiors fou Pau Rigalt i Fargas (1778-1845) pintor i escenògraf,<sup>50</sup> deixeble de Pere Pau Muntanya a l'Escola de Llotja.

El mateix Pau Rigalt és també autor de l'últim interior que estudiem, el saló del Palau Dalmases. Aquest saló, malgrat la humitat i el fet que el pas del temps n'hagi deteriorat visiblement alguns paraments, sobretot el de façana, la qualitat dels seus acabats i la seva mateixa delicadesa fan que sigui molt atractiu i creiem que ens aporta dades força interessants per completar el nostre estudi. Com ja hem dit, Rigalt dedicava part de la seva activitat professional a l'escenografia, la qual cosa li confereix un coneixement profund de la perspectiva. A través dels seus interiors, podem captar aquest fet, hi ha una forta influència de la seva condició d'escenògraf. En aquests moments, és molt freqüent el traspàs de solucions pròpies de l'escenografia cap al tractament d'interiors.

### Fonts documentals

Per estudiar aquests interiors, la principal font documental són les pròpies estances. A diferència de les altres dues parts, aquí treballem sobre edificis existents. Són interiors que es conserven o que només s'han modificat en part. Són interiors d'edificis nobles, singulars, que s'han conservat més i han mantingut més el tractament original, que no pas l'habitatge burgès que veurem en els altres moments, que s'ha modificat més sovint per adaptar-lo a les comoditats vigents.

---

<sup>50</sup> Sobre la biografia de Pau Rigalt, es poden consultar els següents treballs: Isidre Bravo, *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona 1986, p. 41; també el catàleg de l'exposició *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992. En darrer lloc, l'article de Francesc Quílez i Corella, que ens ha aportat més dades sobre els treballs concrets del palau castell de Pons, "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX: el conjunt del Cercle Artístic de Sant Lluç i altres aportacions al catàleg del pintor", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XIII, 1999, p. 127-172



Ens hem centrat en aquells espais originals als quals hem accedit. Hem pogut percebre'ls, estudiar-los amb detall, mesurar-los, etc. En el Palau Baró de Castellet i al palau del marquès d'Alòs, hem coincidit amb el procés de restauració, la qual cosa ens ha permès conèixer el parer tècnic dels equips de restauració. Al Palau Moja hem pogut comptar amb el suport del conservador de l'edifici, a més del que ens ha donat el pintor restaurador que des de fa diversos anys restitueix pintures i acabats originals. Al palau del marquès de Palmerola hem pogut accedir gràcies a l'arquitecte responsable de la restauració. Per altra banda, les dues institucions que regeixen el palau castell de Pons i el Palau Dalmasas, el Cercle Artístic de Sant Lluc i Òmnium Cultural respectivament, també ens han facilitat l'accés i l'estudi de les diferents estances.

Sense que s'hagi estudiat explícitament, també ha estat important l'accés als interiors de Llotja, per poder contextualitzar els interiors estudiats amb els d'un edifici emblemàtic. També hem accedit a tots els interiors que es guarden tant al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona com al mateix palau de Pedralbes.

Per al coneixement documental de cada un dels edificis, ens hem valgut de fonts secundàries, la bibliografia i els treballs existents. És una bibliografia diversa, moltes de les publicacions són de mitjan segle XX, però també hem pogut disposar d'estudis recents que ens han aportat dades i coneixements fonamentals per a la bona comprensió d'aquests interiors. En cada un dels edificis s'especifica la bibliografia emprada.

A més, hem comptat amb documentació original que ens ha permès completar les informacions bibliogràfiques. A l'Arxiu d'Obreria hem localitzat la llicència d'obra inèdita del Palau Baró de Castellet. També la del palau del marquès d'Alòs, però aquesta ja s'havia publicat en la tesi doctoral d'Enric Mira. A la Biblioteca de Catalunya hem localitzat el fons del Baró de Castellet, que ens ha aportat algunes dades noves. A l'Arxiu Històric del COAC hem localitzat l'estudi, encarregat per la mateixa institució sobre palaus del XVIII, que ens ha permès conèixer algunes plantes. A l'Arxiu Històric de Barcelona, a la secció de gravats, hi hem localitzat alguns plànols del Palau Moja fets posteriorment. Pel que fa al coneixement dels models i dels llibres de referència, hem treballat, sobretot, amb els fons de l'Escola de Llotja que es guarden a la Biblioteca de Catalunya. Alguns dels llibres els hem pogut localitzar en la mateixa biblioteca. També ha estat important la recerca feta a la biblioteca de l'Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi i a la biblioteca de l'Escola d'Arquitectura.



## 1.2. Estudi dels interiors de finals del XVIII i inicis del XIX

### 1.2.1. Palau Moja o dels Cartellà. 1774-1789<sup>51</sup>.

Josep Mas i Dordal, mestre d'obres. Francesc Pla, *El Vigatà*, pintor

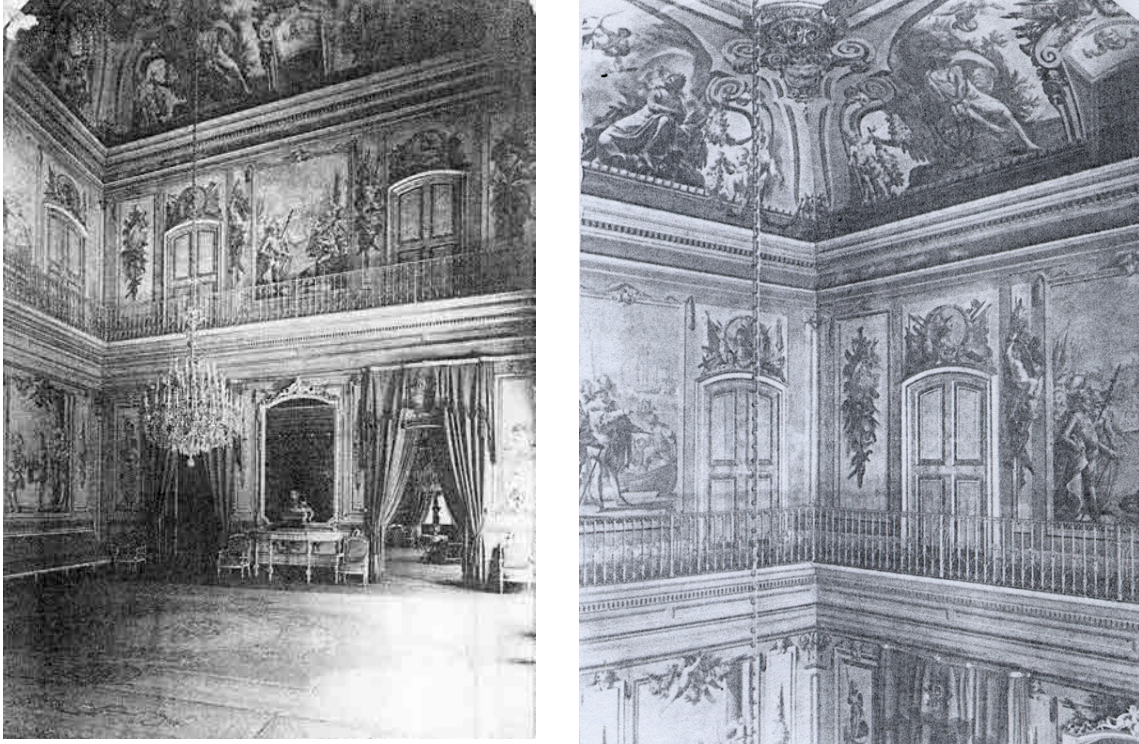


Fig. 1 i 2. Saló del Palau Moja. Fotos Arxiu Mas.

A partir de 1774 s'iniciaren els treballs preparatoris per a la construcció, al carrer de Portaferriassa, cantonada amb la Rambla, d'un palau per a la família dels Cartellà. Tal com recull Santiago Alcolea,<sup>52</sup> la impulsora de la construcció d'aquest edifici fou Maria Lluïsa Descatllar, marquesa de Cartellà i de Moja.

Les traces de l'edifici s'encarregaren a Josep Mas i Dordal (1724/1725 - v. 1802/1805),<sup>53</sup> membre d'una família de constructors de Barcelona pertanyent a la Confraria de Mestres d'Obres i Molers. "Fou un dels pocs constructors barcelonins de la segona meitat del XVIII que

<sup>51</sup> Primers propietaris: Josep de Copons Oms i Maria Lluïsa Descatllar Cartellà, marquesos de Moja i de Cartellà.

<sup>52</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana*, op. cit. La publicació de Santiago Alcolea és una eina fonamental per al coneixement del procés constructiu i els esdeveniments que acompanyaren el temps de bastir aquest edifici. La documentació emprada per l'historiador és el manuscrit del baró de Maldà conegut com a *Calaix de sastre* (Rafael d'Amat i Cortada, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, op. cit.), a més de la informació conservada a l'Arxiu de Protocols de Barcelona.

<sup>53</sup> ARRANZ, Manuel: *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, 1991, p. 299-305.

es van merèixer de debò el títol d'arquitecte, per bé que mai no l'aconseguí, i és probable que ni tan sols el sol·licités de qui podia atorgar-l'hi, és a dir, de l'Academia de San Fernando".<sup>54</sup> El seu treball arquitectònic és molt important en les darreres dècades del XVIII a Barcelona; només en aquesta ciutat és autor d'obres de tan renom, a més del Palau Moja, com l'església de la Mercè (1765-1775) i l'ampliació del Palau Episcopal (1782-1785), a més de l'església de Sarrià (1780-1807), en aquell moment municipi independent. El paper que fa Josep Mas i Dordal en l'arquitectura de Barcelona en l'últim terç del segle XVIII està recollit en l'obra de Josep Maria Montaner.<sup>55</sup> Allà es diu que les seves obres són un bon exponent de l'arquitectura de transició que es feia a finals del XVIII, en què s'alternen sense preocupació obres molt barroques i obres molt pròximes al gust acadèmic.

El 1774 s'inicien les tasques administratives per poder edificar a la cantonada de Portaferrissa amb la Rambla el nou edifici. Poc temps després s'inicien les obres. Pau Mas i Dordal (1731/32-1808),<sup>56</sup> germà de Josep, en serà el constructor. Abans de bastir el nou edifici s'hagueren de fer alguns treballs previs com enderrocar una torre de la muralla medieval<sup>57</sup> i algunes cases que s'havien adquirit per engrandir el solar. Hem pogut saber quin tros de muralla es va enderrocar i quines eren les diferents propietats a partir d'un plànol copiat per Josep Oriol Mestres l'any 1870<sup>58</sup> (fig.1). Les notes del baró de Maldà al *Calaix de sastre* permeten resseguir, encara que sigui succintament, l'evolució de l'obra.<sup>59</sup> El desembre de 1785 la família dels marquesos de Moja es trasllada a viure al segon pis del palau. Això ens indica que encara no s'havien conclòs les estances del pis principal. Per la mateixa font podem afirmar que a l'estiu de 1786, moment en què es casa la filla dels marquesos, s'han acabat les feines dels interiors, ja que es fa menció de les pintures del saló i dels cortinatges de la resta de peces.

A partir dels treballs publicats per Santiago Alcolea i Manuel Arranz, podem obtenir la relació d'artistes i artesans que treballen al palau. D'aquesta manera, a l'hora d'estudiar cada una de les solucions d'acabat, podem arribar a establir quins són els artistes i artesans que hi prenen part i

---

<sup>54</sup> ARRANZ, Manuel: *Mestres d'obres...*, op. cit., p. 299.

<sup>55</sup> MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit., p. 381. Els Mas i Dordal estaven molt vinculats a les administracions i des de l'Edicte d'Obreria de 1771 totes les obres havien de dur llur visat, primer d'un i anys més tard de l'altre. Josep fou mestre de fonts entre 1750 i 1766 i mestre d'obres municipal entre 1766 i 1770. El seu germà Pau fou mestre de fonts entre 1766 i 1808 i des de 1770 fins a 1808 és també mestre d'obres municipal.

<sup>56</sup> ARRANZ, Manuel: *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*.

<sup>57</sup> Pau Mas comença a treballar en l'obra d'aquest palau el mes de novembre de 1774, dada recollida per Santiago Alcolea a *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 50, de l'Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona.

<sup>58</sup> L'any 1870 Josep Oriol Mestres fa una còpia del plànol aixecat abans de construir el palau on es poden veure la torre medieval i les diferents propietats. *Copia del plano que tienen los SS. Albaceas testamentarios de la señora marquesa de Moja*, Barcelona, 23 de maig de 1870, Arxiu Històric de la Ciutat, Secció de Gràfics. Registre 6681.

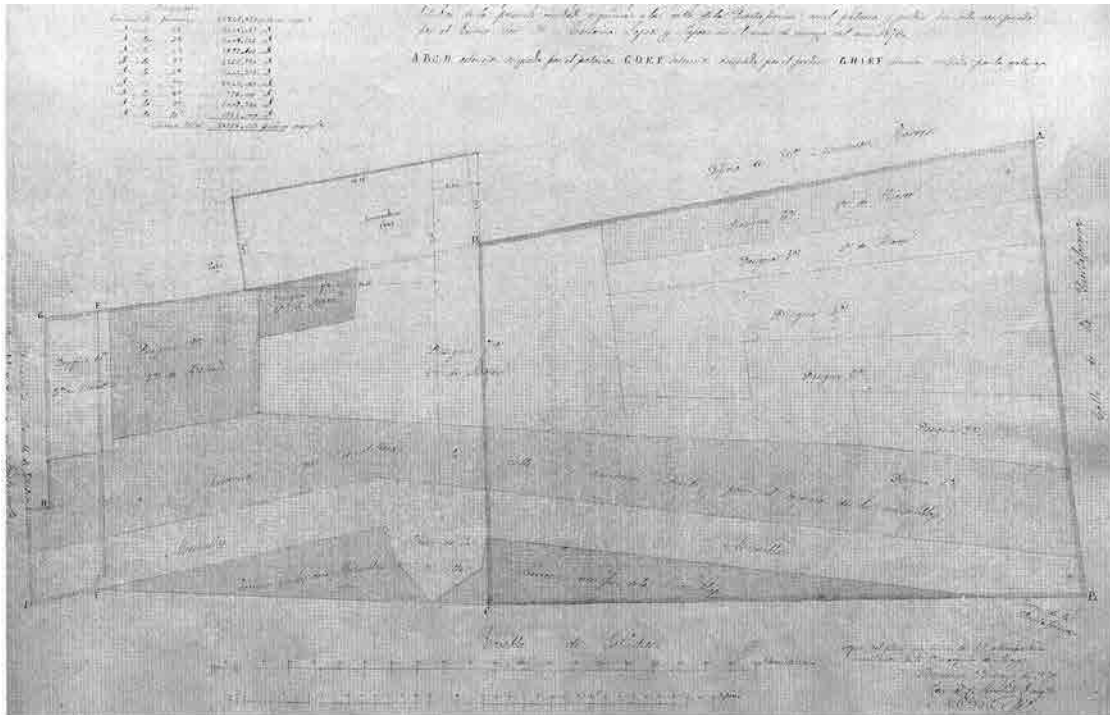


Fig.3. 1870, *Còpia del plano que tienen SS. Albaceas testamentarios de la Señora marquesa de Moja*. Còpia del plànol original realitzada per Josep Oriol Mestre el 1870. Es poden apreciar les diferents propietats i la torre de la muralla medieval en el lloc on s'havia d'aixecar el palau.

quin és el seu ofici. De fet, els que participen en el Palau Moja són els mateixos que treballen en l'ampliació del Palau Episcopal, per això les semblances tècniques i artístiques d'ambdós edificis.<sup>60</sup>

Francesc Pla, *El Vigatà* (1743-1805), és l'autor de les pintures del saló. A partir de la factura presentada per ell el 4 de setembre de 1791,<sup>61</sup> sabem que la seva aportació era molt més àmplia. Fa les pintures perdudes de la façana i pinta quatre dependències més: la cambra amb alcova de la raconada al jardí, la primera sala que és la peça dels criats, el menjador de la part del jardí<sup>62</sup> i l'habitació amb alcova<sup>63</sup> que dona al vestíbul gran i al corredor d'accés; també el vestíbul gran i la capella. Així mateix, va pintar la cambra i l'alcova del segon pis que fa cantonada amb la Rambla i Portaferriça.

Pere Pau Muntanya i Llanes (1749-1803) és l'autor dels frisos i arrambadors de sis salons principals del Palau Moja, amb escenes de caire profà i mitològic. Són pintures realitzades a l'oli sobre tela (avui se'n conserven algunes al vestíbul, tot i que no és el lloc original).

<sup>59</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 45.

<sup>60</sup> ARRANZ, Manuel: *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, op. cit., p. 302.

<sup>61</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 58.

<sup>62</sup> Actualment aquesta estança està ocupada per la biblioteca de la Direcció General del Patrimoni del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

<sup>63</sup> Aquest espai és ara com ara el despatx del director general de Patrimoni del Departament de Cultura.

Un altre grup d'artesans que treballen en els acabats del palau són els fusters Joan Soler, pare i fill, i Llorenç i Manuel Casadevall, també pare i fill.<sup>64</sup> Als documents recollits hi consten les classes i mides de les diferents fustes emprades. Francesc Saladriga subministrà entre el 1781 i el 1787 vidres i cristalls. El mestre daurador fou Miquel Petit; els treballs que recullen els seus comptes són la pintura de molts elements de fusta, mobles, portes i balcons, i també les baranes d'aquests i de l'escala, els envernissats i daurats de la capella. Salvador Gurri (1749-1819) esculpeix unes figures per a la capella que no es conserven; també és autor del retaule.

### **Tractament de la superfície**

Ens interessa veure com és l'arranjament interior de les estances principals de la planta noble. Aquestes estances són les que estan situades a la crugia de la façana que dona a la Rambla i a ambdues cantonades, la de Portaferriça i la del jardí. Podem saber com era la planta original a partir de l'aixecament que en fa Josep Oriol Mestres el 1870 (fig.4).<sup>65</sup> Es tracta del saló principal de doble alçada, situat al bell mig de la crugia, de dues estrades, una a cada costat del saló, i de dues sales amb alcova, esmentades en algun document com a segones estrades, situades cada una en una cantonada.

D'aquests espais l'únic que resta intacte és el saló principal. Les altres estances es modifiquen en vendre's l'immoble a Antonio López y López, primer marquès de Comillas,<sup>66</sup> l'any 1870 (estudiarem els canvis fets aleshores i el que en queda en la segona part de la tesi). Hem pogut estudiar directament el tractament de la superfície del saló, les pintures i les diferents tècniques emprades. En canvi, per saber com és el tractament de la superfície de les estrades, ens servim de la transcripció i els comentaris que fa Santiago Alcolea de l'inventari<sup>67</sup> del palau fet a la mort de Josep Copons, marquès de Moja. Aquest inventari ens permet disposar d'informació molt detallada i valuosa de l'estat de les diferents estances.

### **Saló principal**

El saló ocupa l'espai central de la crugia paral·lela a la façana de la Rambla, el frontó d'aquesta emfatitza el valor de l'estança en façana i a més amaga l'estructura del sostre del saló. És un espai de doble alçada, de planta quasi quadrada de 10,80 × 10,60 metres, i una alçada d'aproximadament deu metres en el quadrat central. És un espai molt cúbic per la seva gran alçada. Té tres balcons que donen a la Rambla. L'accés principal al saló és per la paret oposada a la façana i a cada un dels altres dos costats hi ha dues portes d'accés a altres estances.<sup>68</sup> A l'alçada del sostre del pis principal es conforma una cornisa perimetral que dona lloc a un

---

<sup>64</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 52.

<sup>65</sup> Arxiu Històric de la Ciutat. Secció de Gràfics. Número de registre 6687.

<sup>66</sup> En comprar el palau Antonio López, de la planta principal només es modifiquen alguns revestiments i mobiliari, ja que hi ha una clàusula testamentària que impedeix modificar substancialment la planta noble.

<sup>67</sup> Dades recollides per Santiago Alcolea de l'inventari que féu Maria Lluïsa Descatllar a la mort del seu marit. L'inventari està localitzat a l'Arxiu Històric de Protocols, Barcelona. Notari Grau Casani, man. 1790, folis 48 a 75.

<sup>68</sup> A la banda del carrer Portaferriça, la porta més propera a façana dona accés a una estrada i l'altra és la porta de la capella. A l'altre cantó també s'hi disposa, en la crugia de façana, una altra estrada, amb la seva corresponent porta d'accés des del saló, i l'altra porta dona accés a dependències secundàries.

voladís estret, d'uns cinquanta centímetres. Al nivell superior d'aquest gran saló s'hi disposen diferents obertures, tres a la façana i tres més al costat oposat, a més de dues portes en cada un dels altres dos costats. D'aquests només un era accessible, els altres són només un recurs compositiu de plens i buits que serveixen per ordenar el tractament de la superfície.

Corona l'alçada del saló una altra cornisa, de la qual arrenca el sostre format per una remarcada escòcia i un plafó central. A nivell de l'escòcia hi ha quatre llunetes, una a cada costat, tres de les quals són cegues i s'hi han pintat vidres seguint la tècnica del trompe-l'oeil, i la de la façana és oberta i permet l'entrada de la llum.

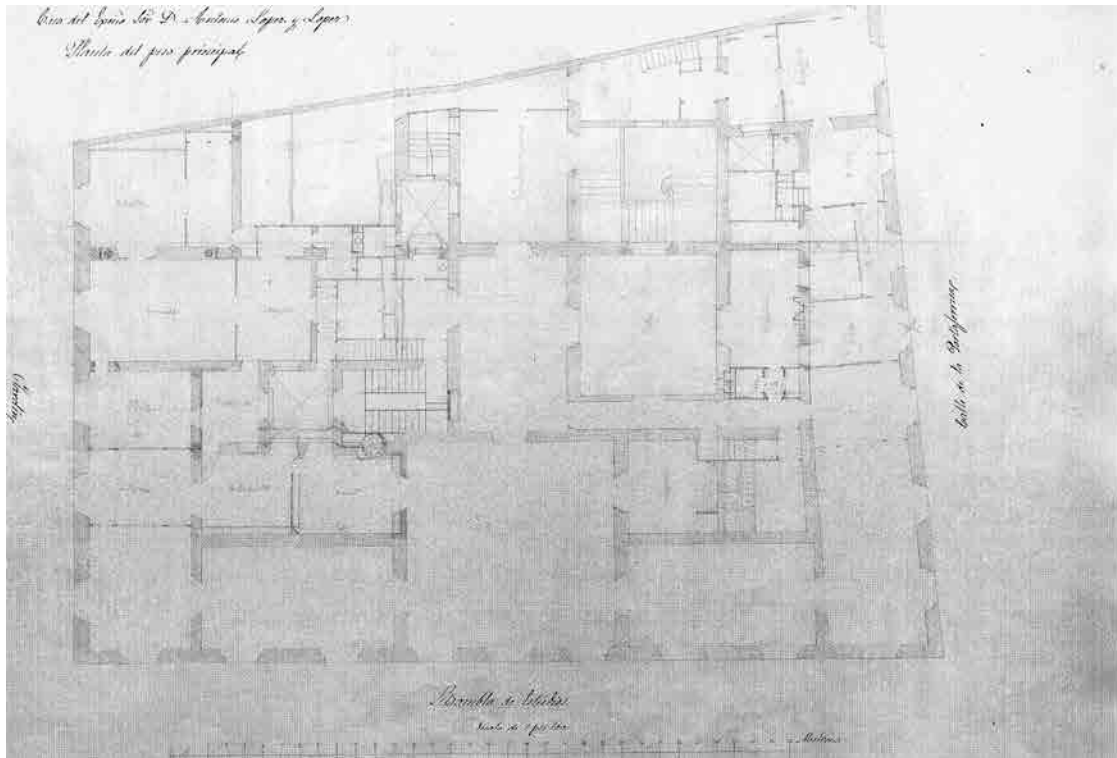


Fig.4. Planta del pis noble aixecada per Josep Oriol Mestres el 1870.

La força del saló i la capacitat expressiva i narrativa es basen en les pintures al tremp i al fresc. El parament és pla, només sobresurten les portes i les cornises. A partir de la pintura es dona relleu a la composició i s'organitza. Els elements arquitectònics preexistents (finestrals i portes d'accés) determinen la disposició de les escenes, però al mateix temps la pintura fa servir l'arquitectura, encara que sigui fingida, per donar sentit a l'ordre compositiu.

La pintura segueix la disposició en doble alçada, fent servir recursos reals i il·lusionístics. La composició respon a un esquema de doble ordre, tot i que els ordres són pura pintura, ja que no tenen la voluntat de versemblança. L'ordre inferior és configurat per quatre pilastres d'ordre compost,<sup>69</sup> una a cada cantonada fent l'escaire, sobre les quals es recolza la cornisa; a partir de

<sup>69</sup> Aquesta disposició és del tot impossible des de la perspectiva arquitectònica, ja que es genera una llum entre pilastres de pràcticament deu metres.



Primera part

la cornisa s'hi disposa el segon ordre, amb pilastres de capitell jònic situades també a la cantonada. Una altra cornisa encercla tot el perímetre, sobre de la qual hi ha l'escòcia.

El parament inferior arrenca amb un sòcol negre, també pintat, corregut,<sup>70</sup> de trenta centímetres d'alçada, que només queda tallat per les obertures. Les pilastres es disposen sobre aquest sòcol que s'ha regruixat lleugerament a les cantonades i marquen l'espai fins on aniran les escenes pintades de la primera alçada. A diferència d'altres pintures murals on figuren pilastres, aquí s'hi representen planes, sense ombres que donin relleu. L'espai entre pilastres de cada costat està organitzat a partir del joc de plens i buits que permeten les obertures. És a dir, als costats laterals hi ha un pany de paret central flanquejat per dues obertures, i dos panys més petits als extrems. A la paret de façana hi ha tres balcons que deixen dos panys de paret més estrets entremig. Als extrems del parament de façana, el capialt de la finestra arriba fins a la mateixa pilastra. Al parament oposat només hi ha una porta central i es generen dos panys de paret a banda i banda.

Per damunt del sòcol, en els panys de paret entre les obertures, hi ha un arrambador pintat imitant marbre d'1,35 metres d'alçada, acabat amb una cornisa pintada que queda tallada per les pilastres o pels emmarcaments pintats de cada una de les portes. A cada tram d'arrambador hi ha un plafó rectangular i, al mig d'aquests, un bust pintat dins un medalló envoltat d'una garlanda. A cada un dels panys de paret, per sobre de l'arrambador, s'hi representen escenes vinculades a la història de la família dels Cartellà.<sup>71</sup> N'hi ha una a cada costat lateral del saló i



Fig. 5 i 6. Imatges del parament inferior del saló

<sup>70</sup> Actualment davant del sòcol pintat n'hi ha un de fusta sobresortit, també negre, que permet amagar-hi les instal·lacions.



dues a la paret oposada a la façana. Aquestes escenes són incorporades com s'hi fossin teles emmarcades i el marc està tractat de manera que faci la impressió de relleu. A banda i banda de cada un d'aquests quadres hi ha una faixa vertical amb motius ornamentals florals. La faixa també està pintada fent la impressió de relleu. A més, als paraments laterals, als extrems hi ha pintures també emmarcades, molt més estretes, que representen elements simbòlics. Al parament de façana, com que els panys de paret són més estrets, no permeten de representar-hi episodis notables de la família, sinó objectes simbòlics vinculats a episodis guerrers, armadures, elms, etc.

Una motllura de fusta daurada capcima la primera alçada de pintures; quan passa davant de les obertures se separa del parament i esdevé la barra per penjar-hi les cortines.

Entre el parament inferior i el superior s'hi disposa la cornisa, que genera el voladís de cinquanta centímetres, accessible des d'una de les estances del pis superior. Està protegit per una barana de ferro daurat. La cornisa té motllures daurades i pintades imitant marbre. Es pot parlar d'una doble cornisa, ja que hi ha un parament entremig pintat emplaonat. El voladís està pavimentat amb rajoles ceràmiques vermelles.



Fig. 7. Detall de la motllura que envolta la sala



Fig. 8. Detall del passadís que encercla la sala a l'alçada del pis superior

El parament superior s'inicia una altra vegada amb un sòcol corregut negre de quaranta-dos centímetres d'alçada, sobre el qual també es recolzen les pilastres. Tal com hem vist en l'ordre inferior, aquí també les pilastres situades a les cantonades conformen el marc arquitectònic, malgrat que sigui escadusser i de funcionament impossible. Fan la transició des del sòcol fins a la cornisa. No hi ha arrambador, l'organització de buits i plens no és com la del pis inferior. La diferència es troba en el parament de façana i en l'oposat. El primer, pel fet que les finestres són més estretes, permet encabir-hi pintures d'episodis familiars; a l'altre cantó hi ha la mateixa disposició d'obertures, tres, respecte a la façana, i queden els mateixos panys de paret en l'una i l'altra. En aquesta alçada hi ha sis escenes pintades enmig de les obertures, dues a la façana i al parament oposat, respectivament, i una a cada un dels altres dos costats.

<sup>71</sup> Per conèixer la iconografia de les pintures del saló vegeu: ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII, op. cit.*

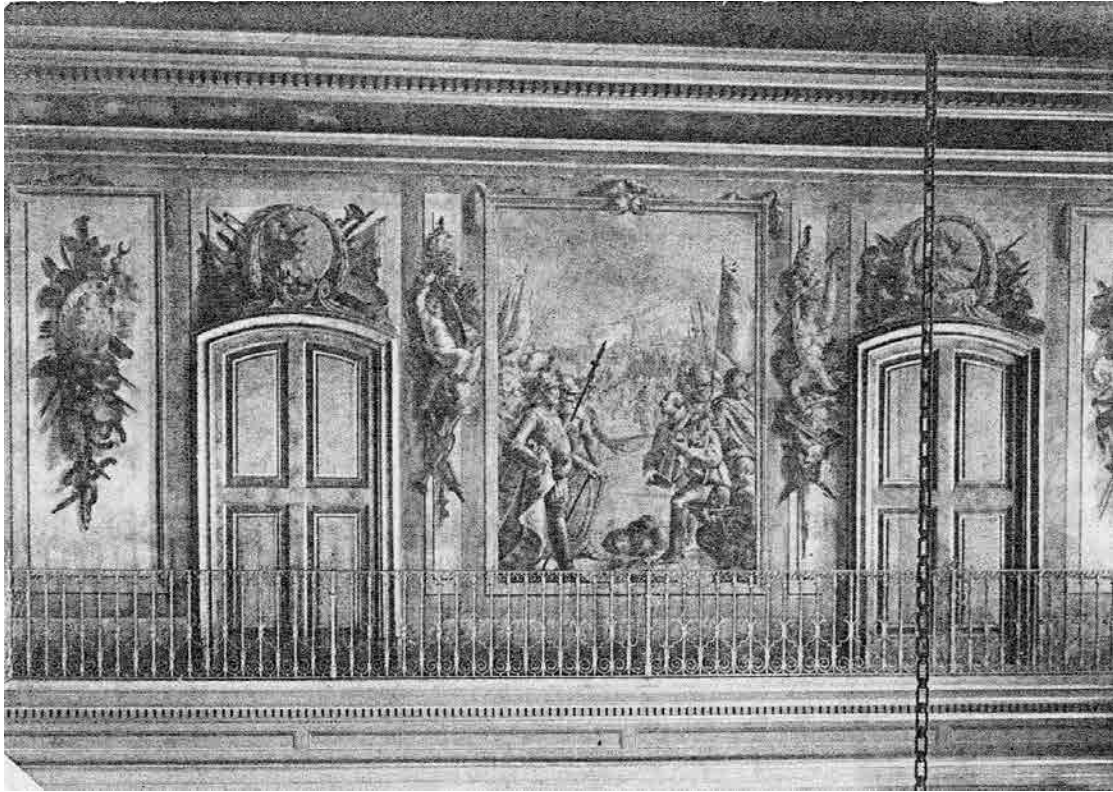


Fig. 9. Alçat parament superior. Foto Arxiu Mas.

Tanca la segona alçada una altra cornisa de guix que arriba fins a la línia d'imposta de l'escòcia; una altra vegada trobem el recurs de daurar i de pintar imitant el fresc alguna de les motlures, a més del recurs dels dentellons.

L'escòcia i el plafó central cobreixen l'espai i el singularitzen. El plafó està encerclat per una motllura de fusta daurada i quatre florons, també de fusta daurada, a cada cantonada. En aquesta part alta també s'empren elements arquitectònics il·lusionístics per organitzar la decoració; unes mènsules pintades que van de les cantonades de la línia d'imposta al plafó central divideixen l'escòcia en quatre costats. Les pintures s'ordenen a l'entorn de cada una de les llunetes. Les figures al·legòriques es disposen a banda i banda. La pintura del plafó central està organitzada amb quatre grups de figures. Al mig, un floró de fusta daurada del qual surt la cadena de la làmpada. L'estructura del sostre és un entramat de fusta recobert per un encanyissat que conforma l'arrodoniment de l'escòcia. La coberta és una estructura de tres encavallades a les quals s'encasta l'entramat del sostre del saló (fig. 79, 80 i 85).

A partir de la descripció que hem fet fins ara ens adonem que ens trobem davant d'un saló en el qual l'arquitecte ha disposat uns buits i uns plens que són manats per l'organització de la planta i de la façana. Qui resol el tractament de la superfície és el pintor, en aquest cas Francesc Pla. Aquest, a partir de recursos pictòrics i dels elements arquitectònics reals o il·lusionístics, ordena el parament, un ordenament que segueix uns criteris arquitectònics molt poc ortodoxos. Les pintures que narren episodis èpics de la família i que donen referents al·legòrics s'encabeixen en

una concepció estrictament pictòrica del parament. L'escòcia és un altre recurs, quasi escenogràfic, per aconseguir el resultat volgut.



Fig.10 i 11. Foto plafó central (Arxiu Mas) i detall escòcia.

Si ens servim de les dades recollides de l'inventari, podem saber el mobiliari i altres objectes que ens completen la visió del saló:

...S'il·luminava amb cinc aranyes de cristall, amb vint-i-quatre palmatòries, al centre i quatre més, de vuit palmatòries cada una, que anaven als angles. [...] No hi manquen quatre miralls “a la moderna” amb acabaments d'escultura daurada, cordons de seda vermella i les borles corresponents; altres tantes taules, que devien ser consoles, per sota dels miralls. Les consoles eren de fusta amb escultures daurades “a la moderna” i llurs sobretauls de pedra jaspí blanca, amb el curiós detall que estaven proveïdes d'unes contrataules per protegir-les de la pols. [...] Dosser de domàs carmesí per als retrats del Rei i de la Reina, amb emmarcament de fusta daurada, [...] dues cadires de respecte daurades que llüen trofeus reials al respall i es cobrien de domàs carmesí [...]. Completaven l'abillament del saló altres cadires de guadamassil i una vintena de cadires de caoba, envernissades i de perfils daurats, que estaven cobertes de domàs carmesí i tenien unes cobertes d'indiana, que també eren de color carmesí, per posar-les els dies normals. [...] També cortinatges de domàs carmesí per als portals, amb cordons de seda i les borles que els complementaven.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem.*

Primera part

No s'esmenten les pintures, tot i que ja devien estar acabades.<sup>73</sup> La raó pot ser el fet que les pintures no són un objecte mobiliari i per això no es descriuen. Sí que està recollit tot el mobiliari, quatre miralls amb les seves consoles corresponents, dues cadires de respecte, altres cadires de guadamassil i una vintena de cadires de caoba. Pel que se'n descriu, és un mobiliari que devia anar arrambat a la paret, sense interrompre l'espai lliure del saló. Una altra qüestió d'un gran interès per a nosaltres que s'hi recull és l'al·lusió als colors del mobiliari i de les tapisseries. Els miralls acabats amb escultura daurada amb cordons de seda vermella i les consoles també són d'escultura daurada contrastada amb la sobretaula de pedra jaspi blanca. Per altra banda, tant els emmarcaments dels retrats dels reis com les cadires de respecte i les altres cadires són de fusta daurada, combinada amb domàs carmesí, com també ho són els domassos i els cortinatges. Hi ha una intencionalitat de color, de solemnitat, que atorga el carmesí.

El terra estava cobert per catifes; n'hi havia d'estiu i d'hivern, tal com es desprèn de les dades recollides a l'inventari. El paviment que es conserva és l'original. És de rajoles ceràmiques quadrades de 18 × 18 cm, disposades en diagonal, dibuixant rombes a partir del joc cromàtic de peces rogenques i ocres. Aquest tipus de paviment és una solució molt habitual de l'època. Encercla la superfície una faixa d'una rajola i mitja vermella que permet anar adaptant-se als diferents sortints. Aquest paviment continua a les estrades i a la capella. A les estrades la disposició de les rajoles és més senzilla, van fent diagonals alternant-se'n una de cada color. A la capella s'hi disposa un mosaic de rajoles quadrades una mica més petites, de 13,5 × 13,5 cm, i altres de romboïdals. És un paviment estrictament funcional; les catifes d'hivern o d'estiu són les que confereixen calidesa a l'estança.

Es tracta d'un saló en què les pintures que cobreixen els paraments i el sostre tenen una gran força narrativa refermada per l'ús que es fa d'elements arquitectònics reals i il·lusionístics que les emfatitzen. Però, a més, si valorem aquest interior amb les espalmatòries enceses, que il·luminen amb llum tremolosa, sobretot les pintures de les parts altes més riques de colors i daurats, ens adonem de la força expressiva. Les espurnes dels daurats de motlures i mobles, a més del domàs carmesí, intensifiquen encara més la percepció del conjunt.

Estrades

Com hem dit, les estrades es van modificar sensiblement després de 1870. Per saber com eren originàriament hem d'acudir a les referències donades a partir de l'inventari.

En la primera estrada, oberta a la Rambla per dos balcons:

...Hi consten vint-i-sis cadires i un canapè, envernissades de caoba, entapissades de domàs verd i amb cobertes de roba d'indiana per guardar-les de la pols. Els paraments eren també de domàs verd, així com les cortines, dues per als balcons i altres dues per als portals, amb les borles i cordons corresponents de seda verda. Al centre hi havia una taula de talla daurada i

---

<sup>73</sup> Segons les dades del baró de Maldà al *Calaix de sastre*, *op. cit.*, ja eren a punt per al casament de la filla dels marquesos a l'estiu de 1786.

pedra de marbre plomís amb un mirall damunt, protegida de la pols per una contrataula de fusta pintada; als racons quatre cantoneres de fusta daurada amb llurs miralls, amb les oportunes contracantoneres de fusta pintada. [...] Com a complement uns arrambadors pintats sobre tela i fixats a la paret, i dues aranyes de cristall de sis palmatòries cada una.<sup>74</sup>

A partir d'aquesta descripció sabem que el pany superior dels paraments és de domàs verd i que l'arrambador és una tela pintada fixada a la paret. Són teles pintades per Pere Pau Muntanya. A la part superior de l'arrambador s'hi representen escenes de caire mitològic i profà i, a la inferior, la pintura simula un emplaonat. Bona part d'aquestes teles s'han perdut, només se'n conserven algunes al vestíbul actual. Els arrambadors que es conserven al palau són pintats sobre teles,<sup>75</sup> tant el sòcol, d'aparença arquitectònica, com la part superior amb les escenes pintades.

Les cadires es descriuen envernissades de caoba, com si s'establís una jerarquia d'acabats. A dalt de tot hi hauria el daurat, i per això és l'acabat dels mobles del saló principal; en canvi aquí s'opta pel vernís (llevat de la taula).

La segona estrada, immediata a l'antecedent, té alcova i s'il·lumina per quatre balcons, un a la Rambla i tres al carrer de Portaferriça, dels quals un correspon a l'alcova. A partir de l'inventari<sup>76</sup> sabem que el pany superior dels paraments d'aquesta segona estrada, o sala amb alcova, és fet de domàs carmesí, com les cadires i el canapè, i els arrambadors són pintures sobre teles fixades al parament. Al tocador adjacent, a la part inferior, també hi ha els arrambadors pintats sobre tela<sup>77</sup> i els paraments són de tafetà blau.

L'estrada al costat del saló principal en direcció al jardí estava disposada de manera semblant a la de l'altra banda. Els paraments i els cortinatges són de domàs groc i els arrambadors són igualment teles pintades a l'oli i clavades a la paret. Les cadires i les taules arrambades a la paret constitueixen el mobiliari principal.<sup>78</sup>

L'estrada següent té alcova al fons; té un balcó obert a la Rambla i tres cap al jardí. Els paraments són tots de domàs carmesí, així com els cortinatges per als balcons i les portes. A l'alcova hi ha un llit, d'estil "imperial", també amb domàs carmesí. Els arrambadors són, com en les altres estances, pintures a l'oli sobre tela.

---

<sup>74</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura del segle XVIII, op. cit.*

<sup>75</sup> En l'última restauració, portada a terme per Emili Julià, es van encolar sobre fusta.

<sup>76</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura del segle XVIII, op. cit.*

<sup>77</sup> A l'Arxiu Mas hi ha la fotografia de dos plafons d'aquest arrambador, on es pot apreciar perfectament que tot l'arrambador és pintat; la mateixa pintura és la que genera els elements d'ordre.

<sup>78</sup> Vegeu ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura del segle XVIII, op. cit.*





Fig. 12 i 13. Detalls dels plafons pintats per Pere pau Muntanya que es conserven actualment.

De la documentació exhumada per Alcolea es desprèn que les estrades i les sales amb alcova reben un tractament molt semblant. Els arrambadors pintats sobre teles són arreu i el parament superior es recobreix amb domàs. El mobiliari principal són cadires i taules arrambades a la paret. Els terres de totes aquestes estances estan coberts per estores d'estiu o d'hivern, cosa que explica la senzillesa del paviment, un terra ceràmic que encara avui es conserva. No tenim informació dels sostres originals de les sales contigües al saló.

En aquests espais el tractament de la superfície recau en el pintor i en el tapisser. El primer és l'autor de les pintures sobre teles i el segon entapissa cadires, revesteix paraments, penja cortines, fent jocs de colors i de textures.

### Elements per a l'anàlisi

- El tractament dels interiors al Palau Moja recau en els pintors i en el tapisser. És a partir de la seva feina i dels seus recursos formals i tècnics que es resol cada una de les estances. L'arquitecte fa les traces de la planta i de la façana, estableix la relació de plens i buits, però no entra en la qualificació dels interiors.<sup>79</sup>
- De l'autor dels tapissos i del mobiliari no en sabem res, però sí que ha quedat constància documental de la seva aportació a les estrades i a les sales amb alcova. En aquestes estances

<sup>79</sup> Tot i que sabem, a través dels estudis de Manel Arranz (*Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII, op. cit.*), de les converses i del treball comú entre Josep Mas i Dordal i el bisbe Gabino de Valladares y Messía, per als treballs dels interiors del Palau Episcopal. Ambdós compartien el desig que la natura entrés en l'edifici. Com que no bastava d'apreciar aquesta natura des de les finestres, balcons i terrats, demanen al pintor, en aquest cas Francesc Pla (el mateix del Palau Moja), que la copsi als paraments amb ocells i garlandes per gaudir-ne a tota hora. També atribueix a Josep Mas i Dordal la col·locació en l'anomenat *gabinet rodó* d'una rosa dels vents al sostre que assenyalava el vent dominant, ja que està vinculada a un eix que surt pel sostre.

la qualificació de l'interior recau, en bona part, en el domàs dels paraments, en els cortinatges i en el mobiliari.

- Pel que fa als pintors, ens hem de referir al treball de Francesc Pla, *El Vigatà*, i al de Pere Pau Muntanya. L'obra del primer dins el palau és molt més rellevant i vistosa, però no hem de menystenir el treball de Muntanya, ja que pinta arrambadors per a totes les estances importants; per tant, és un treball d'una envergadura considerable. La formació d'un pintor i l'altre és molt diferent, la qual cosa es palesa en les seves obres. La formació de Pla està molt més vinculada al gremi i també es va formar a l'acadèmia dels germans Tremulles. És, per tant, una formació propera a la tradició barroca i escenogràfica. Això es veu en l'ús que fa de l'ordenament arquitectònic. Els ordres, com hem vist, els fa servir com un recurs llunyà, emprats de manera anecdòtica, com si es veiés obligat a representar pilastres, sense gens d'interès per fer-ho.
- La formació de Muntanya és molt més acadèmica; de fet, ell està vinculat a les classes de dibuix de Llotja. En el seu treball hi ha la preocupació per ser fidel als cànons acadèmics. Les teles que pinta per als arrambadors representen escenes dins d'un ordenament acadèmic.
- Però, tot i tenir ambdós pintors una formació diversa i fer un ús diferenciat del referent acadèmic, el plantejament de l'interior tant de l'un com de l'altre és el mateix. Creen una escenografia que passa al davant dels paraments. El tractament de la superfície es fa des de la sensibilitat pictòrica.

Aquesta afirmació la podem corroborar en el proper exemple que estudiem, el saló dels marquesos de Palmerola, obra del mateix Muntanya, i, també, en els diferents interiors en què treballa Pla. Alguns d'aquests es guarden fora del seu lloc original. Hem recollit diverses d'aquestes pintures per confirmar el que hem dit fins aquí. Es tracta, en primer lloc, de la Casa Serra,<sup>80</sup> abans Casa Clarós (fig.), casa enderrocada en obrir-se la via Laietana; les pintures del saló de música actualment es guarden al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). En segon lloc, de la Casa Ribera,<sup>81</sup> casa que estava situada al carrer Nou de Sant Francesc i que també fou enderrocada; les pintures d'un saló es guarden al Museu Pau Casals. En tercer lloc, de la casa del marquès de Monistrol,<sup>82</sup> situada a la riera de Sant Joan i

---

<sup>80</sup> Sala de música de la Casa Serra, abans Clarós. Una filla de la Casa Clarós es va casar amb Domènec Serra. Pintures datades abans de 1785. Nou peces sobre tela recreen la història llegendària de la fundació de Roma (COLL, Àngels: "Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic", *op. cit.*).

El saló, en enderrocar-se la Via Laietana, fou traslladat per Eusebi Bertrand i Serra a la seva residència de la Bonanova (ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, op. cit.*). D'aquí passaren al MNAC dins de les col·leccions Bertrand (COLL, A. *Ibidem*).

<sup>81</sup> Santiago Alcolea, a partir d'una referència de R. Caselles, diu que F. Pla va pintar el 1793 les habitacions principals de la casa del comerciant Ribera al carrer Nou de Sant Francesc. L'any 1901 Eusebi Güell va adquirir la sala principal. La sala principal estava decorada en sis grans plafons amb temes mitològics, també el sostre (ALCOLEA, S. *Ibidem*). Són les pintures que es troben al Museu Pau Casals (vegeu TRIADÓ, Joan Ramon: *L'època del Barroc: XVII i XVIII. Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1984, volum V; i COLL, A. *Ibidem*].

<sup>82</sup> AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona, op. cit.*: "Casa del Marqués de Monistrol en la Riera de Sant Joan. Menos era lo que se conservaba en esta casa,

també enderrocada en obrir-se la Via Laietana; les pintures del sostre d'un saló es guarden al Palau de Pedralbes. L'últim exemple que hem localitzat són les pintures de la Casa Bulbena,<sup>83</sup> a la riera de Sant Joan, pintures que es guarden al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona (fig. 14 i 15). En tots aquests interiors, Francesc Pla pinta sobre teles fixades en un bastidor. És encara més evident la idea d'escenografia, de muntatge que s'incorpora a l'interior.



Fig. 14 i 15 .Pintures de Francesc Pla, *Vigatà*, al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona i a les dependències del Palau Reial procedents de la Casa Bulbena. (Vegeu Coll 2001-2002).

puesto que el salón había sufrido reformas posteriores, en las que desaparecerían los plafones laterales. El techo de gran escocia, fué, en cambio salvado y pasó a la colección del Museo de Barcelona. La composición central es de forma oval, trazada con el mismo desenfado que las otras de el Vigatà y con su cierta lozanía de color”.

ALCOLEA, Santiago. *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, op. cit.*: “El Vigatà había pintado su salón, cuya decoración consistía en un zócalo, columnas corintias flanqueando las puertas para disponer plafones, un friso a modo de entablamento que terminaba el muro y una amplísima escocia encuadrando un techo, en cuya parte plana se dispuso un espacio ovalado enmarcado por amplia moldura. Los plafones de los muros laterales habían desaparecido a causa de reformas posteriores y solamente pudo salvarse el techo que pasó a las colecciones de los Museos de Arte de Barcelona y fue instalado en el Palacio de Pedralbes que, de este modo, se ha convertido en un importante museo de interiores barceloneses de esta época; pintado este techo de los Monistrol al temple, es una de las obras de el Vigatà más débiles de dibujo y más graciosas de color”.

COLL, A.: “Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic”, *op. cit.*: “Sostre de tema mitològic. Els déus de l'Olimp presidits per Júpiter i Juno. Actualment Museu d'Arts Decoratives”.

<sup>83</sup> Pintures que fa El Vigatà per al comerciant Bulbena. Són escenes de la vida dels apòstols (ALCOLEA, Santiago. *Ibidem*). De la bibliografia consultada qui dóna la referència més completa és Àngels Coll; diu que al Museu d'Arts Decoratives hi ha vuit escenes de l'Antic i el Nou Testament a la sala dita d'El Vigatà; vuit escenes de la història de Tobies als dormitoris; sostre on es representa Diana, nimfes i putti; un altre sostre de Venus i Anquises, a més de tres teles inèdites de Diana, Pan i Selene (COLL, A. *Ibidem*).



### 1.2.2. Palau del comte de Fonollar o marquesos de Palmerola. Anterior a 1799<sup>84</sup> Pere Pau Muntanya, pintor



Fig. 16. Detall de les pintures del parament del saló.

El Palau està situat al carrer de Portaferrissa, als números 7 i 9, fent cantonada amb el carrer del Bot. El propietari, quan es condiciona el saló a finals del XVIII, és el marquès de Palmerola. Durant el segle XIX és quan passa a anomenar-se palau del comte de Fonollar.

Com hem dit en la introducció, les pintures del saló es descobreixen arran de la rehabilitació de bona part del palau, a inicis del 2002.<sup>85</sup> Aquest interior està documentat en la bibliografia i és atribuït al pintor Pere Pau Muntanya. Santiago Alcolea<sup>86</sup> en dóna la referència a partir de la sol·licitud, per ser nomenat pintor acadèmic, presentada pel mateix Muntanya a l'Acadèmia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, el 6 d'octubre de 1799. En aquest document el pintor argumentava els seus mèrits a partir de la relació de les pintures realitzades. Entre moltes altres, esmenta que és autor d'un sostre d'un dels salons de la casa del marquès de Palmerola i que, a més, estava decorat amb deu quadres històrics pintats al fresc. El mateix Alcolea també aporta

<sup>84</sup> Data edifici: inicis del XVIII (*Catàleg del patrimoni històric-artístic de la ciutat de Barcelona*; Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 19?). Refet en bona part per Elies Rogent el 1857.

<sup>85</sup> La rehabilitació del palau és de l'arquitecte Stephen Henneberry; a través d'ell vàrem poder accedir als interiors i conèixer-ne l'estat; des d'aquí aprofitem per mostrar-li el nostre agraïment.

<sup>86</sup> ALCOLEA, S. *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII, op. cit.*

la referència del llibre del comte de la Viñaza,<sup>87</sup> datat entre 1889 i 1894. Aquí es diu que a la casa del marquès de Palmerola hi ha un quadre al·legòric en què es veuen el Valor, la Virtut, les Arts, les Ciències, el Vici, el Frau, la Mala Fe, la Fama i el Temple de la Immortalitat, obra de Pere Pau Muntanya. Josep Mainar,<sup>88</sup> per la seva banda, diu que Muntanya cap a 1785 decora la casa del marquès de Palmerola.

En aquest palau s'hi fan diferents intervencions al llarg del segle XIX, que modifiquen sensiblement l'edificació original. L'any 1857 Elies Rogent reforma aquest edifici de planta baixa més tres pisos (en la documentació dipositada a l'Arxiu Històric del COAC ja s'anomena aquesta casa com la del comte de Fonollar).<sup>89</sup> També tenim constància d'una intervenció de Camil Oliveras (1840-1898): "Posteriormente arregló con mano elegante y con marcado sello personal, la suntuosa morada que el Excelentísimo Sr. Eusebio Güell i Bacigalupi, insigne protector de las artes de nuestro suelo, adquiriera en la calle de la Puertaferrixa procedente de la familia Fonollar".<sup>90</sup> No tenim coneixement de quins treballs hi fa ni de la seva envergadura; potser corresponen a aquesta intervenció les rajoles policromes del pati.<sup>91</sup>

Les pintures del segle XVIII que s'han conservat, destapades en la rehabilitació que s'hi ha dut a terme recentment, són les del vestíbul i les dels paraments del saló de la planta principal.

### **Tractament de la superfície**

Ens centrarem en el tractament de la superfície del saló, ja que els altres espais estan molt modificats i difícilment en podem extreure una visió de conjunt.

El saló no està situat a la crugia de façana que dona a Portaferrixa, sinó que queda obert al carrer transversal, el carrer del Bot. La planta del saló és rectangular, el costat llarg és paral·lel al carrer, on s'obren dos grans finestrals. Al parament oposat a la façana hi ha dues obertures als extrems i als dos costats curts hi ha dues obertures per banda.

Com hem dit, només s'han conservat les pintures dels paraments; s'han perdut les del sostre. Podem afirmar que aquest era resolt amb una escòcia perquè la forma d'aquesta es conserva, però actualment està pintada d'un color llis. No tenim constància de com era. També s'ha perdut el paviment original. Per aquest motiu ens centrarem en l'estudi de la solució emprada al parament.

---

<sup>87</sup> VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al diccionario de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 volums, Madrid, 1889-1894.

<sup>88</sup> MAINAR, Josep: "L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives" a *L'art català*, op. cit. p.313.

<sup>89</sup> HEREU, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent*; Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1986, p. 107.

<sup>90</sup> D'aquesta cita també podem deduir que la propietat passa a mans d'Eusebi Güell. D'aquí una dada curiosa que és el veïnatge a la dècada dels vuitanta del segle XIX entre Eusebi Güell i el seu cunyat, Claudi López Bru (segon marquès de Comillas). "Necrològica Camil Oliveras", *Anuario Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1899.

<sup>91</sup> En l'obra de Camil Oliveras són molt freqüents les majòliques, la utilització de rajoles de València per a la decoració de façanes. En la necrològica citada anteriorment també es diu que és autor de la "Casa de Doña Vicenta Vilaró en la Rambla Centro número 34 [actualment número 33] fachada decorada con mayólicas y barro cocidos, compite en riqueza y buen gusto con el interior". També en trobem a la Casa de la Maternitat.

La força expressiva del saló recau en les pintures al fresc que cobreixen tots els paraments. La pintura emprà recursos arquitectònics reals o fingits per ordenar cada un dels paraments i disposar les diferents escenes pictòriques. En aquest exemple, a diferència del Palau Moja, hi ha la voluntat de versemblança en la utilització dels ordres arquitectònics. Les obertures i les diferents portes d'accés pauten la disposició de les pilastres. La pintura emprà un doble recurs: per una banda ordena i compon el parament; per l'altra permet la realització d'escenes pictòriques de gran envergadura. A continuació descriurem com són aquestes pintures.



Fig. 17 i 18. Alçat i detall del costat curt del saló.

El parament arrenca amb un sòcol negre, pintat, corregut en tot el perímetre, que queda tallat pels emmarcaments de les portes. Sobre aquest sòcol s'hi recolzen a cada costat els pedestals de quatre pilastres, disposades de dues en dues emmarcant obertures, dues per cada un dels costats. Les dues obertures i les pilastres dels costats curts són quasi a tocar, per la qual cosa no queda cap pany de paret entremig per pintar-hi escenes; aquestes se situen en les sobreportes (fig.17 i 18). En canvi, en els costats llargs entre les dues parelles de pilastres queden dos panys de paret que permeten encabir-hi grans escenes pintades (fig. 16).

Per sobre del sòcol negre, entre pedestal i pedestal de pilastra, hi ha un arrambador pintat imitant marbre, acabat amb una cornisa, que és alhora també cornisa dels pedestals de les pilastres. Aquestes són corínties, amb una base ben definida i el fust acanalat; les ombres donen relleu. El criteri d'on prové la llum és divers i en alguns llocs contradictori. Als costats curts, com dèiem més amunt, les pilastres emmarquen dues portes, que tenen els marcs de fusta; no hi ha cap element pintat afegit que les emfatitzi i l'acabat original de la fusta s'ha perdut. Les

sobreportes d'aquests costats són cornises amb dentellons amb un fris. Per sobre de la cornisa, i fins a l'arrencament de la cornisa del sostre, hi ha un plafó pintat en relleu. Damunt seu s'hi disposa una escena pintada dins un marc ovalat. Als costats llargs, al pany de paret superior hi ha una escena pintada de grans dimensions, amb un marc pintat simulant fusta daurada, amb les cantonades remarcades. A la part superior hi ha un medalló amb garlandes. Davant de cada pilastra d'aquests paraments hi ha una figura al·legòrica (fig. 20). Les sobreportes del costat llarg són també pintades amb fris i cornisa, coronades per un frontó curvilini (fig.19).

Capcima el parament, per sobre de les pilastres, una cornisa amb un fris. A sobre de la cornisa descansa l'escòcia del sostre.



Fig. 19 i 20. Detalls del costat llarg del saló.

### Elements per a l'anàlisi

— El tractament de la superfície d'aquest interior, com al Palau Moja, recau en el pintor. És, una altra vegada, com una escenografia. El pintor resol el tractament de la superfície emprant recursos pictòrics i il·lusionístics.

Pere Pau Muntanya organitza les pintures a partir de l'ordenament acadèmic. A diferència de Pla, Muntanya té la voluntat que la utilització dels ordres sigui versemblant. Probablement no és l'autor material dels elements d'ordenament arquitectònic, ja que és una feina que recau en els ajudants, però sí que és l'autor de la composició. Muntanya té la necessitat d'ordenar el parament pintant elements arquitectònics de manera que l'articulin i donin profunditat.

Al mateix temps, la pintura, com al Palau Moja, té una voluntat narrativa. Les escenes expliquen episodis coneguts i compartits que es reconeixen. L'espectador entén o sap aquella història, vinculada a episodis mitològics o històrics.

P. P. Muntanya és autor d'altres pintures d'interiors. Hem pogut recollir informació de les pintures que es guarden al Museu d'Arts Decoratives (fig. 21) i del sostre del Saló dels Cònsols de Llotja (fig. 22). Aquests dos exemples ens permeten conèixer una mica més com planteja els interiors. De les pintures guardades al Museu no se'n sap la procedència; són



pintures murals sobre teles. Aquí, com a l'exemple vist, hi ha un tractament molt acurat de l'ordenament arquitectònic. Les pilastres ritmen el parament i emmarquen les diferents escenes representades. Són escenes de la vida del nen Jesús.

El sostre del saló de la Llotja és resolt de manera molt semblant al saló estudiat: una escòcia remarcada i un gran plafó central. Al plafó central hi ha la pintura més rellevant. Joan Bassegoda aporta dades sobre aquesta pintura:

Plafó de sostre pintat per Pere Pau Muntanya, amb motiu de la visita de Carles IV el 1802. Fou designada una comissió que encarregà la direcció dels treballs a P. P. Muntanya, assistit per Tomàs Soler i Ferrer com a arquitecte; Gaietà Feralat forjador, i un equip d'artesans i artistes, especialment alumnes de l'escola de Belles Arts. En pintura foren Josep Casas, Benet Calls, Jacint Corominas i Joan Giralt, gendre de Muntanya, que acabà els treballs a la mort d'aquest el 1803. Al·legoria del poder reial. A la meitat dels costats del fris hi ha escuts amb la creu de Sant Jordi amb àngels tinents, un d'aquests amagat pel dosser de la testera. A sota dels escuts hi ha el fris decorat amb frondes i altres medallons amb grisalles representant la Indústria i el Comerç.<sup>92</sup>

És un plantejament de sostre estrictament pictòric; s'hi fan servir recursos de perspectiva per atorgar profunditat. Com en els paraments, és la visió del pintor la que defineix l'interior.



Fig. 21. Detall de l'interior de Pere Pau Muntanya guardat al MADB.



Fig. 22. Pere Pau Muntanya Sostre del saló dels cònsols a Llotja

<sup>92</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan: *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 1986, p. 203.

Primera part

### 1.2.3. Palau del baró de Castellet. 1792-1793<sup>93</sup>

Jaume Valls, mestre d'obres. Felip Teixidor, fuster

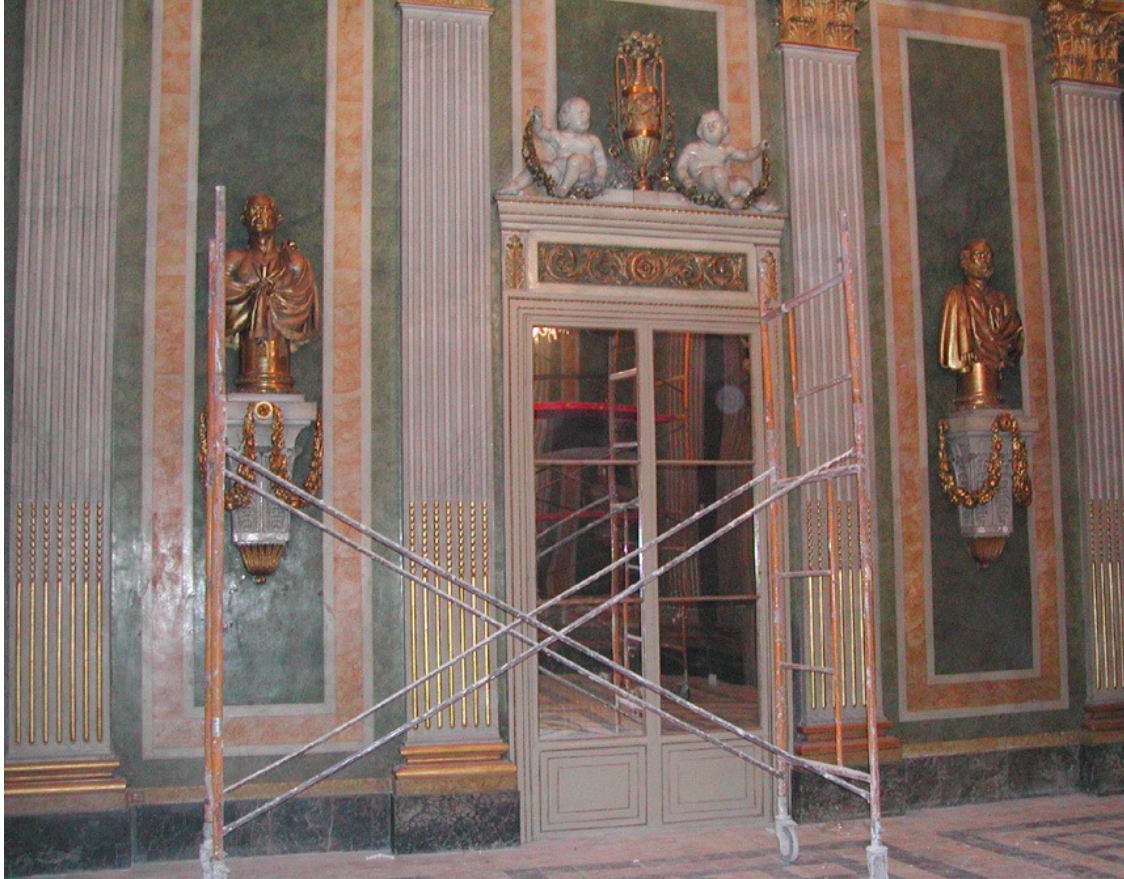


Fig.23. Saló del Palau del baró de Castellet

El que es coneix com a palau del baró de Castellet és avui un dels palaus que integren el conjunt del Museu Picasso al carrer Montcada.<sup>94</sup> La construcció primera del palau data del segle XIII; al llarg dels segles ha conegut diferents reformes i ha passat a mans de diverses famílies.

L'any 1791 el palau era propietat de Miquel Alegre i Roig (1729-1796),<sup>95</sup> que és qui sol·licita a l'Ajuntament el permís per a la reforma de la façana. Transcrivim la sol·licitud:

<sup>93</sup> Data de la sol·licitud del permís per modificar la façana: novembre de 1792. La sol·licitud està signada per Miquel Alegre i Roig, pare de Marià Alegre i Aparici, el que serà primer baró de Castellet.

<sup>94</sup> El que és pròpiament palau del baró de Castellet és al carrer Montcada, número 17.

<sup>95</sup> Afegim una breu biografia recollida de l'Arxiu del Baró de Castellet dipositat a la Biblioteca de Catalunya: "Fill de Francesc Roig i Rovira i de Maria Antònia Alegre i Guix. Son pare va morir essent ell un infant i sa mare es va casar de nou amb Agustí Gibert i Xurrich amb el qual no va tenir fills. Miquel Alegre i Roig va canviar l'ordre dels seus cognoms acceptant la primacia de la casa Alegre. Va viure 67 anys (1729-1796) dedicats als negocis familiars de comerç i a la fàbrica d'Indianes. Es va casar amb Maria d'Aparici i d'Amat i va tenir un únic hereu, Marià Alegre i d'Aparici".

Muy Ilustre Señor.

Don Miguel Alegre i Roig con el respecto debido a V.S. expone que debiendo hacer algunas obras en la casa de su habitación sita en la calle de Moncada le es preciso derribar parte de la pared de la dicha calle y por consiguiente los balcones que hay en ella y desea formar de nuevo arreglados al plan que se acompaña; a cuyo fin suplica a V.S. que se sirva concederle el permiso para la citada obra.

Gracia que espera merecer de la acreditada rectitud de V.S. y recibirá a particular favor.

Barcelona, 7 de noviembre de 1791

Miguel Alegre i Roig

Tal com s'esmenta al text, amb la sol·licitud s'adjunta el dibuix de la façana (fig. 24).

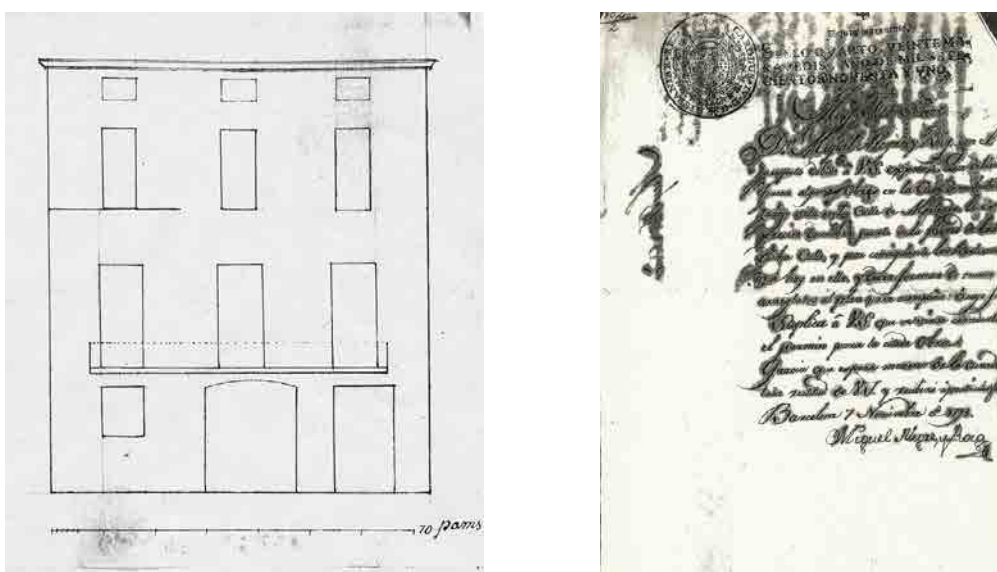


Fig. 24 i 25. Dibuix de la façana i la sol·licitud de llicència presentat a L'ajuntament per Miquel Alegre i Roig el novembre de 1791.

En data 14 de novembre de 1791 se li atorga la llicència; qui la signa és Pau Mas i Dordal, llavors mestre d'obres municipal, que contesta en aquests termes:

Muy Ilustre Señor,

Sobre el memorial de Don Miquel Alegre expongo a V.S. que no hallo inconveniente ni reparo en que se conceda al supte. licencia para derribar hasta el primer piso el frente de la casa que sin bolada [volada] posee en esta Ciudad y Calle de Moncada para levantar aquet hasta la elevación de 80 palmos conforme el adjunto perfil. Como la pared que se ha de levantar a continuación de la buena y firme tenga el grueso hasta el terrado. Dos palmos y medio. Así mismo para poner los balcones en dichos pisos con tal que los del primer piso no salgan del plomo y recto de la pared más de dos palmos y medio, y los del segundo piso más de



un palmo y tres cuartos comprendido en estas medidas [...] pues en esta conformidad la referida obra no se opone al plan que tiene mandado observar [...].

*Barcelona, noviembre 14 de 1791*

Pablo Mas<sup>96</sup>

Pel que hem pogut constatar a través de la documentació consultada a l'arxiu del baró de Castellet de la Biblioteca de Catalunya,<sup>97</sup> aquesta casa havia de ser per al seu fill Marià Alegre i d'Aparici (1756-1831), primer baró de Castellet.<sup>98</sup> En aquest sentit s'hi refereixen alguns dels artesans en presentar els seus comptes; en són un exemple els picapedrers que treballen la pedra negra del sòcol, a qui ens referirem més endavant.

Les obres s'iniciaren molt aviat; es guarda un compte presentat pel mestre de cases Jaume Valls<sup>99</sup> amb data 3 de febrer de 1792, en el qual es reflecteixen les diferents setmanades dels manobres des d'inici de gener. Pel que hem pogut constatar, es perllongaren almenys fins a l'agost de 1793; amb aquesta data s'han guardat comptes presentats pel fuster Felip Teixidor.<sup>100, 101</sup>

Els diferents documents recollits a l'arxiu del baró de Castellet ens confirmen que la reforma de la façana implica la remodelació de la crugia de façana, per tant, la construcció del saló i de l'estrada<sup>102</sup> adjunta. Aquests dos espais es fan alhora amb la finalitat de crear un lloc de recepció i un altre d'estar.

La nova façana segueix un esquema compositiu simètric per a les obertures de la planta noble i els pisos superiors. Respon a la sensibilitat arquitectònica acadèmica que en aquests moments s'està imposant en l'arquitectura catalana. En canvi, a la planta baixa la disposició de les obertures és més irregular.

---

<sup>96</sup> Arxiu d'Obreria de l'Institut Municipal d'Història de la Ciutat de Barcelona, C-XIV, caixa 55.

<sup>97</sup> Arxiu de la Biblioteca de Catalunya. Fons Baró de Castellet 152/4. Miquel Alegre i Roig. Obres 1756-1795. Aquí es conserven diferents documents vinculats a obres iniciades per Miquel Alegre, entre els quals n'hem localitzat alguns de l'obra del carrer Montcada. Són principalment setmanades del mestre de cases Jaume Valls i del fuster Felip Teixidor, així com alguns d'altres artesans.

<sup>98</sup> L'any 1793 sol·licita el títol, la concessió li arriba el 1797.

<sup>99</sup> No hem pogut identificar aquest mestre de cases. A l'obra de Manel Arranz *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII, op. cit.*, no hi és recollit.

<sup>100</sup> No tenim informació sobre la figura d'aquest fuster. En la relació de comptes presentats signa com a Felip Teixidor, fuster. No s'esmenta a l'obra de Manuel Arranz, *ibídem*.

<sup>101</sup> Aquestes dates i dades no coincideixen amb les recollides a la publicació d'Aurora Altisent i Josep Carandell (ALTISENT, Aurora; CARANDELL, Josep Maria: *Salons de Barcelona*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984). Per a aquests autors, "l'any 1722 Miquel Alegre, avi del que serà primer i únic Baró de Castellet Marià Alegre d'Aparici i d'Amat (1756-1831) va comprar la casa. Els Alegre hi fan diverses intervencions, la façana es modifica amb vida de Miquel Alegre, la seva filla Maria afegix un cos a la banda de llevant i Marià Alegre hi farà una important reforma a la crugia de façana del pis principal donant lloc al saló que estudiem i a una estrada". Segons els documents localitzats a l'Arxiu d'Obreria, les dates i les persones no coincideixen amb aquesta informació. Com dèiem, la sol·licitud la fa Miquel Alegre i Roig. Per les dates difícilment aquest podia ser l'avi del baró, per la qual cosa pensem que hi ha alguna confusió amb els noms.

<sup>102</sup> Aquestes sales reben el nom d'estrades, perquè aquí s'hi situava una tarima (*estrado*) on es col·locava el morador de la casa per rebre les visites. Se segueix dient *estrada* encara que ja no existeixi la tarima.

A l'obra d'Altisent i Carandell<sup>103</sup> es parla d'un viatge del baró de Castellet l'any 1790 a Sant Petersburg. Es diu que allà coneix de prop l'arquitectura neoclàssica i torna imbuït de l'esperit classicista. A més, s'apunta un fet que hem de tenir present per entendre el significat de la intervenció: el moment que rep el títol de baró per part de Carles IV, l'any 1797. No hem trobat a l'arxiu de Marià Alegre i d'Aparici cap carta ni documents que ens permetin corroborar l'existència d'aquest viatge. A més, com ja s'ha comentat, les obres es realitzen entre 1792 i 1793, just abans de la sol·licitar el títol. La concessió del títol de baró pel rei Carles IV d'Espanya no és fins a 1797.

### **Tractament de la superfície**

Els espais que estudiem són dos: el saló pròpiament dit i l'estrada, estança que el precedeix i que era el lloc de rebre. Ambdós espais estan situats a la crugia de façana, paral·lela al carrer Montcada. Estudiarem detalladament l'un i l'altra per saber com s'entén el tractament de la superfície, qui hi intervé i quines són les tècniques i les solucions emprades.

#### Saló principal

La sala principal ocupa el lloc prominent de la crugia de façana; s'obre tant al carrer de Montcada com al pati interior del palau. S'hi accedeix a través de l'estrada. Hi ha dos accessos més des d'estances privades del palau. La planta del saló és quadrada i s'organitza simètricament. És més alt que la resta d'estances, però no arriba a ser de doble alçada. L'alçada total és aproximadament de nou metres. Arran de terra té dues grans obertures a façana, i dues més a la paret del pati. Una és una finestra oberta i l'altra, un accés des d'altres estances del palau. Als altres dos costats només hi ha una obertura, la que connecta amb l'estrada i l'oposada. Al parament superior també s'hi disposen obertures amb el mateix ordre; són fingides i de dimensions més reduïdes.

La força del saló recau en els referents clàssics. L'ordenament arquitectònic passa davant de qualsevol altre recurs, capitalitza l'expressió d'aquest interior. No hi ha la voluntat narrativa de les escenes pintades que hem vist en altres exemples. Les escultures, els busts de filòsofs i les figures dels nens reforcen el referent clàssic. L'ordenament es traspasa al sostre i al paviment, la qual cosa proporciona una percepció de conjunt i d'unitat. Les formes geomètriques defineixen l'un i l'altre. Es dona la correspondència formal entre el sostre i el paviment. Els recursos emprats al sostre, com veurem, són estrictament arquitectònics, no hi ha pintures al·legòriques que singularitzin el sostre. Aquesta idea d'unitat no l'hem vist a cap altre exemple. L'excepcionalitat també s'obté a través dels materials emprats, reals o fingits. A través dels marbres i els daurats es busca expressar noblesa i solemnitat. Els colors intensos i ostentosos enriqueixen i singularitzen el saló.

Si ens detenim a descriure cada un dels elements podrem concretar a partir de quins recursos es qualifica aquest saló. El parament de la sala s'ordena a partir de la superposició de dos ordres: un ordre inferior generat per pilastres corínties que suporten una cornisa sobresortida (però que

---

<sup>103</sup>ALTISENT, A.; CARANDELL, J.: *Salons de Barcelona*, op. cit.

no arriba a crear un pas); sobre d'aquesta s'hi disposa un altre ordre de mitja alçada, també de pilastres corínties, que es corona amb una segona cornisa.



Fig. 26 i 27. Visió general del saló i detall d'un bust.

Les pilastres i les cornises sobresurten respecte al parament emplafonat. El sòcol és de marbre negre corregut per tota l'estança, de trenta-dos centímetres d'alçada; va fent els entrants i sortints que originen les pilastres i les obertures.

A cada costat de la sala hi ha quatre pilastres, una a cada extrem i dues d'equidistants al mig, que generen tres panys de paret; s'alternen buits i plens per donar cabuda a les obertures. Les pilastres són de fusta, pintades imitant el marbre i amb elements daurats.<sup>104</sup> El fust és estriat a llistell. En les canaletes, fins a un terç de l'alçada, hi ha perles de fusta daurada. El capitell també és de fusta daurada. És un capitell corínt amb fulles, caulicles i volutes. L'àbac sobresurt respecte de la cornisa superior. El parament de fons és estuc pintat també imitant marbre.

Les obertures tenen un marc i una sobreporta de fusta. El marc de la porta arrenca arran del sòcol de marbre; els brancals i la llinda tenen el mateix gruix. La sobreporta és de fusta pintada al tremp i daurada, amb un fris amb relleus florals i fulles d'acant als extrems. Coronen la sobreporta una hídria i dues figures de nens. Són talles de fusta revestides d'escaiola i aiguacuit (cola de conill) i envernissades amb goma laca o oli de llinosa, que sostenen garlandes daurades. El parament que queda entre el marc i la pilastra és pintat imitant marbre. El pany de parament que hi ha entre la sobreporta i la cornisa també és un emplafonat pintat.

<sup>104</sup> La base de la pilastra té un plint just per sobre del sòcol, de nou centímetres de fusta daurada, que es correspon amb una franja també daurada, en aquest cas pintada sobre estuc, al pany de paret endarrerit.

Els panys de paret entre dues pilastres es resolen amb plafons rectangulars que ocupen tota la superfície. Estan pintats al tremp imitant marbre, el fons és verdós i l'emmarcament del plafó és, com el de les sobreportes, amb faixes ocres i blanques. Al centre de cada un dels plafons dels paraments laterals hi ha un bust de fusta daurada sobre un culdellàntia. Als dos panys de paret centrals de la façana al carrer i al pati no tenen cap decoració escultòrica.



Fig. 28 i 29. Detalls dels plafons i obertures.

La cornisa és de guix sobre un suport d'obra. Algunes de les motllures són de fusta daurada. A la part inferior s'alternen filets amb sanefes de perles, cadenes i "fulles invertides". Els relleus del fris són de fusta daurada aplicada. Per sobre del fris s'hi disposen una gola (acabada amb una altra sanefa de "fulles invertides"), dos filets i un ovari. Unes mensulettes que suporten una altra cornisa clouen aquest element arquitectònic que separa l'ordre inferior del superior.

L'ordre superior segueix la mateixa composició que l'ordre inferior, però les dimensions són més reduïdes. També hi ha un sòcol negre corregut. L'ordenació de pilastres i panys de paret buits i plens és la mateixa. En aquesta alçada els tancaments són molt més senzills. Algunes de les finestres del pis superior són cegues (vidre mirall), hi són només per mantenir la mateixa composició d'arran de terra. Als panys d'entremig també hi ha plafons pintats generats per faixes ocres i blanques; al mig de cada un dels plafons, sense cap excepció, hi ha un medalló encerclat per una garlanda.

Corona aquesta alçada una altra cornisa. En aquesta s'alternen filets amb motlures, perles, goles decorades amb "fulles invertides", un filet amb corda, una gola amb ovari i una altra amb fulles d'acant.

El sostre és pla disposat directament sobre la cornisa. És un enteixinat amb nou cassetons rectangulars, seguint la mateixa disposició que el paviment. El cassetó central està més enfonsat i d'aquest penja una làmpada. De cada un dels cassetons de les cantonades també pengen làmpades més petites. L'acabat és pintat imitant fusta i marbre. Cada cassetó està encerclat per una motllura de fusta daurada.

El paviment de la sala principal és un mosaic de peces de marbre quadrades, combinant marbres grisos i blancs. Es dibuixen nou quadrats (tres per tres) fent jocs geomètrics i cromàtics a partir del quadrat (combinant peces de  $19 \times 19$  cm i de  $28 \times 28$  cm). En el quadrat central hi ha una rosassa de marqueteria de marbre. Encercla el paviment una faixa llisa de peces de marbre blanc que arriben fins al parament resolent tots els encontres.



Fig. 30 i 31. Detalls del sostre i del paviment.

Ens trobem davant un saló en què, com en els altres exemples, l'ordenament de la superfície es fa a partir d'elements arquitectònics, reals o il·lusiónistes, ja sigui emprant recursos pictòrics o fent ús del treball de la fusta. Les pilastres i els elements d'ordre són estrictament una solució d'acabat.

#### Estrada

L'estrada té la mateixa profunditat que la sala, la que dóna al tram estructural. És més estreta, només té una obertura a façana, simètrica a l'accés, des del palau. No és un espai de doble alçada, tal com passa al Palau Moja. La planta superior de les estrades és útil.

El tractament de la superfície és més senzill que a la sala. Per a l'articulació del parament es recorre a plafons i faixes, s'ha produït un procés d'abstracció dels ordres arquitectònics. Arrenca amb un sòcol de fusta de quaranta-tres centímetres, pintat imitant marbre negre (és el material del sòcol de la sala). Per sobre del sòcol hi ha un arrambador també pintat imitant plafons de marbre; a l'alçada de noranta-set centímetres s'acaba amb un bocell daurat. El

parament superior s'organitza en plafons, dos a cada banda de les obertures. Aquests estan encerclats amb una motllura de fusta daurada. La superfície central està revestida actualment per un domàs; no sabem si és l'acabat original.<sup>105</sup> Si fos així, estaria a prop de la solució vista a les estrades del Palau Moja.



Fig. 32 i 33. Detalls de l'estrada.

Les sobreportes són rectangulars, amb un baix relleu enmig. Aquest relleu és de fusta revestida amb una capa d'escaiola i aiguacuit envernissat amb goma laca o oli de llinosa.

El paviment de marbre blanc i gris no sabem si és l'original. El blanc està disposat a la part central en diagonal; s'encercla amb una faixa perimetral de marbre gris.

### Elements per a l'anàlisi

- El saló i l'estrada reben un tractament diferenciat en funció de la importància jeràrquica. En el saló l'ordenament arquitectònic és explícit a través de les pilastres i del cornisament. Mentre que a l'estrada s'ha donat un procés d'abstracció de l'ordenament, aquí es fa a partir de plafons i faixes. És a dir, l'ús dels ordres arquitectònics atorga rellevància. Aquest criteri també l'hem vist al Palau Moja, on s'empren diferents recursos per a les estrades i el saló.
- Qui s'encarrega del tractament de la superfície és un mestre fuster. El saló és resolt com un retaule, amb un marcat sentit escenogràfic. Respecte als exemples anteriors, han canviat els mitjans: ara es treballa amb la fusta i la talla i en els altres amb la pintura. En el palau del baró de Castellet els recursos són més estrictament arquitectònics, reals o il·lusionístics. No hi ha la càrrega narrativa de les pintures. Però la concepció del tractament de la superfície és

<sup>105</sup> A la conversa mantinguda amb la restauradora Reyes Jiménez ens va apuntar que podria haver-hi una pintura prèvia.



la mateixa, quelcom que s'afegeix a una estança que el mestre d'obres o l'arquitecte ja ha donat per acabada.

- Per conferir singularitat s'empren daurats i pintures que imiten el marbre. Es dauren i es pinten aquelles superfícies que es veuen; els llocs amagats o que queden en un pla que no es percep, com la cara superior dels capitells, es deixen sense tractar. El daurat té una funció estrictament plàstica. Aquest fet reforça encara més la idea d'escenografia. Com dèiem en els exemples anteriors, el mestre d'obres organitza la planta i determina els plens i els buits, després l'artista o l'artesà interpreta els interiors a partir dels seus recursos i mitjans. En aquest cas el fuster munta en cada parament de l'estança el que podríem dir-ne un retaule.



Fig. 34 i 35. Detall dels capitells i de la cornisa on es pot veure que les parts amagades no es dauren.

- Ben a prop del palau del baró de Castellet hi ha la Casa Gomis, al carrer Barra de Ferro, número 5. Al saló principal d'aquesta casa, fet entre 1792 i 1815, s'empra una solució formal molt semblant a la del palau del baró de Castellet però fent servir uns altres mitjans tècnics. No hem pogut accedir a aquest saló, però a través de l'estudi documental fet per Francesc Caballé i Reinald González<sup>106</sup> sabem de les vicissituds que envolten la seva construcció i de com està resolt formalment i tècnicament. Aquest treball ens ha permès constatar que el tractament de l'interior segueix un plantejament proper al que acabem d'estudiar. Els elements d'ordre arquitectònic articulen els paraments i el sostre. Entremig de les pilastres i al sostre s'hi disposen plafons amb baixos relleus. Són motius d'inspiració neoclàssica d'influència francesa. És un llenguatge formal que s'allunya de les formes barroques. Pel que apunten els autors de l'estudi, els elements d'ordre i els plafons són de guix i estuc fets a sobre d'envans posats davant de les parets de càrrega. Una altra vegada, ens trobem davant un exemple d'un tractament de l'interior entès com quelcom que s'afegeix a unes estances que el mestre d'obres o arquitecte ja ha donat per acabades.

<sup>106</sup> CABALLÉ, Francesc; GONZÁLEZ, Reinald: *Estudio documental de la finca de la c/ Princesa 16-18; c/ Barra de ferro 5-5 bis, de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 6 de setembre de 1999.

Primera part



#### 1.2.4. Palau Alòs o palau de la marquesa de Moragas.<sup>107</sup> 1805-1808, 1814-1818<sup>108</sup>



Fig.36. Detall de la sala rodona.

Aquest palau, situat al número 27 del carrer de Sant Pere més Alt, s'ha confós en diverses publicacions<sup>109</sup> amb el Palau Dou, del carrer de Sant Pere més Baix. L'autor del projecte d'aquest últim és Antoni Celles. La recerca feta per Enric Mira en la seva tesi doctoral desfà la

<sup>107</sup> MIRA, Enric: *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona, op. cit.* Segons Mira, aquest palau s'hauria d'esmentar com a Palau Castanyer, ja que Joaquim Castanyer és qui el fa construir, per no confondre'l amb el de la plaça Cucurulla, del seu fill, que l'esmenta pel títol de la seva vídua. Criteri pres a partir d'una dada trobada a l'Arxiu del Registre de la Propietat.

<sup>108</sup> Dades aportades per MIRA, Enric: *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona, op. cit.*

<sup>109</sup> Com ja es recull al *Catàleg del patrimoni monumental de Barcelona*, aquesta casa sempre s'havia datat entre 1807 i 1818 i s'havia atribuït a Antoni Cellés. L'estricta coincidència d'aquestes dades amb el que sabem d'una manera més ben provada del Palau Dou fa pensar que s'arrossega una dada en la bibliografia des de 1947. La publicació de Joan Ainaud, Josep Gudiol i J. F. Verrié *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, publicat a Madrid pel Consejo Superior de Investigaciones Científicas, traspasa la informació donada per Ramon Aliberch l'any 1944 d'una casa a l'altra (ALIBERCH, Ramon: *Las casas señoriales de Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1944). Així ja ho apuntaven l'any 1973 Hernández-Cros, Mora i Pouplana (HERNÁNDEZ-CROS, J. E.; MORA, G.; POUPLANA, X.: *Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, 1973).

confusió i dóna els referents necessaris per identificar aquesta casa. En aquest sentit, és molt important la localització de la llicència d'obres a l'Arxiu d'Obreria.

L'any 1805 Josep Castanyer sol·licita llicència per enderrocar una casa vella existent i fer-ne una de bell nou seguint les traces del dibuix de la façana que presenta. La façana no està signada, però per la qualitat del dibuix i la composició de la façana és probable que es tracti d'un mestre de cases de formació acadèmica o coneixedor de les publicacions franceses i italianes que corrien entre els mestres d'obres de l'elit. Se li concedeix la llicència d'obres el setembre del mateix any; la signa Josep Mas i Vila.

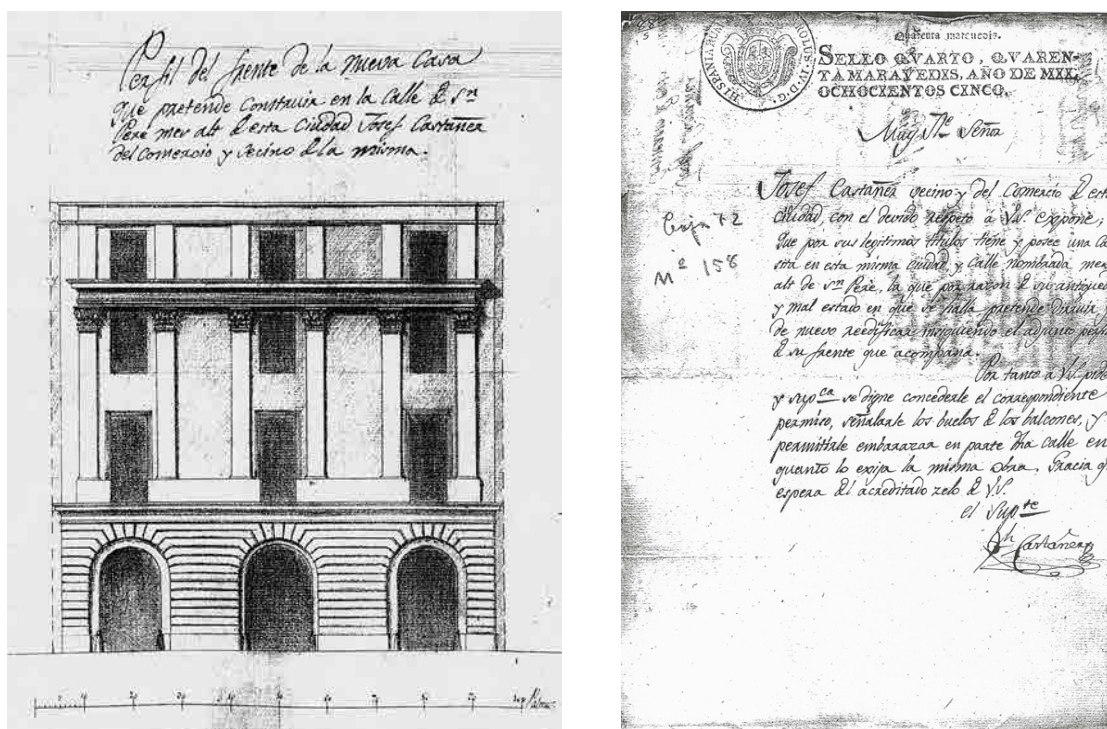


Fig. 37 i 38. Dibuix de la façana presentada a obreria i imprès de sol·licitud de llicència

La construcció de la casa queda interrompuda per l'ocupació francesa entre 1808 i 1814. La planta baixa de l'edifici existent coincideix amb el dibuix de la façana presentat. En canvi, el parament superior i el cornisament són diferents. La modificació pot ser deguda a un canvi de mestre d'obres en reprendre's la construcció.<sup>110</sup> El parament superior de la façana, que s'acaba construïnt amb uns gerros sobre pedestals, i el pati interior, amb un arc serlià, segueixen uns esquemes arquitectònics d'un classicisme poc ortodox, lluny dels models defensats per Antoni Celles a la classe d'arquitectura de Llotja (1815-1835).

<sup>110</sup> Enric Mira proposa que l'autor de la segona etapa podria ser Antonio Ginesi.

D'aquest edifici sabem que l'any 1867 era propietat de Consuelo de Moragas de Quintana, vídua de Joaquim Castanyer.<sup>111</sup> No en sabem del cert res més,<sup>112</sup> fins a la Segona República, quan és seu de l'Atheneum Polytechnicum. Les fotos guardades a l'Arxiu Mas corresponen a aquest període.<sup>113</sup>

És un edifici de planta baixa, pis principal i dos pisos superiors. En la construcció original el pis principal ocupa tota la planta. Actualment està segregat en diferents propietats. Les crugies posteriors són apartaments; a la banda del carrer hi ha un despatx professional i un habitatge en l'espai que ha estat fins fa ben poc<sup>114</sup> magatzem de la botiga que hi havia als baixos. Les estances més rellevants de l'habitatge principal reberen un tractament singular; són les de la crugia de façana. S'han guardat dos sostres pintats sobre teles, dins del que és actualment despatx professional, i, dins el que és habitatge, la sala rodona, en força bon estat. El nostre interès recau en aquesta sala; el seu tractament singular i el fet que es conservi força bé la fan excepcional.



Fig. 39. Interior de la sala rodona en temps de l'Atheneum Polytechnicum. Foto Arxiu Mas. A la dreta imatge actual

### Tractament de la superfície

Ens centrarem en el tractament de la superfície de la sala rodona situada en un extrem de la crugia de façana del carrer de Sant Pere més Alt. És un espai petit, la superfície és d'aproximadament 25 m<sup>2</sup>. Té tres obertures que generen, juntament amb la xemeneia, dos eixos

<sup>111</sup> MIRA, Enric: *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona, op. cit.*

<sup>112</sup> S'ha esmentat alguna relació amb els marquesos de Sant Mori a: BASSEGODA, Bonaventura: "La edificación barcelonesa en el siglo XVIII", Barcelona, juny de 1936. *Barcelona Atracción*, número 300, p.174-179.

<sup>113</sup> A l'Arxiu Mas hi hem localitzat diverses fotografies d'aquesta sala de l'any 1932, quan aquest edifici es coneix com a Atheneum Polytechnicum. El seu registre és CB-6249, CB-6250, CB-6251 i CB 6252.

<sup>114</sup> Entre abril i juny de 2003 s'ha rehabilitat aquest espai per donar-li l'ús d'habitatge.



de composició. Un d'aquests és el format per la porta d'accés des de la crugia anterior i la balconera; l'altre el generen la xemeneia i la porta que comunica amb la sala contínua que també dóna a la façana. És una estança de planta circular, encerclada per columnes i coberta per una cúpula. La cúpula i la forma arrodonida fan que esdevingui una estança singular que embolcalla l'estadant, com una caixa de música tractada amb gran cura i delicadesa.

La capacitat expressiva d'aquesta sala recau, per una banda, en l'ús decidit dels ordres i dels elements propis de l'arquitectura clàssica i, per l'altra, en les pintures que cobreixen l'intradós de la cúpula, restaurades recentment.<sup>115</sup> Les vuit columnes que encerclen l'espai, a més del cornisament i la mateixa cúpula, ens mostren que hi ha més interès per evidenciar la filiació clàssica. Es posa de manifest el coneixement més acurat d'aquesta arquitectura. Els motius ornamentals pintats a la cúpula es disposen sobre un fons verd que cobreix tota la superfície. Dues sanefes d'inspiració floral, una en la línia de la imposta i l'altra a l'entorn del floró, els emmarquen. Són motius pictòrics lineals, disposats a manera de meridians i entrelaçats per perles i garlandes. En el tram central d'aquells s'alternen medallons i cariàtides. Les figures femenines representades dins dels medallons són els elements iconogràfics més singulars. Són figures femenines que toquen diferents instruments musicals, muses de la música. És probable que es tracti d'una sala de música. La representació d'aquestes figures ens indica que es té coneixement de les publicacions sortides arran de les descobertes de Pompeia i Herculà. El model d'aquestes pintures pot ser el llibre de Pierre Sylvain Maréchal *Antiquites d'Herculanum*,<sup>116</sup> l'any 1814 n'hi havia un exemplar a la biblioteca de Llotja.<sup>117</sup> Alguns gravats d'aquest llibre són molt semblants a les figures que veiem a la cúpula (fig.42, 43, 44 i 45). Fins i tot s'han representat amb fons negre com en el gravat.



Fig.40 i 41. Detalls de les pintures de la cúpula.

<sup>115</sup> Els actuals propietaris ens van comentar que a la sala hi havia hagut un incendi fa aproximadament vint anys. La decoració de la cúpula va ser la part més malmesa i enfosquida. El juny de l'any 2003 es va restaurar la sala. La restauració va ser a càrrec de l'equip de Reyes Jiménez.

<sup>116</sup> MARÉCHAL, Pierre Sylvain: *Antiquites d'Herculanum. Gravées par F. A. David*, 11 vol., París, Chez F. A. David, 1780. A la Biblioteca de Catalunya se'n guarda un exemplar.

<sup>117</sup> Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu de la Junta de Comerç. Lligall CVI, 6, fol.11, 12, 15, 16, 17 i 18.

A diferència dels exemples anteriors, la força de la pintura no recau en la seva capacitat narrativa, d'explicar episodis vinculats a la família, sinó en la capacitat d'evidenciar la sensibilitat vers els referents clàssics.

Ens interessa també saber, com en els exemples anteriors, quins són els recursos emprats en aquesta sala per aconseguir la percepció volguda, identificar les tècniques i els materials que s'hi empen per saber en qui recau el tractament de l'interior, quins professionals hi intervenen i quines són les formes de producció.



Fig. 42, 43, 44 i 45. Aquestes imatges mostren la semblança entre les figures femenines disposades en els medallons de la cúpula i els gravats del llibre de Pierre Sylvain Maréchal *Antiquites d'Herculanum*. Aquest llibre el tenien a Lotja.

L'espai que ocupa la sala és originalment una estança quadrada i de sostre pla, en la qual s'inscriu una rodona generada per una estructura d'envans de fusta i vuit columnes que suporten la cornisa sobre la qual es recolza la cúpula. A l'alçada del parament, per darrere de les columnes, s'aconsegueix la forma arrodonida a partir dels envans que suprimeixen les cantonades; generen uns espais que són aprofitats com a armaris, fan la impressió que passen darrere de les columnes. La intersecció entre els paraments de l'estança i els envans de fusta arrodonits coincideix darrere de cada una de les columnes. Com es pot veure en el dibuix (fig.48), al darrere de les columnes es fa un regruix d'obra, per aconseguir la percepció de continuïtat. Aquesta percepció la reforça l'arrambador pintat imitant marbre vermellós que passa pel darrere de les columnes. Els trams del parament superior, entre columnes, són emplafonats. Els plafons es disposen sobre un fons pintat imitant marbre gris, que també dóna continuïtat a tot el parament. Els panys a l'entorn a les obertures (les dues portes d'accés i la balconada) i el de la xemeneia no es resolen de la mateixa manera que els panys arrodonits. Els plafons dels paraments arrodonits són pintats de verd i encerclats amb una faixa. Als altres panys la solució emprada és més rica. Envolten cada una de les obertures tres faixes decoratives, una com a sobreporta i les altres dues a manera de brancal.<sup>118</sup> Per altra banda, el parament de la

<sup>118</sup> Són faixes pintades imitant marbre blanc, sobre el fons gris continu; les ombres pintades fan que s'apreciïn com a sobresortides respecte al plànol del fons. Enmig hi ha uns motius florals pintats en ocre molt malmesos. A les cantonades superiors, entre les sobreportes i les faixes dels brancals, hi ha uns plafonets quadrats, pintats imitant marbre vermell sense decoració central. Al pany de la xemeneia la disposició de les faixes decoratives és idèntica a les altres. La superfície que queda per sobre de la xemeneia està pintada com els plafons dels paraments arrodonits.

llar de foc està enrasat amb el plànol de la boca de la xemeneia,<sup>119</sup> com si aquesta estigués encastada; per això a banda i banda d'aquesta també s'hi generen, a l'alçada de l'arrambador, dos petits armaris.

Les portes originals s'han perdut; només resta l'obertura del balcó, que es retalla directament sobre el parament.



Fig. 46, 47 i 48. Com es pot veure en les imatges la forma arrodonida dels paraments s'obté amb els envans de fusta. Les columnes i la cúpula s'insereixen en un espai quadrat i sostres pla.

Les columnes són de guix i pintades a la calç imitant les vetes de marbre. No tenen base, el fust es recolza directament sobre el paviment.<sup>120</sup> Els capitells són d'ordre corinti. Són capitells fets amb motlles de guix en forma de campana invertida. Les fulles d'acant són aplicacions, també de guix, sobre el motlle. Tot el capitell està daurat.

Per sobre de les columnes s'hi disposa la cornisa sobre la qual descansa la cúpula. La cornisa està construïda en la part inferior per unes plaques de guix que van des de la forma circular fins a la quadrada posterior, fent alhora de sostre dels armaris. Per sobre d'aquesta placa es generen els bocells i filets amb maons revestits de guix. L'acabat de la cornisa també era pintat imitant marbre.

La cúpula és un entramat de fusta i canyissos. Un forat per passar instal·lacions havia deixat a la vista, abans de l'última restauració, l'estructura de la cúpula. A partir de les converses mantingudes amb el restaurador Emili Julià, podem afirmar que l'entramat de la cúpula és de

<sup>119</sup> La llar de foc és de marbre blanc, la boca està resolta com un entaulament suportat per dues columnetes jòniques. El capitell és molt simple, es redueix a dues volutes en diagonal.

<sup>120</sup> Actualment es pot apreciar un sòcol pintat de color mangra tant a les columnes com al parament. Pel que hem pogut observar, correspon a una intervenció feta posteriorment, ja que en algun indret, on ha saltat l'esmentada pintura, es deixa entreveure la continuïtat de l'acabat original. A més, la pintura emprada al sòcol és d'un acabat brillant, per la qual cosa probablement es va aplicar més tard per raons funcionals.

canyes.<sup>121</sup> La plementeria també és un encanyissat amb l'intradós enguixat per donar l'acabat definitiu.

El paviment actual podria ser el corresponent a la construcció original. Són rajoles ceràmiques vermelles i quadrades, de deu centímetres de costat, que estan disposades en diagonal respecte als eixos que dibuixen les tres obertures i la xemeneia. El mateix paviment continua a la sala següent, però, com que aquesta és rectangular, es va fer una solució formal de transició. A la sala rectangular s'hi dibuixa una sanefa, del mateix material, en tot el perímetre, de manera que dóna una solució de continuïtat entre un espai i l'altre. Aquest tipus de paviment és molt habitual en les cases d'aquest període fins ben entrat el segle XIX.<sup>122</sup>

### Elements per a l'anàlisi

- Aquesta sala palesa que es coneixen els models neoclàssics influenciats per la tradició francesa i les descobertes de Pompeia i Herculà. El tractament de l'interior d'aquesta estança s'ha allunyat de la solució de grans plafons pintats al sostre, tot i que potser és una excepció, fins i tot dins la mateixa casa. Pel que sabem de les altres sales, a través de les fotografies de l'Arxiu Mas, és la que rep el tractament més singular; a les altres el recurs emprat és la tela pintada.
- La delicadesa i el refinament de les pintures de la cúpula contrasten, en apropar-nos a estudiar els detalls, amb la qualitat del treball dels diferents elements. Els mitjans emprats són modestos i no sempre l'execució és acurada. Aquest espai té l'encant d'una certa ingenuïtat; es mira cap als ideals clàssics des d'una modèstia de mitjans i des del coneixement dels models de segona o tercera mà. En són un exemple les proporcions de les columnes i la resolució dels capitells.



Fig. 49. Detall del capitell abans de la restauració.



Fig.50. Detall de la cornisa i el capitell després de la restauració (juny 2003).

<sup>121</sup> En alguns tractats (SUGRAÑES, Domingo: *Tratado de arquitectura y construcción*, 19??) s'explica la construcció de la volta amb un entramat de fusta i després un encanyissat cobreix el pany de volta. La dimensió d'aquesta cúpula, a més de la més gran facilitat d'execució, ens fa pensar que s'ha fet tota de canyes.

<sup>122</sup> En el plec de condicions de Can Mercader de Cornellà de Llobregat, redactat el 1863, es diu en la 8a condició: "...Las baldosas tanto de alfarero como de ladrillero serán encarnadas de entonación igual y perfectamente cocidas sin alabeos y bien esquadras...".

- El tractament d'aquest interior és un muntatge; tornem de bell nou a la idea d'escenografia. En aquest exemple és més explícit que en els altres. La cúpula, els envans, les columnes s'insereixen dins d'una estança quadrada. Primer es fan els matxons d'obra, darrera de les columnes. Aquests aguanten la cornisa, són l'element de suport real, no les columnes que només ho simulen. Una vegada feta la columna es munta la cúpula i s'enguixa. Després ve el muntatge de les columnes i els envans. Finalment es realitzen les pintures.
  
- El tractament de la superfície recau en els artistes i artesans, l'arquitectura defineix les obertures i els accessos. A partir d'aquests elements predeterminats s'organitza el tractament de l'interior. Per exemple, cada un dels dos accessos a més de la finestra i la xemeneia estan emmarcats per dues de les columnes, de manera que aquestes no són equidistants entre sí com requeria el plantejament arquitectònic, sinó que es disposen aparellades a banda i banda de cada obertura.



### 1.2.5. Palau Castell de Pons. Finals dels anys vint del segle XIX.

Miquel Bosch i Iglesias<sup>123</sup>, mestre d'obres, 1803. Pau Rigalt i Fargas, pintor.



Fig. 51. Saló del Palau Castell de Pons.

El palau Castell de Pons s'aixeca a la cantonada del carrer del Pi amb la plaça de Cucurulla<sup>124</sup>, és un edifici de planta baixa, entresol, principal i dos pisos. L'autor de l'edifici, així com el seu moment de construcció el podem conèixer a partir del treball de Francesc Quílez i Corella<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> De la figura de Miquel Bosch n'hem trobat referències al *Diccionario Ràfols de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980 (1951). Aquí apareix només com a Miquel Bosch, "arquitecto barcelonés setecentista. Su nombre consta en la lista de obreros de la Parroquia del Pino de Barcelona, con fecha de 1798". Al llibre de Manel Arranz *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII, op. cit.*, p. 68, hi ha una relació molt més concreta i vinculada a tota una nissaga. Pensem que el Miquel Bosch que signa la sol·licitud d'obreria ben bé podria ser el que aquí s'identifica com a Miquel Bosch i Iglesias, nascut el 1760 o 1761; el títol de mestre d'obres data de 1780. Fou credencier i examinador de la Confraria de Mestres de Cases i Molers. La seva mort es produí després de 1818, any en què consta que fou perit en un plet; el 1823 no apareix a la relació de mestres d'obres.

<sup>124</sup> Al *Catàleg del patrimoni arquitectònic històric-artístic de la ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1897, està indexat per l'adreça de carrer dels Boters, 2.

<sup>125</sup> QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX: el conjunt del Cercle Artístic de Sant Lluc i altres aportacions al catàleg del pintor", *op. cit.*

Aquest autor ha exhumat de l'Arxiu d'Obreria<sup>126</sup> la sol·licitud del permís per a la construcció de l'edifici amb data del 7 de març de 1803, qui la signa és Miquel Bosch en nom d'Antoni Cornet, el que n'era propietari<sup>127</sup>.

El nom de Castell de Pons li ve donat per un dels seus propietaris, Antoni Castell de Pons, per la documentació aportada també per Quílez de les dades cadastrals, aquest hi apareix domiciliat com a mínim a partir de 1820<sup>128</sup>. El nostre estudi es centra en els treballs d'acabat de sostres i paraments que vesteixen el pis principal, del que hauria estat la residència d'Antoni Castell de Pons i que n'hauria encarregat la seva realització. Per tant, es tracta d'una intervenció feta dues dècades després de la construcció de l'edifici.

Les estances més rellevants són les situades en la crugia principal, la paral·lela a la façana de la plaça Cucurulla. En aquesta s'hi situen el saló principal, ubicat justament a l'espai més representatiu que és la mateixa cantonada, i la sala contigua que ocupa l'espai que resta entre el saló i la mitgera, la que podria ser originalment una cambra amb alcova<sup>129</sup>.

Ambdós espais estan profusament revestits i ornamentats, Francesc Quílez<sup>130</sup> demostra que les pintures són obra de Pau Rigalt i Fargas<sup>131</sup> (1778-1848) a partir d'haver localitzat, als arxius del Gabinet d'Estudis i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), els dibuixos preparatoris signats per l'autor. Les pintures del sostre, les data a finals dels anys vint i inicis dels trenta del segle XIX. Hem dit que la casa estava enllestida el 1805, pel que atenent-nos a les dates dels interiors proposades per Quílez, els acabats que ara analitzem s'haurien fet anys després de la construcció de la casa, una vegada aquesta passa a ser propietat d'Antoni Castell de Pons. Una raó fonamental que aporta Francesc Quílez per mantenir aquesta data posterior és l'escena que es representa al sostre del saló principal. El sostre està organitzat en dos registres, al superior hi ha representada la Fama envoltada per deus del vent, i en l'inferior s'hi representen Mercuri, Minerva i Hèrcules, amb una altra divinitat que el mateix autor apunta que

---

<sup>126</sup> Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Consellers. Obreria. XIV. Caixa 68.

<sup>127</sup> Segons la informació aportada en l'article esmentat, aquesta casa restà enllestida el 1805, ja que així consta a l'AHCB, *Relación de las casas redificadas, fabricadas y mejoradas de nuevo en los ocho barrios de esta ciudad en el año de 1805 que deven cargarse en el Catastro en el año de 1807*, plaça de la Cucurulla, fol. 60.

<sup>128</sup> Aquesta data no coincideix amb l'aportada per J. Garriga a "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la col·lecció de Miquel Mai", a *D'Art*, núm. 15, 1989, p. 141. Aquest autor diu que Antoni Castell de Pons s'instal·la a la casa el 1852. Aquesta mateixa referència la trobem en la tesi d'Enric Mira (*El lenguaje clásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, op. cit.). Com ha argumentat Francesc Quílez ("Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa", op. cit.), Antoni Castell de Pons ja hi viu des de 1820. Les pintures d'aquest interior no són concebibles en dates tan avançades.

<sup>129</sup> Enric Mira (ibídem) s'hi refereix com a sala de confiança. Actualment és la sala de juntes del Cercle Artístic de Sant Lluç, institució que hi té la seu social.

<sup>130</sup> QUÍLEZ CORELLA, Francesc: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa", op. cit.

<sup>131</sup> Pintor que treballa a finals del XVIII i les tres primeres dècades del XIX. Rigalt adquireix la seva formació inicial com a pintor a l'Escola de Llotja. Allà, com ja s'ha comentat diverses vegades, hi impartia classes Pere Pau Muntanya, que, de fet, en fou el segon director. Per això també es pot establir una relació amb la seva pintura i amb l'entorn de pintors vinculats a Llotja. Tot i així, el mateix Rigalt vinculava el seu aprenentatge amb la figura del pintor d'origen provençal Josep Bernat Flaugier (1757-1813).

podria ser Vacus, amb les figures al·legòriques de l'Abundància i l'Agricultura. Totes aquestes figures podrien ressaltar virtuts atribuïdes al propietari que ostentava el càrrec de Director General d'Agricultura i Comerç. A més, afegeix la dada que en una de les parets del mateix saló hi ha l'escut d'armes de la família Pons.

Des de 1953 aquest immoble és la seu del Cercle Artístic de Sant Lluç.<sup>132</sup> Pensem que aquest fet ha ajudat a preservar en relatives bones condicions el tractament de la superfície original d'aquests espais sobretot per dues raons: en primer lloc, per la continuïtat de la institució i de la seva ubicació, no hi ha hagut canvi de propietaris ni d'usos, cosa que no ha exigut canvis en els espais interiors; en segon lloc, els últims cinquanta anys no ha estat habitatge, i això ha fet que no hagin calgut unes exigències mínimes de confort, que, en cas de ser habitatge, indubtablement haurien comportat canvis.

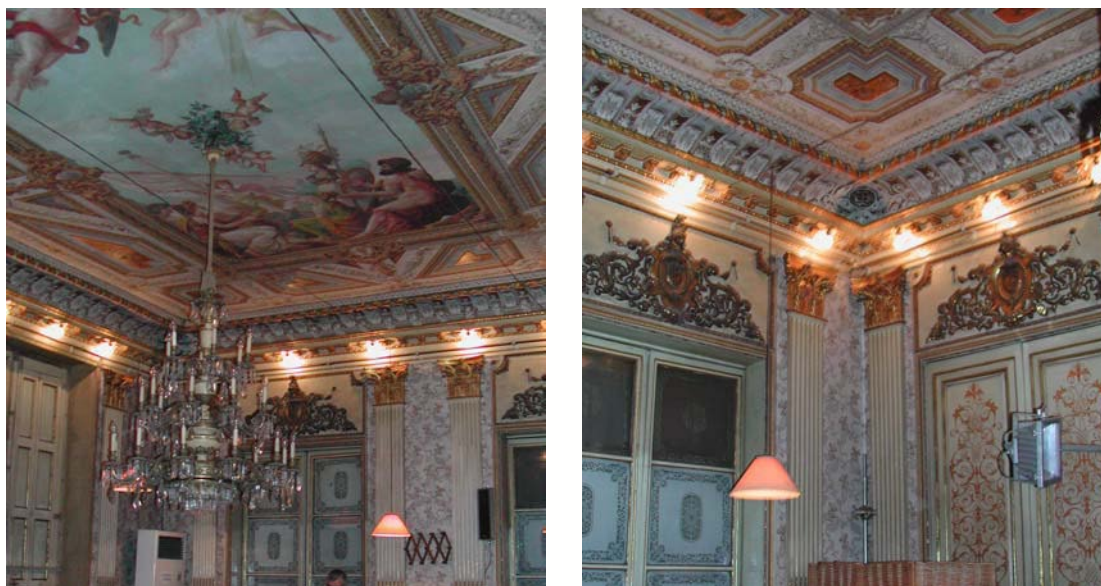


Fig. 52 i 53. Saló del Palau Castell de Pons

### Tractament de la superfície

Centrem el nostre estudi en el saló i la sala amb alcova, com s'entén en aquestes estances el tractament de la superfície, quins valors narratius i expressius s'hi aboquen. Estudiarem també quins són els recursos emprats i a partir de quins mitjans s'obtenen.

#### Saló principal

El saló té una planta lleugerament trapezoïdal<sup>133</sup> ja que la façana del carrer del Pi fa biaix. Les dimensions de la planta són de 8,10 metres la longitud de la façana del carrer de Cucurulla, 6,70 metres la del carrer del Pi, 9,15 metres la paret paral·lela a la primera i 6,48 metres la paral·lela a

<sup>132</sup> Per aconseguir dades sobre el Cercle Artístic de Sant Lluç s'han consultat les publicacions següents: Enric Jardí, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, Barcelona, 1976; i *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluç. Cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.

<sup>133</sup> La parcel·la que ocupa aquest edifici és lleugerament esbiaixada i irregular, cosa que fa que la seva distribució interior s'hi hagi d'adaptar i doni lloc a moltes estances amb parets de biaix.

la segona. L'alçada és de 4,5 metres fins a dalt de la cornisa. Si hi afegim l'escòcia l'alçada total és de l'entorn de 4,80 metres. No és un espai gaire alt en comparació amb els que hem vist fins ara. Cada un dels paraments té dues obertures, els de façana tenen dos finestrals a la plaça de Cucurulla i dos més al carrer del Pi. Tots quatre donen accés al mateix balcó corregut que envolta les dues façanes del pis principal. Als altres costats del saló hi ha dues obertures situades simètricament respecte dels finestrals, dues que donen a la sala contigua i, en l'altre parament, dues portes que donen a diferents estances de la resta de la casa.

El tractament de la superfície d'aquest saló té una marcada voluntat narrativa: exaltar les virtuts i els valors de la família o del cap de la casa. Aquesta comesa recau en la pintura del sostre del saló noble, el lloc més emblemàtic de la casa, una pintura que es disposa dins un marc arquitectònic, real o fingit, que emfatitza el saló i li dóna la singularitat i la riquesa volgudes, quasi com una escenografia (fig. 51). Així, ens trobem amb un interior en què els paraments s'articulen a través dels elements d'ordre i en què el sostre es mostra com un enteixinat amb el plafó central pintat. Les pilastres i la cornisa són recursos formals per singularitzar aquest interior. La profusió de motlures i daurats, tant en els elements d'ordre com en les portes i les sobreportes, remarquen encara més aquesta comesa (fig. 52 i 53).

La percepció del conjunt és feixuga i fa una forta impressió d'horitzontalitat. L'espai no és gaire alt en relació amb la superfície de la planta. Els elements arquitectònics, reals o simulats, són molt contundents i remarcats, la qual cosa reforça aquesta impressió.

La realització d'aquest interior és també, encara que amb altres mitjans, un muntatge fet a partir de teles pintades i fixades sobre bastiments i d'elements arquitectònics de fusta sobreposats als paraments.

El plafó central del sostre és una tela pintada fixada en un bastiment i clavada al sostre. Al voltant d'aquest plafó, una altra tela pintada, també fixada a un bastiment, que simula un enteixinat de cassetons de grans dimensions i molt remarcats. La junta entre una tela i l'altra es resol amb una motllura de fusta daurada.

Els paraments s'organitzen a partir de pilastres de fusta pintades al tremp i daurades; a banda i banda de cada obertura hi ha una pilastra sobreposada a la paret. Les pilastres es recolzen sobre un sòcol de fusta pintat imitant marbre que envolta tot el perímetre. En aquests moments, el parament està revestit de paper pintat que queda tallat en arribar a les pilastres. No sabem si és l'acabat original; en tenim força dubtes, tot i que el paper ja hi era el 1955, any de l'inici de la publicació del treball de Joan Bergós<sup>134</sup> en què es reproduïx una fotografia de l'interior amb aquest mateix paper. Els dubtes vénen per dues raons: en primer lloc, si comparem aquest interior amb altres també atribuïts a Pau Rigalt i Fargas, com és el Palau Dalmaes, saló que estudiem a continuació, constatem que en aquest últim tota la superfície és pintada i les pintures dels paraments són fonamentals per a l'expressió del conjunt. La segona raó és més concreta:

---

<sup>134</sup> BERGÓS, Joan: "L'arquitectura. L'art neoclàssic i romàntic", a *L'art català*, director Joaquim Folch i Torres a editorial Aymà, Barcelona, 1955-1961, p. 202.



mirant al darrere de les pilastres i per sota d'algun petit fragment de paper que s'ha desprès, es veuen restes de pintures en tons blaus. Just per sobre del sòcol del pany de paret central de la façana que dona a la plaça de Cucurulla, es pot entreveure una faixa blava. Tot i aquestes restes evidents, tampoc no podem afirmar que sigui de debò l'acabat original, ja que no en tenim constància documental.

Per sobre de les pilastres hi ha una cornisa molt sobresortida, també de fusta pintada al tremp i daurada. Per damunt de la cornisa arrenca l'escòcia, en aquest cas molt poc pronunciada i amagada al darrere de la cornisa.

Actualment, aquest espai és una aula de dibuix i d'estudis de models; hi ha cadires en tres dels costats, a manera d'amfiteatre, les del darrere aixecades sobre una tarima. A l'altre costat dels cortinatges penjats a manera de teló, hi ha nombrosos estris del tot aliens a com es va concebre aquest espai originalment. A més, a la cornisa s'hi han fixat bombetes nues. Tot plegat deforma la percepció del conjunt. Per copsar com era aquest espai originalment hem d'acudir a la fotografia abans esmentada, malgrat les dificultats de datació. Hi podem observar que el mobiliari es redueix pràcticament a cadires arrambades al parament, que deixen lliure l'espai central. El terra està revestit per una catifa que ocupa tota la superfície, i la il·luminació és a partir d'una gran aranya, que avui encara es conserva, penjada des del mig del sostre. En una fotografia molt semblant publicada al treball d'Enric Jardí<sup>135</sup> no s'hi veu la catifa però sí els cortinatges dels finestrals, penjats entre pilastra i pilastra en el que sembla una barra de fusta motllurada de formes corbes, tal com ja hem vist en altres indrets, com al Palau Moja.



Fig. 54. En aquesta imatge s'aprecien els claus que fixa la tela pintada de l'escòcia



Fig. 55. Fragment de la tela pintada del sostre que simula un enteixinat.

#### Sala amb alcova

La sala amb alcova té una planta més allargassada. És de forma trapezoïdal d'aproximadament 8,80 × 3,80 metres. Un arcau suportat per dues pilastres i dues columnes parteix la sala, separa la sala de l'alcova. Dites columnes són a tres metres de distància respecte a la paret del fons.

<sup>135</sup> JARDÍ, Enric: *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, op. cit., p. 32.

Al parament de façana hi ha un finestral i al que dóna al saló hi ha les dues portes vidrieres. Al fons de l'estança, a la part de l'alcova, hi ha una petita obertura que connecta amb la resta d'estances de l'habitatge, i una altra que dóna a una petita capella.

En aquest espai, d'un ús més privat, també hi ha pintures notables al sostre i els paraments estan tractats de manera singular. Al sostre del que seria pròpiament la cambra hi ha representada, a la part inferior, una figura femenina adormida amb una lira que podria ser una musa, i per sobre seu nens alats que sostenen un vel. A la part superior també hi ha dues figures femenines alades. Tota la composició és sobre tela, és d'una gran riquesa cromàtica i es conserva en molt bon estat. El sostre de l'alcova és resolt a partir de recursos ornamentals no figuratius. A la part central hi ha el que podria representar el sostre d'un envelat i quatre medallons amb paisatges a cada una de les cantonades.

Als paraments d'aquesta sala no hi ha pilastres; en lloc seu trobem emmarcaments de fusta amb una motllura daurada que arrenquen des del sòcol de fusta pintat imitant marbre. Delimiten verticalment tota la superfície de la paret fins a la cornisa. El pany de paret actualment està empaperat; no sabem si és la solució original o si els paraments d'origen anaven pintats. Per sobre de la cornisa hi ha un fris pintat i després una segona cornisa pintada al tremp i daurada.



Fig. 56 i 57. Dues imatges de la sala amb alcova. les columnes separen ambdós espais. Els paraments de la sala no tenen pilastres en lloc seu trobem emmarcaments fets amb plafons i motlures.

### **Elements per a l'anàlisi**

- Es constata la gran importància que es dona, encara en la dècada dels anys vint i trenta, a la pintura del sostre. En aquesta recau la voluntat narrativa d'aquest interior. Són les pintures més representatives i vinculades al que es vol ressaltar dels propietaris de la casa.
  
- Seguint el mateix plantejament que hem vist en els altres interiors en què la pintura més important és la del sostre, l'estança es transforma a partir de criteris quasi teatrals per esdevenir un marc arquitectònic adequat. Els elements d'ordre arquitectònic confereixen la singularitat. Aquesta voluntat escenogràfica, en aquest cas, es dona dins d'una estança amb una alçada no gaire generosa; d'aquí ve la percepció feixuga i de forta horitzontalitat.
  
- Hi ha una gran abundància de daurats, a les portes, a les motlures, a les sobreportes i al sostre, cosa que engrogeix la percepció del conjunt. A més, la presència del paper pintat enterboleix el conjunt. Si el fons original estava pintat, tal com pensem, amb tons blaus, la percepció era una altra, molt més lleugera.
  
- El treball del fuster és secundari, es posa en funció del que es vol explicar a través de les pintures. No és com en el saló del palau del baró de Castellet, en el qual els elements d'ordre, el llenguatge arquitectònic clàssic, constitueixen l'expressió de l'interior.
  
- Des del punt de vista de la realització, de com està fet, és un muntatge. Les teles fixades sobre bastidor es porten ja realitzades, només s'han de fixar al sostre. Les pilastres, el sòcol i la cornisa també se sobreposen al parament. Es porten fets de taller i el treball en l'obra només és un muntatge.

Primera part



### 1.2.6. Palau Dalmases. Pels volts de 1830<sup>136</sup>

Pau Rigalt i Fargas, pintor

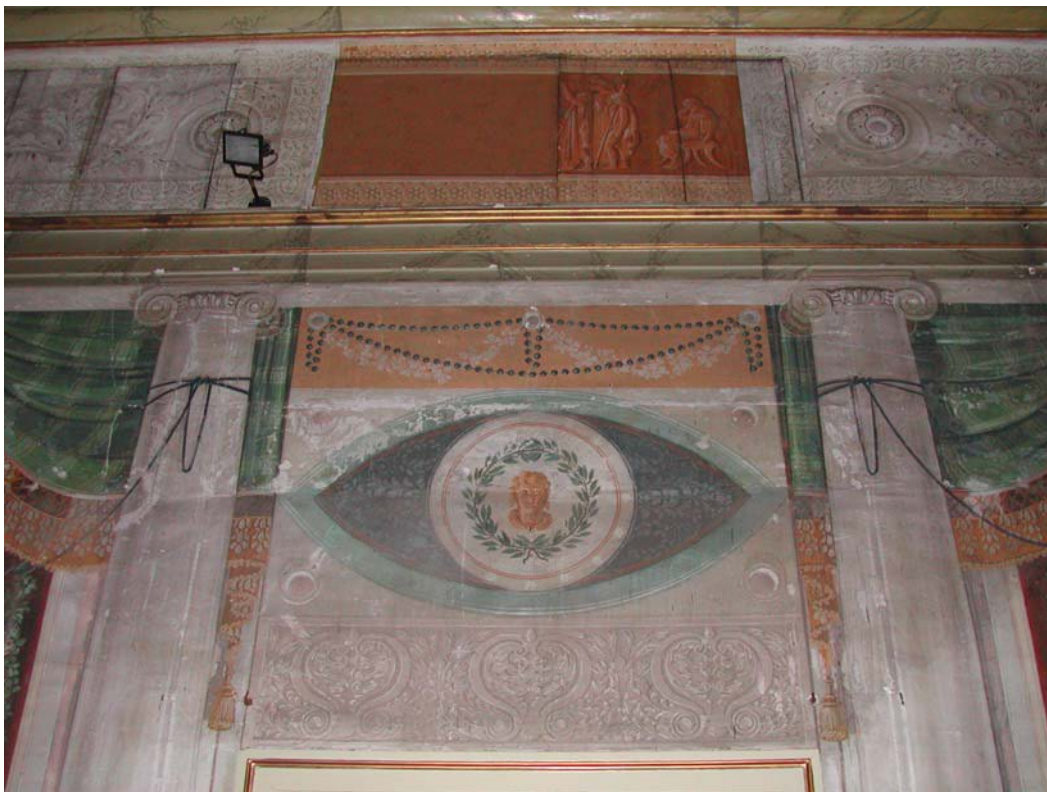


Fig. 58. Detall del sobreporta i del fris del saló

El Palau Dalmases, al carrer de Montcada, data del segle XVII, quan la família d'aquest llinatge l'adquireix i en fa una important reforma. Hi havia un edifici preexistent que bona part de la bibliografia consultada identifica com el Palau Cervelló. Després del treball d'Agustí Duran i Sanpere publicat per primera vegada el 1959, podem afirmar que la casa inicial d'origen gòtic era de la família dels Boixadors i que d'aquesta passa a la família Dalmases.<sup>137</sup> S'atribueix a Pau Ignasi de Dalmases i Ros, casat el 1690 amb Maria de Vilana de Cordelles i de Giúdice, la construcció del casal del carrer de Montcada. Es va enderrocar part del palau preexistent per poder gaudir d'una façana d'acord amb les pretensions de la família. L'esmentat Pau Ignasi de Dalmases era un erudit que fou ambaixador davant la reina d'Anglaterra i promogué la

<sup>136</sup> QUÍLEZ CORELLA, Francesc: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa", 1999. *Butlletí Reial Acadèmia Catalana Belles Arts*, volum XIII, p. 127-172.

<sup>137</sup> DURAN I SANPERE, Agustí: "Santa Maria de Cervelló y la calle Montcada", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXI, Barcelona, 1959. Aquesta és la primera publicació de la recerca de Duran i Sanpere en què demostra que s'ha repetit en els diferents treballs publicats una confusió entre la família dels Boixadors i la dels Cervelló, per la qual cosa moltes vegades es diu que el que és avui Palau Dalmases era antigament el Palau dels Cervelló, tot i que hi ha un altre palau, ben al davant del Dalmases, que és el Palau Cervelló. Aquesta publicació no degué tenir gran ressò perquè trobem la confusió en publicacions dels anys setanta. El mateix Duran i Sanpere torna a publicar aquest treball a *Barcelona i la seva rogalia*, volum primer, Curial, Barcelona, 1972, p. 450-455 i 567-577.

fundació, l'any 1699,<sup>138</sup> de l'Acadèmia dels Desconfiats. No és estrany que a l'obra que ell promou es proposi una façana ordenada, amb unes obertures que emfatitzen el pis principal en la façana i es disposen a partir d'eixos verticals, amb un vigorós motlluratge de les obertures i una valenta cornisa que el corona.<sup>139</sup> La part més emblemàtica d'aquest casal és el pati i, d'aquest, l'escala del fons, que es desenvolupa sota una volta sostinguda per dos arcs rampants i tres columnes salomòniques guarnides amb putti i parres entortolligades. Aquestes són el tret arquitectònic més festejat i reproduït en la bibliografia.

Dels interiors hi ha molt poques referències, excepte les que esmenten una capella gòtica conservada a l'interior i que data del segle XV. La publicació que aporta més dades sobre com eren aquests interiors a inicis del segle XX és l'article de Federico Martí Albanell,<sup>140</sup> que descriu l'interior amb aquestes paraules:

En el interior son lujosas las habitaciones que forman las salas amarilla, rosa y azul, llamadas así por el color del damasco de sus cortinajes y del que tapiza las sillerías. [...] El salón da a la calle de Montcada por dos balcones y un tercero da al patio de la casa. Unos preciosos frescos adornan las paredes y techo; y es notable la grandiosa araña central de Venecia. Los muebles son de estilo Luis XV, los cortinajes y los tapices de las sillerías son de color encarnado. [...] El comedor es de estilo Luis XVI.

En aquest article s'hi reproduïxen diverses fotografies dels interiors; suposem que són fetes en una data propera a la publicació de l'article. En una de les fotografies<sup>141</sup> es pot veure el saló amb el mobiliari i els cortinatges. També hi ha una reproducció de l'anomenada *cambrà blava*, de la qual no tenim constància de la seva ubicació original. Per altra banda, Cirici<sup>142</sup> es refereix al gran saló amb volta esquistada decorat amb pintures murals neoclàssiques.

### Tractament de la superfície

El saló que estudiem està situat al pis principal, a la crugia paral·lela a la façana que dona al carrer de Montcada. S'obre al carrer a partir dels dos balcons realitzats en la intervenció ja comentada del segle XVII. Les pintures que vesteixen aquest saló estan datades a l'entorn de 1830,<sup>143</sup> cosa que implica que probablement en aquesta data s'hi fa una altra intervenció per dotar el palau d'un saló de ball o de música, molt habitual en les residències i els palaus dels aristòcrates i burgesos des de finals del XVIII i inicis del XIX. No sabem l'envergadura del que s'hi fa a inicis del XIX, però sí que ens ha quedat constància d'aquesta intervenció a través de les pintures del saló.

<sup>138</sup> CIRICI, Alexandre: *Barcelona pam a pam*, Barcelona, Editorial Teide, 1973 (1971).

<sup>139</sup> MARTINELL, Cèsar: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. El barroc salomònic 1671-1730*, volum II, Editorial Alpha, Barcelona, 1961.

<sup>140</sup> MARTÍ ALBANELL, Federico: "Interiores barceloneses. Casa Dalmases", a *Barcelona Atracción*, número 190, abril de 1927.

<sup>141</sup> Fotografia que també trobem publicada a l'article de Josep Mainar "Les arts decoratives", a *L'art català. L'art neoclàssic i romàntic* (dir. Joaquim Folch i Torres), Barcelona, Editorial Aymà, 1955-1961, p. 314.

<sup>142</sup> CIRICI, Alexandre: *Barcelona pam a pam*, *op. cit.*

<sup>143</sup> QUÍLEZ, Francesc: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa", *op. cit.*

El saló té unes dimensions considerables, de 12,35 × 7,80 m i aproximadament 8 metres d'alçada.<sup>144</sup> Té dues finestres que donen al carrer de Montcada, i al costat oposat hi ha una altra finestra que mira al pati interior del palau i dues portes d'accés des de les altres dependències de la casa.

Al costat nord hi ha una altra sala amb restes de pintures, molt alterades i repintades, tal vegada fetes al mateix moment que les del saló. Del conjunt d'habitacions ricament decorades de què parlava Federico Martí ara només queden les pintures del saló, i tal vegada les restes, molt retocades, de la sala contigua. Pel que hem pogut constatar a partir d'un comentari a peu de pàgina aportat per Duran i Sanpere, durant la Guerra Civil espanyola es van perdre els elements d'acabat i el mobiliari. En referir-se en aquells moments diu: “La casa estava totalment trasbalsada i sense mobiliari. Les cortines que havien decorat les sales havien estat arrancades...”<sup>145</sup>



Fig. 59. Sostre del saló, hi estan representats el Carro del Sol i quatre figures que simbolitzen les hores del dia



Fig. 60. Parament del saló, s'aprecien en primer terme les columnes jòniques i pel darrere els cortinatges

Les pintures del saló són de Pau Rigalt i Fargas (1778-1845)<sup>146</sup>. L'activitat professional de Pau Rigalt durant anys va estar vinculada al teatre de l'Hospital de la Santa Creu, en la creació

<sup>144</sup> Les mides de llargada i amplada les hem pres nosaltres i no coincideixen exactament amb les donades per Martí Albanell (“Interiores barceloneses. Casa Dalmases”, *op. cit.*), 12,40 × 8,50 metres.

<sup>145</sup> DURAN I SANPERE, Agustí: “Santa Maria de Cervelló y la calle Montcada”, *op. cit.*, p. 452.

<sup>146</sup> Per tenir-ne un perfil biogràfic i professional més aprofundit es pot consultar l'article de Francesc Quílez i Corella “Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a Catalunya de la primera meitat del segle XIX”, *op. cit.* A través d'aquest article podem saber que és el pare de Lluís Rigalt (1814-1894).



d'escenografies, cosa que li dóna una base tècnica molt sòlida que es pot copsar a partir de les seves pintures en els paraments de les sales de les cases benestants, especialment al saló d'aquest palau. Tal com afirma Quílez: “Els dibuixos de tipus escenogràfic constitueixen la manifestació més paradigmàtica d'un virtuosisme tècnic que assoleix un alt grau de perfecció quan combina elements de tipus geometritzant que requereixen una gran preparació tècnica, així com un evident domini del procediment de la perspectiva”.<sup>147</sup>

Al saló avui només es mantenen les pintures, s'han perdut els cortinatges, les làmpades i el mobiliari original. En el moment en què accedim a l'interior és la sala d'actes d'Òmnium Cultural,<sup>148</sup> que n'ha fet la seu des de 1962. Això vol dir que ara hi trobem tot un seguit de cadires plegables, taula de presidència, el parament de façana cobert amb una cortina de punta a punta, i una il·luminació molt deficient que no ajuda gens a una percepció del conjunt. Malgrat tots aquests entrebancs, sí que es pot copsar un interior tractat amb una gran delicadesa i amb un coneixement tècnic de les eines de representació molt més assumit que en els exemples de finals del XVIII i que en l'altre interior que hem estudiat del mateix Rigalt. És un espai de dimensions generoses; l'alçada al voltant dels 8 metres atorga una gran amplitud espacial. Si comparem aquesta sala amb la del Palau Moja, veiem que al Palau Dalmasas, a diferència de l'altre, no es perd la referència dimensional. El saló del palau de la Rambla és tan alt que arriba a empetitir tot el conjunt.



Fig. 61. detall de les pintures de la cantonada.



Fig. 62. Detall del fris i l'escòcia.

Hi ha un tractament diferenciat entre el parament i el sostre. Al sostre és on es fan, com en els altres exemples, les pintures més singulars i destacades. El parament està resolt a partir de la representació de columnes jòniques aparellades que donen profunditat al mur i a més deixen uns espais entremig per situar-hi, a sota de cortinatges, diferents figures al·legòriques. Hi ha una voluntat de crear un paisatge arquitectònic que eixampla la visió i crea una gradació de plànols, alhora que, a través de recursos ornamentals florals, es dóna una gran subtileza i delicadesa al

<sup>147</sup> QUÍLEZ, Francesc. *Ibidem*, p. 135.

<sup>148</sup> Institució que des de l'abril de 2005 ja no ocupa aquestes estances. S'ha traslladat a la nova seu del carrer Diputació.

conjunt, molt atent també a les qüestions de detall. Aquesta delicadesa i detall també els trobem al sostre, que està resolt, com és habitual, amb un plafó central en què hi ha la pintura més emblemàtica i preuada del conjunt. En aquest cas hi estan representats el Carro del Sol i quatre figures que simbolitzen les Hores del Dia.<sup>149</sup> Al voltant d'aquest plafó hi ha tot un seguit de recursos ornamentals geomètrics, florals i arquitectònics que l'encerclen i l'emfatitzen. Aquestes decoracions de garlandes, lires, signes zodiacals i elements arquitectònics refermen l'efecte aconseguit en els paraments. La finor de traç, el detallisme amb què es treballa i el cromatisme atorguen una percepció de conjunt en què percebem que han canviat els models respecte als primers exemples que veiem, com el Palau Moja o el Palau Fonollar, pel que fa a la concepció i a la representació de l'espai arquitectònic. El que no ha canviat tant és la manera de representar les escenes del plafó central, que, com apunta Quílez en el seu treball tantes vegades citat, evoluciona poc respecte als treballs realitzats trenta anys abans.

Les pintures dels paraments, a diferència d'altres interiors, tenen elements comuns amb interiors francesos de l'anomenat estil imperi.<sup>150</sup> No hem localitzat a la biblioteca de Llotja el llibre de Percier i Fontaine; per tant, no podem afirmar que hi hagi una filiació directa. Sí que hem de tenir en compte a l'hora de valorar aquest interior l'arribada, l'any 1800, de dos escenògrafs italians, Giuseppe Lucini i Cesare Carnevali, que, com explicarem a l'apartat 1.3.2, són coneixedors dels corrents arquitectònics que corren per Europa en aquest moment. A més, també posseeixen una forta formació en tècniques de dibuix i perspectiva, que traspasaran als seus col·legues, entre els quals hi ha Pau Rigalt.

Si la mirada al saló la fem a través de les fotografies que ens resten, quan encara tenia un ús particular, podem aportar alguna reflexió sobre el paper del mobiliari, com contribuïa a la conformació de l'espai, a més d'entendre com s'il·luminava, quina era la qualitat de la llum, com aquesta incidia en la percepció del conjunt.

El mobiliari que es veu a les fotografies d'inicis del XX es concreta en cadires daurades i entapissades, disposades arrambades a la paret, a més d'algunes taules daurades, també arrambades a la paret i amb un gran mirall al damunt. Aquest mobiliari era molt habitual en aquests salons.<sup>151</sup> Es tracta d'un mobiliari que no interfereix en l'espai central i que no té per a si mateix un paper protagonista, malgrat que els miralls es posen al davant de les pintures del parament. Aquest fet ens fa pensar que també les pintures es veien com un fons, com després pugui ser el paper pintat, i no com una obra singular per ser valorada per si mateixa. Les pintures creen un ambient, un context, sense que això impliqui que s'hagin d'apreciar una per una. Per altra banda, sabem pels testimonis recollits que les cortines eren de damasc vermell, penjades d'una barra de fusta daurada, posades al davant de cada una de les obertures, ja siguin

---

<sup>149</sup> QUÍLEZ, Francesc: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a Catalunya de la primera meitat del segle XIX", *op. cit.*

<sup>150</sup> D'aquesta filiació ja en parla Raimon Caselles a l'article "L'estil imperi a Barcelona", a *La Veu de Catalunya*. "Pàgina artística", Barcelona, 20 de gener-14 d'abril de 1910. També apunta aquesta filiació el mateix Francesc M. Quílez i Corella, *ibídem*; en aquest cas ens parla de l'obra de Charles PERCIER i Pierre F. L. FONTAINE: *Recueil des décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport a l'ameublement... composé par Percier et Fontaine exécutés sur leurs dessins*, París, 1801.

<sup>151</sup> Si recordem la descripció de l'inventari del Palau Moja, veurem que es tracta de mobles molt semblants.

portes o finestres. Aquestes cortines contribuïen a donar calidesa, textura –el damasc és un teixit amb cos i diferents textures–, i a reforçar el cromatisme de l'interior.

Per sota de les cortines, unes cortinetes de randes amb motius florals i farbalans a manera de gelosia, com una mena de sedàs que filtra la llum de fora i no deixa traspasar la mirada des del carrer, vesteixen, donen profunditat i textura a l'espai. La llum natural d'aquest saló és escassa. Com ja s'ha dit, té dues obertures que donen al carrer de Montcada i una al pati interior, per la qual cosa l'assolellament està molt condicionat per l'estretor del carrer i del pati. La llum artificial era a base d'aranyes penjades del sostre, és a dir, de làmpades amb molts braços amb palmatòries. Normalment per sobre del fals sostre hi havia un mecanisme, una corriola, que permetia abaixar arran de terra la làmpada per encendre les espelmes i després s'alçava. Ens hem d'imaginar aquest saló il·luminat per la gran aranya central. La llum és molt càlida i descobreix el sostre; les parets queden en penombra. Això conforma un conjunt delicat i embriagador.

Dins de tot aquest conjunt hi ha uns detalls a què ens volem referir: són els medallons de les peanyes, disposats a l'alçada de la vista. En cada un hi ha pintat un paisatge en tonalitats blaves (fig.64). Són com petits ulls de bou a través dels quals, atansant-nos-hi, es pot veure més enllà. Paisatges amb rierols, ponts, cases, etc. permeten allargar la vista, allunyar els límits de l'espai.



Fig 63. Detall del cortinatge.



Fig. 64. Detall d'un medalló on s'hi representa un paisatge.

Com hem dit més amunt, el parament no és entès com una superfície contínua, sinó que, a partir d'aquest, es crea un paisatge arquitectònic que confereix profunditat i amplitud. L'observador, l'individu que es troba al saló, és com si estigués encerclat per un peristil. Aquest es fa més acollidor i càlid amb els cortinatges que es disposen pel darrere de les columnes i estableixen un límit més proper. Entremig de les columnes, en un pla més endarrerit, s'hi disposen les figures al·legòriques sobre les respectives peanyes. Per entendre com s'aconsegueix aquesta percepció cal que analitzem amb detall quines són les solucions concretes que s'adopten i com es disposen cada un dels elements.

El parament s'organitza a partir de la disposició de les columnes jòniques, cinc al costat llarg que mira cap al pati, és a dir, dues parelles que emmarquen les corresponents obertures. La tercera obertura només en té una, no hi ha la que quedaria just a la cantonada. Aquesta disposició ens mostra el paper escenogràfic d'aquestes pintures, ja que des del punt de vista arquitectònic és una aberració. Al costat de façana només hi ha dues obertures, emmarcades per dues columnes cada una. Als costats curts s'hi disposen dues parelles de columnes més, en aquest cas a banda i banda de la porta central. En els panys de paret que queden entremig de les obertures és on es pinten les escultures; més endavant n'explicarem els detalls.

Com en altres exemples que hem vist, el parament s'inicia amb un sòcol negre de vint-i-vuit centímetres. Per sobre seu descansen els pedestals de les columnes, cada una de les quals recolza sobre un de cent dos centímetres d'alçada. Les columnes són jòniques, amb el fust llis i extraordinàriament esveltes. Sobre les columnes hi descansa un ampli cornisament amb un fris molt ornamentat. Els cortinatges que passen pel darrere de les columnes es recullen al centre dels panys de paret. Serveixen de límit superior, alhora que atorguen un efecte de profunditat: deixen les columnes en un primer terme, els cortinatges al darrere i els panys de paret en un pla més endarrerit. Aquests panys de paret entremig també tenen arran de terra un sòcol negre, per sobre del qual hi ha un arrambador de setanta-vuit centímetres pintat imitant marbre. Al mig té un plafó ocre i dos més, un a cada costat, que imiten marbre negre. Per sobre d'aquest arrambador, una sanefa de fulles de quinze centímetres d'alçada. El pany superior està organitzat en tres faixes verticals; a la central hi ha representades diferents divinitats mitològiques disposades per parelles (dos a cada parament),<sup>152</sup> recolzades dalt d'una peanya. A banda i banda hi ha una faixa amb motius florals.

Les sobreportes són plafons que tenen un marcat caràcter decoratiu. Una sanefa superior i una altra d'inferior encerclen un motiu central d'un bust pintat dins d'una corona de llaurer.

Al cornisament, a diferència dels altres exemples, té molta rellevància el fris pintat, un fris amb una àmplia sanefa de motius florals que recorre tot el perímetre. No interessa tant remarcar l'element d'ordre, sinó donar una continuïtat formal entre els paraments i l'escòcia que cobreix el sostre.

La solució del sostre segueix, com ja hem vist, la solució habitual del plafó central pintat. Però, en aquest cas, al voltant del plafó es disposen diferents sanefes, una de floral i l'altra inspirada en els signes zodiacals, de marcat caràcter decoratiu. És el mateix criteri que trobem a l'escòcia, on s'alternen lires envoltades de garlandes, amb faixes verticals ornamentades.

El paviment que es conserva actualment és un parquet de fusta que ja hi era abans de 1927 (data de l'article de Federico Martí en què es reproduïxen fotografies), però no tenim constància que sigui l'original.

---

<sup>152</sup> Segons el treball de Francesc Quílez, *op. cit.*, p. 166, són Atenea i Neptú, Aracne i Mercuri i Ceres i Vulcà.

### Elements per a l'anàlisi

- En aquest interior veiem, per una banda, la importància que es dona encara a la pintura del plafó central del sostre. Però també ens trobem amb tractament de la superfície molt més atent a aspectes ornamentals. La qualificació de l'espai no respon només a una voluntat narrativa, sinó que també hi ha una gran atenció als aspectes sensorials.
- Respecte als exemples anteriors, incloent-hi l'altre interior de Rigalt, aquí veiem una més gran qualitat del dibuix i un coneixement més desenvolupat de la perspectiva. Es juga amb diferents plans, es crea un fons que permet eixamplar la mirada.
- La representació dels elements arquitectònics està més a prop dels models neoclàssics que corren en aquest moment per Europa.
- És una solució que, com veurem més endavant, està molt a prop de les escenografies que en aquest moment introdueixen dos escenògrafs italians arribats a Barcelona el 1800.
- La qualitat de representació, la proximitat a les escenografies o als interiors de forta empremta neoclàssica que veiem al Palau Dalmau no són un exemple aïllat. Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844), escenògraf del Teatre Principal,<sup>153</sup> és l'autor del teló de boca publicat per Isidre Bravo<sup>154</sup> (fig.), que té unes fortes semblances amb els paraments del despatx de secretaria de Llotja datat el 1802, atribuïts a Jacint Corominas i a Jaume i Antoni Casas.<sup>155</sup> També hi ha una solució molt semblant en les teles que es conserven al dormitori del rei del Palau de Pedralbes, de les quals no sabem l'autor, i en una sala del mateix palau situada dins el que és el Museu d'Arts Decoratives, atribuïdes al mateix Pau Rigalt.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Sobre la figura de Bonaventura Planella i Conxello podem consultar l'article de Francesc Quílez i Corella "Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX", a *Locus Amoenus*, núm. 1, Barcelona, 1995, p. 193-207.

<sup>154</sup> BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana, op. cit.*, reproducció d'aquest teló de boca a la pàgina 65.

<sup>155</sup> Aquestes dades les manllevem del treball de Joan Bassegoda i Nonell *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, Cambra de Comerç, Indústria i Turisme, 1986, p. 211. Es fa referència a uns llibres de comptes on consten aquestes dades.

<sup>156</sup> TARIN-IGLESIAS, José; PLANAS PARELLADA, Josefina: *Palacio de Pedralbes y el palacete Albéniz*, Barcelona, Editorial Patrimonio Nacional, 1974.



### 1.3. Com s'entén el tractament de la superfície en els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX

Fins aquí hem estudiat cada un dels interiors per conèixer-ne les vicissituds i les particularitats. L'observació, a més de l'estudi documental i bibliogràfic, ens ha permès entendre el plantejament dels interiors a finals del XVIII i inicis del XIX. Ara ens proposem apuntar quins són els trets comuns. En primer lloc, estudiar els valors i les expectatives que s'hi aboquen. En segon lloc, saber qui els fa, és a dir, en quins professionals es confia la qualificació de l'interior. En tercer lloc, conèixer quins són els models, quines són les fonts i els referents que s'empren en la concreció dels interiors. Finalment, entendre com es fan, quines són les formes de producció, com es planteja el treball i si hi ha un procés de racionalització productiva.

#### 1.3.1. El valor dels interiors

La majoria dels interiors estudiats són salons perquè és el lloc més preuat i més emblemàtic de la casa, allà on s'aboquen més esforços. També perquè el fet de ser un espai més valorat ha permès que s'hagi preservat.

Però no només rep un tractament singular el saló. Tot i que la bibliografia s'ha centrat molt en aquests espais per les raons exposades, a partir del que hem estudiat, podem afirmar que tant a finals del XVIII com a inicis del XIX, el tractament dels interiors afecta més estances. Entre els exemples de la darrer part del segle XIX, quan s'empren la reforma d'un palau o d'una residència existent, com ara el palau del baró de Castellet o el dels marquesos de Palmerola, també a la Casa Gomis,<sup>157</sup> la intervenció es fa al saló i en alguna estança adjacent, les anomenades *estrades*. En el cas del Palau Moja, que és una obra de nova planta, totes les estances nobles reben un tractament singular, seguint un criteri jeràrquic; el saló és l'espai més important. Dels interiors que hem estudiat ja dins el segle XIX, tant en els edificis de nova planta, el Palau Alòs, com en els que són una intervenció sobre un edifici existent, com és el cas del Palau Castell de Pons i del Palau Dalmasas, si bé s'intervé en diferents estances, també aquí el saló és l'espai més enriquit.

Per tant, el saló, com a espai més important, però no com a únic, és el que rep el tractament més excepcional i el que recull millor les voluntats que s'aboquen en aquests interiors. Aquests interiors es caracteritzen, en primer lloc, per una forta voluntat narrativa. Es vol explicar, a partir de referents històrics, mitològics o al·legòrics, virtuts o episodis èpics vinculats a la família o al cap de la casa, i es busca el referment social. En segon lloc, per una forta voluntat escenogràfica. El marc ha de ser adequat a les expectatives; l'*escenari* on s'expliquen els fets ha d'estar d'acord amb allò que es diu i es pretén. Per això es recorre a recursos arquitectònics, reals o fingits, per atorgar un entorn idoni.

---

<sup>157</sup>Aquest saló no l'hem estudiat però en tenim coneixement a través de l'estudi documental realitzat per Francesc Caballé i Reinald González: *Estudio documental de la finca de la c/ Princesa 16-18; c/ Barra de Ferro, 5-5 bis, de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, setembre de 1999.

### **Voluntat narrativa, refermament autobiogràfic i caràcter**

Els salons i les altres estances expressen la voluntat de refermament autobiogràfic a través de les pintures figuratives situades als paraments i als sostres. En algunes estances les pintures narren fets històrics o llegendaris vinculats a la família o bé estableixen vinculacions monàrquiques com a argument de prestigi, amb una clara voluntat de reconeixement social. En altres, les pintures no són tan narratives sinó que són al·legòriques, d'exaltació de virtuts vinculades a la família, o bé són pintures mitològiques. El coneixement de la mitologia sembla constituir una mostra de cultura i una manera d'expressar que es pertany a una minoria refinada, sensible a les arts i al passat clàssic. És a dir, la possibilitat de reconeixement, el caràcter, s'expressa en aquests interiors de manera explícita, tot i que d'uns interiors als altres es poden fer alguns matisos. Els recursos que s'empren són figuratius, però mentre que en alguns interiors el tema és molt específic, vinculat a la casa o a la família, en d'altres és més genèric.

A través dels diferents interiors estudiats constatem aquesta voluntat. A partir de l'estudi iconogràfic fet per Santiago Alcolea<sup>158</sup> al Palau Moja, sabem que en els paraments, Francesc Pla, *El Vigatà*, representa fets llegendaris vinculats a la família dels Cartellà. Les escenes dels paraments de la planta baixa mostren els moments preparatoris de diferents accions realitzades per un avantpassat dels Cartellà, accions que en els paraments del pis superior s'han resolt satisfactòriament. Són accions que responen a ordres donades per un monarca, que podria tractar-se, segons Alcolea, de Carlemany. Es vol evidenciar, a través de les pintures, que la noblesa dels Cartellà és una noblesa rànica. A l'escòcia i al plafó central hi ha les pintures més significatives, de més riquesa cromàtica i de més valor iconogràfic, es representen figures mitològiques per glorificar els Cartellà, i els seus distintius heràldics.

Del saló del palau dels marquesos de Palmerola sabem, a través de les fonts documentals,<sup>159</sup> que Pere Pau Muntanya pinta deu quadres històrics dels quals no sabem els temes.<sup>160</sup> També pinta, davant de cada pilastra, una figura al·legòrica.<sup>161</sup>

Al Palau Castell de Pons, Pau Rigalt fa pintures al·legòriques a partir de temes mitològics a diferents sostres. Les més importants són les del saló, la sala amb alcova i el que és actualment la biblioteca.<sup>162</sup> El sostre del saló està organitzat en dos registres: a la part superior hi ha representada la Fama envoltada dels déus del vent i a la inferior s'hi representen Mercuri, Minerva i Hèrcules, amb una altra divinitat que podria ser Bacus, al costat de les figures de l'Abundància i l'Agricultura. Són divinitats i al·legories per exaltar les virtuts atribuïdes al propietari de la casa, que és director general d'Agricultura, Indústria i Comerç.<sup>163</sup>

---

<sup>158</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja*, op. cit.

<sup>159</sup> ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit.

<sup>160</sup> Com hem apuntat en el seu moment, vam accedir al saló i vam poder apreciar alguns d'aquests quadres. Però no n'hem fet un estudi iconogràfic, ja que hi ha especialistes molt més preparats per fer-ho.

<sup>161</sup> VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al diccionario de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, op. cit.

Esmenta que hi ha les figures al·legòriques del Valor, la Virtut, les Arts, les Ciències, el Vici, el Frau, la Mala Fe, la Fama i el Temple de la Immortalitat.

<sup>162</sup> Per conèixer el significat iconogràfic de les diferents estances vegeu: QUÍLEZ, Francesc M.: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX", op. cit.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

A la pintura del sostre del Palau Dalmasas, realitzada també per Pau Rigalt, hi ha representats el Carro del Sol i quatre figures que simbolitzen les Hores del Dia.<sup>164</sup> Als paraments hi ha sis divinitats mitològiques, agrupades per parelles (Atenea-Neptú, Aracne-Mercuri, Ceres-Vulcà). En aquest cas, el motiu de les pintures no és exaltar fets concrets o virtuts de la família, sinó que adquireixen un caire més genèric, fins i tot podríem dir més decoratiu. El Carro del Sol i les Hores del Dia són motius iconogràfics que Rigalt empra en diferents interiors,<sup>165</sup> cosa que vol dir que no hi ha tant la personalització de les pintures com la utilització d'uns motius que formalment funcionen i són ben acceptats pels clients. Aquesta situació la trobem en diversos interiors realitzats per altres pintors, com és la pintura del sostre de la sala de juntes de Llotja, de Jacint Corominas i Jaume i Antoni Casas (fig.65),<sup>166</sup> o al sostre del saló Lucrecia, també de Llotja, pintat per Bonaventura Planella (fig. 66).



Fig. 65. Sostre de la sala de juntes de Llotja.



Fig.66. Sostre del saló Lucrecia de Llotja.

Per tant, si analitzem les escenes i els motius pintats en els interiors fets per Pla o per Muntanya, no només els que hem estudiat sinó també aquells dels quals tenim coneixement, com la Casa Serra o la Casa Bulbena (fig.14 i 15), entre d'altres,<sup>167</sup> de Pla; o els interiors de la Casa Bofarull, dels salons Duana o del saló guardat al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona (fig. 21), de Muntanya; podem observar que en aquests, a més d'algun interior de Rigalt, el plantejament narratiu és diferent dels que trobem en els interiors d'inicis del XIX. En els primers està molt vinculat a esdeveniments concrets; en altres, esdevé més genèric, prevalen altres valors que els estrictament narratius.

A mesura que ens endinsem en el segle XIX podem entreveure com es va dissolent la voluntat narrativa, malgrat que el plantejament global és el mateix, i que en alguns casos es repeteixen els motius iconogràfics a causa d'un cert conservadorisme de clients i artistes. En el saló

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> *Ibidem.*

<sup>166</sup> BASSEGODA I NONELL, Joan: *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 1986.

<sup>167</sup> Al final de l'epígraf 1.2.1 es fa una relació dels diferents interiors de Francesc Pla, *El Vigatà*.

Dalmases o a l'interior de Rigalt guardat al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona (fig.67 i 68) es palesa un més gran interès pels aspectes ornamentals.



Fig.67 i 68. Detalls de les teles de la sala Rigalt que es guarda al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. El medalló amb el paisatge recorda els del Palau Dalmases.

### **Voluntat escenogràfica i llenguatge clàssic**

Els episodis familiars, al·legòrics o mitològics es volen explicar dins un marc arquitectònic adequat. Paral·lelament a la voluntat narrativa hi ha la necessitat de crear un espai, quasi teatral, que sigui digne de la comesa social que es vol, una estança que expressi riquesa, luxe, que esdevingui un espai excepcional. Per això els salons, les estrades i altres estances es transformen a partir de criteris que podríem dir *escenogràfics*. Es crea un espai on es pugui realitzar el joc social, un espai que és digne de les ambicions i de les expectatives de la família.

El llenguatge arquitectònic clàssic és el que atorga la singularitat volguda, el referent reconegut per artistes i clients o el marc propi de la referència mitològica. Ens trobem amb una arquitectura il·lusionista que empra els elements d'ordre per estructurar i articular paraments i sostres. Pilastres, cornises i arrambadors permeten, per una banda, donar excel·lència a l'estança, i per l'altra, ordenar i emmarcar les pintures i els elements narratius. Els recursos emprats són, en nombrosos interiors, pintats. Hem vist la importància dels ordres pintats al saló del palau dels marquesos de Palmerola o al saló del Palau Dalmases, també la força de l'enteixinat pintat al Palau Castell de Pons, a més de molts altres interiors dels quals es conserven les teles. En altres estances els recursos són amb volum, elements de fusta o de guix, que ordenen paraments i sostres. El saló del palau del baró de Castellet o la sala rodona del

Palau Alòs en són una bona mostra. També hi ha estances, com el saló del Palau Moja, en què s'empren alhora elements pintats i elements tridimensionals.

L'atenció al llenguatge arquitectònic clàssic, el coneixement del referent acadèmic, no és igual en tots els interiors. En els exemples de Francesc Pla, *El Vigatà*, no només el Palau Moja (fig.69) sinó també els interiors que es guarden de la Casa Bulbena (fig.70), entre d'altres, hi ha molt poc interès per la versemblança dels ordres clàssics. Les proporcions, la disposició i la representació pictòrica ens mostren uns ordres impossibles arquitectònicament. Al Palau Moja, a més, les volutes del sostre són molt semblants a les dels gravats del pintor Ferdinando Galli, *Bibienna*, que, tal com estudiarem a l'epígraf 1.3.3, corren pels diferents tallers. Evidencien que encara són vigents motius figuratius barrocs.



Fig. 69. Detall de la cantonada del Palau Moja



Fig. 70. Detall de la cantonada de la sala Vigatà del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Teles procedents de la Casa Bulbena.

En altres interiors, realitzats per artistes molt més propers als postulats acadèmics, es fa un esforç més gran per la versemblança arquitectònica. Les estances pintades per Pere Pau Muntanya demostren un coneixement més gran dels ordres clàssics (fig. 21). Al palau del baró de Castellet hi ha un clar interès per ser fidels (encara que pugui haver-hi alguna aberració, causada més per una mala formació que per una manca de voluntat) al model clàssic. Per altra banda, en l'últim exemple que hem estudiat de Pau Rigalt, el saló del Palau Dalmaes, es pot observar un més gran coneixement de l'arquitectura clàssica i un domini tècnic del dibuix i la perspectiva que no hem vist en altres interiors.



Si comparem com es fa l'articulació del parament entre els salons i algunes estances de segon ordre, ens adonem que l'ús dels ordres és un signe de prestigi que s'evidencia als salons i als llocs més emblemàtics. En canvi, a les estrades o en altres sales, el parament s'estructura amb faixes i plafons, hi ha un procés d'abstracció, de dissolució dels ordres. És a dir, en els llocs secundaris i no tan compromesos, hi ha més capacitat de simplificació. S'està anunciant el que veurem als interiors de mitjans del segle XIX.

En alguns interiors són més importants la voluntat escenogràfica i el referent clàssic que la narració. Al saló del palau del baró de Castellet el prestigi de l'estança recau en els ordres clàssics. El més important és mostrar el vincle amb la cultura clàssica; d'aquí ve també la presència dels busts dels pensadors clàssics. Un altre exemple és la sala rodona del Palau Alòs, on la singularitat de l'estança consisteix en la recreació d'un espai cobert amb cúpula. De fet, és una petita escenografia inspirada en els models neoclàssics. Les pintures no són episodis narratius, només motius estrictament formals.

### 1.3.2 Interior, patrimoni d'artistes i artesans

La qualificació de l'interior no pertany als arquitectes, sinó que recau en els artistes i els artesans. Els pintors, de manera generalitzada, però també els escultors i fusters, resolen, a partir dels seus recursos tècnics i conceptuals, el tractament de l'interior. Al seu costat una munió d'artesans, dauradors, estucadors, tapissers i guixaires, entre d'altres, completen el treball. Ens centrarem, per una banda, en l'aportació de pintors i escenògrafs i, per l'altra, en la dels fusters (també coneguts com a arquitectes). El treball dels altres artesans l'apuntarem en estudiar les formes de producció.

#### **Pintors i escenògrafs**

Hem vist interiors de dues generacions de pintors. Per una banda, Francesc Pla i Pere Pau Muntanya, pintors que viuen la seva maduresa professional en l'últim terç del XVIII. Pertanyen a la generació de pintors que participen en la creació de la formació acadèmica.<sup>168</sup> Més, en aquest cas, Muntanya que Pla, ja que el primer és professor de Llotja des de 1775 i director a partir de 1797. Pla no va estar mai vinculat directament a Llotja, tot i que sabem a partir de les dades aportades per A. Coll<sup>169</sup> que va intentar ser-ne professor. Per altra banda, els pintors que conformen la segona generació, entre els quals trobem Pau Rigalt i Bonaventura Planella, entre d'altres. La maduresa professional d'aquests pintors té lloc durant el primer terç del XIX. Ells, juntament amb altres pintors rellevants d'aquest moment, han estat deixebles de Muntanya a

---

<sup>168</sup> Per saber com s'articula l'ensenyament acadèmic al llarg del XVIII vegeu MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya*, op. cit.

<sup>169</sup> COLL CERDÀ, Àngels: "Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic", op. cit.

Llotja. De fet, es formen col·laborant estretament en els interiors del mestre; alguns historiadors parlen de *cenacle de pintors* a l'entorn de Muntanya.<sup>170</sup>

Veiem entre aquestes dues generacions una vinculació de mestratge. La formació dels més joves està marcada per Llotja,<sup>171</sup> la qual cosa té a veure amb la continuïtat del plantejament dels interiors i amb el conservadorisme que hem apuntat. Per entendre el vessant escenogràfic que hem palesat en aquests interiors hem d'esmentar el lligam entre aquests pintors i l'escenografia, un vincle que s'inicia a principis del segle XVIII. Per entendre aquesta relació considerem que és interessant recular fins a aquest moment per esbossar quins són els punts de connexió.

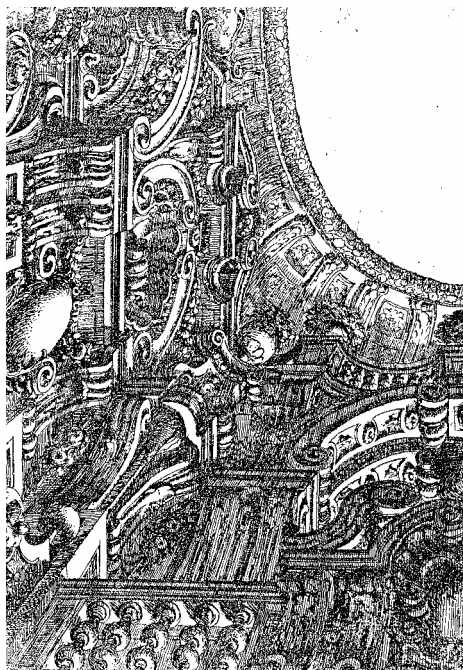


Fig. 71. Gravats de Bibiena extret del catàleg: *I Bibiena. Disegni e incisioni del Museo Teatrale alla Scala*. Electa Editrice, 1975 (Catàleg de l'exposició).



Fig. 72. Escenografia d'un gabinet feta pels germans Tremulles cap el 1765. Imatge extreta del llibre d'Isidre Bravo: *L'escenografia catalana*, op. cit.

Sabem de la gran repercussió que té a Barcelona l'estada de Ferdinando Galli, *Bibiena*, en la cort de Carles d'Àustria. El seu llibre es coneixia i corria pels tallers.<sup>172</sup> Bibiena, arquitecte, pintor de cambra i escenògraf, va introduir modificacions en la perspectiva que permeten una millora de la visibilitat de les escenografies. Isidre Bravo<sup>173</sup> apunta que influencia Antoni

<sup>170</sup> ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, op. cit. QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", op. cit.

<sup>171</sup> També Josep Flaugier. Pau Rigalt es reconeix com a deixeble seu. Vegeu: QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "Tradició i modernitat en la pintura de Josep Flaugier i Salvador Mayol", a *L'albada de la modernitat. Josep Flaugier i Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX*, Barcelona, Sala d'Art Artur Ramon, 1994.

<sup>172</sup> MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya*, op. cit.

<sup>173</sup> BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, op. cit.



Viladomat, considerat el millor pintor català del XVIII. Un exemple de com Viladomat assumeix les aportacions de Bibiena és el monument de Setmana Santa realitzat entre 1715-1720. Antoni Viladomat, per la seva part, crea una petita acadèmia on, segons Montaner, s'ensenya per primera vegada a partir de criteris acadèmics i no gremials. En aquesta acadèmia s'hi formen els germans Tramulles, Manel (1715-1791) i Francesc (1717-1773). Són autors, com ja hem dit en la introducció, dels interiors avui perduts del Palau Sessa-Larrad, realitzats a l'entorn de 1772. Els Tramulles també són escenògrafs; en coneixem, a través de la publicació d'I. Bravo, una escenografia feta cap al 1765<sup>174</sup> on es representen dos interiors, un saló i un gabinet (fig. 72). El plantejament arquitectònic d'aquesta escenografia té moltes semblances amb el que hem vist als salons. Amb els germans Tramulles es formen Pla<sup>175</sup> i Muntanya, cosa que ens constata una forta filiació entre els uns i els altres. Per això ens trobem amb un lligam des d'inicis del XVIII fins a inicis del XIX entre pintura i escenografia que passa per Bibiena, Viladomat, els germans Tramulles, Pla, Muntanya, Rigalt i Planella. Aquesta relació ja l'establia al voltant de 1830 Josep Arrau i Barba<sup>176</sup> en referir-se a una acadèmia de dibuix anomenada Escola d'Atenes:

...Ni faltaban tampoco pinturas de los hermanos D. Manuel y D. Francisco Tramullas, discípulos del apreciado D. Antonio Viladomat, distinguiéndose muy especialmente las de D. Manuel, el mayor de los hermanos y el más sobresaliente de los discípulos del apreciado maestro.

...Entre otras pinturas de otros discípulos de este maestro las había de Mariano Illa, de D. Francisco Lisoro y de D. Francisco Pla, conocido por el sobrenombre del Vigatà, el cual estaba dotado de una fuerza de imaginación viva para componer asuntos históricos y en particular para pintar al fresco y al temple con buen color y facilidad, del cual pueden verse aún algunas de sus pinturas en las paredes de las salas de algunas casas particulares y en la fachada de la casa del Marqués de Moya frente a la Iglesia de Belén y de la del Marqués de Paredes que da a la muralla de Mar (muy deterioradas y casi perdidas). Había también en esta colección de pinturas de pintores catalanes algunas obras de D. Pedro Pablo Montaña, otro hábil maestro y el segundo de los directores generales que tuvo la escuela de Nobles Artes de Barcelona, jefe de otra cohorte de artistas en la cual figuran D. Francisco Vidal, José Comas, D. José Arrau i Estrada, D. Pablo Rigalt, Buenaventura Planella, D. Francisco Solanes, D. Benito Calls, D. Cayetano Pont, D. José Coromina y D. Pablo Montaña Hijo del maestro; todos los cuales sirvieron de grande auxilio a su maestro y dieron prueba de un conocimiento en las obras al temple y al fresco que hicieron bajo la dirección de tan acreditado profesor en las salas del Consulado de Comercio, en los salones de la Real Aduana y en otras varias salas de nobles y particulares.

---

<sup>174</sup> I. Bravo, a *L'escenografia catalana, op. cit.*, ho atribueix a Manel Tramulles. En canvi, en el catàleg de l'exposició sobre les col·leccions de Raimon Casellas ho atribueix a Francesc (d. a.; *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992).

<sup>175</sup> COLL, A.: "Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic", *op. cit.*

<sup>176</sup> ARRAU I BARBA, Josep: *El juramento de un artista o Juan y Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, manuscrit, s.d. Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Ja dins el segle XIX, hem d'afegir la important aportació que fan Giuseppe Lucini (1770-1845) i Cesare Carnevali (aprox. 1765 - post. 1821), dos escenògrafs italians que arriben a Barcelona el 1800 i que entren en contacte, entre d'altres, amb Rigalt i Planella,<sup>177</sup> amb els quals coincideixen a Llotja. Dominen les tècniques de representació, el dibuix i la perspectiva. Les seves escenografies mostren un gran coneixement de l'arquitectura clàssica i un profund bagatge tècnic que repercutirà en l'obra dels pintors i escenògrafs locals (Fig 73 i 78). El mateix Rigalt assumeix el domini tècnic dels escenògrafs i el traspasa a alguns dels seus interiors. Això explica la millora dels recursos de representació que hem observat a la sala del Palau Dalmaes i a la que es guarda al Museu d'Arts Decoratives.

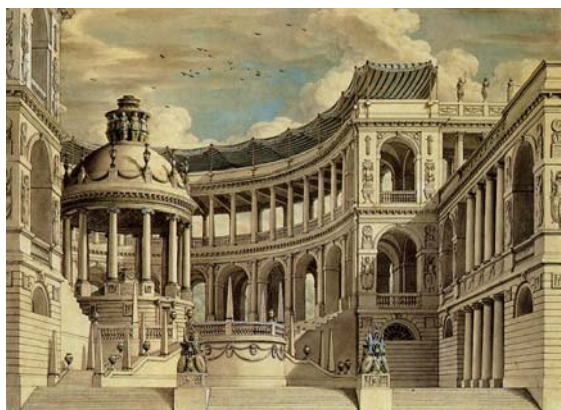


Fig. 73. Giuseppe Lucini. Escenografia per al Teatre de la Santa Creu, pels volts de 1805. Imatge extreta del llibre d'Isidre Bravo, *L'escenografia catalana*.



Fig. 74. Pau Rigalt. Escenografia per al Teatre de la Santa Creu, entorn 1820. Imatge extreta del llibre d'Isidre Bravo, *L'escenografia catalana*.

De fet, si comparem alguna escenografia o teló de boca amb alguns dels interiors que coneixem, veurem la proximitat del plantejament entre el teatre i els interiors. El teló de boca de B. Planella fet a l'entorn de 1815 (fig. 75) s'assembla molt al parament de la sala de juntes de Llotja, de Jacint Coromina i Jaume i Antoni Casas (fig. 77). També a les pintures del dormitori del Palau de Pedralbes, del qual no sabem l'autor (fig. 76). Per altra banda, palesem la proximitat entre la sala rodona de la Casa Alòs i l'escenografia de Carnevali d'un temple amb un brollador per al teatre de la Santa Creu feta a l'entorn de 1805 (fig. 78). Un altre teló de boca de B. Planella per al teatre de Santa Creu de 1820 té moltes coincidències amb el sostre que es conserva d'una de les sales del Palau Alòs.

Som conscients que hi ha molts altres factors que intervenen en la formació dels pintors i en el desenvolupament del programa pictòric de cada interior. Però alhora pensem que aquesta vinculació tan continuada entre la pintura i l'escenografia, sobretot perquè ens trobem pintors que treballen, encara que sigui ocasionalment, com a escenògrafs, ajuda a entendre el plantejament dels interiors amb què hem treballat.

<sup>177</sup> Sobre el seu treball vegeu: BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, *op. cit.*; QUÍLEZ, Francesc: "Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX", *op. cit.*

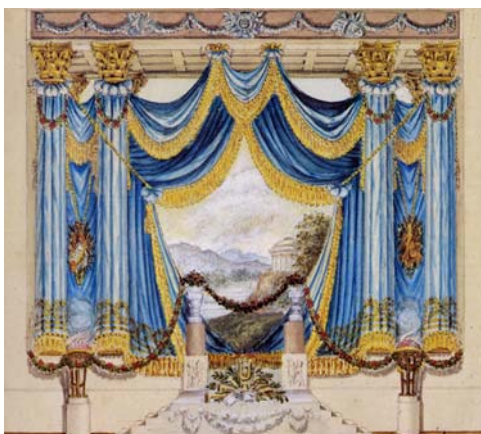


Fig. 75. Bonaventura Planella, teló de boca per al Teatre de la Santa Creu pels volts de 1815. Imatge procedent del llibre d'Isidre Bravo, *L'escenografia catalana*



Fig. 76. Dormitori del Palau Reial de Barcelona. No coneixem la procedència ni l'autor de les teles que cobreixen els paraments. Imatge procedent del llibre de José Tarín Iglesias i Josefina Planas, *Palacio de Pedralbes y el palacete Albéniz*, Barcelona, Editorial Patrimonio Nacional, 1974.



Fig.77. Jacint Corominas i Jaume i Antoni Casas. Pintures del la Sala de Junes de Llotja, 1802.



Fig.78. Cesare Carnevali. Telonet per al Teatre de la Santa Creu. Imatge procedent del llibre d'Isidre Bravo, *L'escenografia catalana*.

### Mestres fusters

A través d'alguns interiors estudiats hem pogut constatar que el tractament de l'interior també recau en els mestres fusters. Per entendre l'aportació dels fusters hem de tenir en compte que durant els segles XVII i XVIII el treball dels fusters és molt rellevant a causa de la tradició dels retaules. Aquesta tradició en el moment que estudiem ja està en declivi: l'Academia de San



Fernando ha prohibit els altars de fusta i les formes barroques estan en retrocés,<sup>178</sup> però encara són actius fusters i tallistes que s'han format a redós de la cultura dels retaules. Els fusters dedicats als elements ornamentals<sup>179</sup> han rebut una formació arquitectònica vinculada al gremi, coneixen els ordres clàssics, sobretot treballen el corinti, i també han assistit a classes de dibuix. El gremi de fusters durant tot el XVIII procura la formació dels seus agremiats.<sup>180</sup> Sabem, a partir de les dades aportades per César Martinell,<sup>181</sup> que Ignasi Gaig ensenya als fadrins fusters, escultors i paletes les regles de l'arquitectura i que el mestre fuster i tallista Ramon Esplugues dona classe de dibuix i ordres a la casa gremial situada al carrer de la Fusteria.

Els fusters estan estretament vinculats a l'estructura gremial, per la qual cosa la seva formació i els seus referents es donen dins d'aquest àmbit. El que sabem dels models emprats pels fusters és la informació exhumada per Manel Arranz dels inventaris *post mortem*. A través d'aquesta documentació sabem que disposen dels anomenats *papers de traces de fusters*, *papers de dibuixos* i d'alguns llibres. Les traces són un material molt freqüent i valorat, un material que passa d'un fuster a un altre ja sigui per una relació filial o perquè es venen en morir. Dels llibres no en tenim gaire informació, ja que els notaris no són gaire generosos a l'hora d'especificar els llibres en els inventaris, els anomenen genèricament. A l'inventari de Ramon Prat (1740) s'esmenten els llibres *La prattica della perspettiva*, de Daniele Barbaro, i "un llibre de trama, de estampa de Sebastià Serlio"; segons Arranz és probable que es tracti de l'edició castellana de Villalpando. Pere Costa (1695-1761) tenia el *Compendio mathematico*, de Tomàs Vicent Tosca, i dos toms de diccionaris de Francisco Sobrino.

El saló del palau del baró de Castellet és un exemple molt reeixit del treball dels mestres fusters. El fuster que treballa en aquest saló, Felip Teixidor, planteja el tractament de l'interior com un retaule, una estructura lígnia que se sobreposa als paraments. És un retaule estructurat a partir de la superposició d'un ordre inferior i d'un ordre baix superior, amb dues grans cornises per sobre de cada un. I, com s'ha detallat en l'estudi específic, amb els paraments emplafonats. Això ens indica que els fusters, a causa de la seva formació i de la seva feina amb els retaules, plantegen els interiors des del referent acadèmic i la voluntat escenogràfica i deixen de banda el plantejament més narratiu.

Un altre exemple en què és important el treball del fuster és al saló i a la sala amb alcova del Palau Castell de Pons. En aquest cas qui té el domini d'aquest interior no és el fuster. Aquí només aporta elements d'ordre que permeten articular els paraments de les estances. Al saló

---

<sup>178</sup> Manel Arranz constata la pèrdua de prestigi dels fusters comparant-ne el sou amb el dels mestres de cases. Mentre que a començament de segle eren semblants, a finals de segle són clarament inferiors els dels fusters. Vegeu ARRANZ HERRERO, Manuel: *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, Proa, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, 2001, p. 78-79.

<sup>179</sup> Des de 1680 hi ha el Gremi de Fusters i el Gremi d'Escultors, Arquitectes i Tallistes. Aquest fet va esperar encara més els fusters a rebre formació teòrica per mostrar que la seva especialitat també comprenia els treballs d'escultor i de talla. Vegeu MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental a Catalunya (1715-1859)*, op. cit., p. 70-71.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> MARTINELL, César: *La escuela de Lonja en la vida social barcelonesa*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, Barcelona, 1951.

l'ordre de fusta se sobreposa al davant del parament i, a la sala, les columnes i l'arquitrau fets de fusta separen l'alcova, a més del sòcol i les faixes que ordenen els paraments. En aquestes dues estances també trobem relleus escultòrics de fusta en les sobreportes. És a dir, ens trobem amb un interior en el qual l'aportació del mestre fuster és rellevant però el plantejament està pautat pel pintor: les pintures del sostre del saló i la sala mostren una clara voluntat narrativa.

Els fusters també treballen en altres interiors fent motlures o elements arquitectònics o escultòrics. Al Palau Moja una motllura daurada encercla tota l'estança per sobre de les pintures del parament inferior i permet penjar-hi els cortinatges de les obertures. Al sostre d'aquesta sala també trobem una motllura de fusta i quatre grans florons que ressalten el plafó central.

L'aportació dels fusters també pot tenir un caràcter de treball auxiliar; es tracta més del treball de fuster vinculat a l'obra i no als aspectes més ornamentals. L'escòcia del saló del Palau Moja és l'element més singular dels que hem vist; és un gran entramat de fusta que està encastat a les encavallades del sostre i que permet cobrir el saló. També l'entramat de la cúpula de la sala rodona del Palau Alós i els envans que donen la forma arrodonida són uns altres exemples del treball auxiliar dels fusters.



Fig. 79 i 80. Estructura de l'escòcia del saló del Palau Moja.

### 1.3.3. Els models de pintors i escenògrafs

Per entendre el marc artístic de referència dels artistes i artesans que intervenen en la conformació dels interiors de les cases que hem estudiat cal saber quines són les fonts documentals de què disposen, quins són els models i els exemples que tenen a l'abast. Com hem vist, els autors dels interiors són artistes de dues generacions que treballen a cavall entre dos segles, en el moment en què s'està dissolent el món gremial i està emergint l'acadèmic.

Els llibres amb què treballen els pintors els hem de buscar en dues direccions: per una banda, pel vessant escenogràfic, els que aporten coneixement sobre les tècniques de dibuix i de la

perspectiva i també el coneixement dels ordres; per l'altra, els models iconogràfics emprats per a la realització de les escenes pictòriques.

Entre els llibres que corren pels tallers abans de la creació de Llotja sabem que hi ha el de Ferdinando Galli, dit *Bibiena*, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive; considerazione pratiche di... Dissegnate e descritte en cinque parti*,<sup>182</sup> un llibre d'escenografia barroca, en què es dona importància al valor pictòric i a l'obertura de perspectives. És un referent important. És un llibre que també explica els ordres arquitectònics, dels quals proposa una gran varietat, i com s'han de dibuixar. Les composicions de perspectiva i les decoracions de teatre són curiosament conservades en gravats al llarg del XVIII, que són emprats per a l'alliçonament d'escenògrafs.<sup>183</sup> Ja hem parlat de l'estreta relació entre aquests i els pintors. Al Palau Moja, les perspectives i els elements arquitectònics del sostre recorden alguns dibuixos bibienescos (fig. 11 i 71).

Un altre llibre que té una rellevància especial és el d'Antonio Palomino *Museo pictórico*, editat el 1724.<sup>184</sup> El fet que el coneixement d'aquest llibre sigui força ampli permet millorar qualitativament la capacitat de representar, en les pintures i les perspectives, els espais i els elements dels edificis en perspectiva.<sup>185</sup> Una dada que ens permet confirmar la proximitat d'aquest llibre als pintors a què ens referim és que la composició del sostre de Pere Pau Muntanya a la Sala dels Vint o del Consolat a Llotja (fig. 22) és molt semblant a la portada del segon volum del llibre de Palomino. També el de Francisco Pacheco *Arte de la pintura*<sup>186</sup> és habitual als tallers de l'època.

A més, tal com ha estudiat Alcolea,<sup>187</sup> per a l'adequació dels interiors, per pintar els elements d'ordre, els models són gravats de publicacions fetes a França o a Itàlia. En aquest sentit tenen una gran repercussió els gravats d'interiors d'hôtels parisencs realitzats a inicis del XVIII.

Dels models iconogràfics sabem, a partir dels treballs realitzats per Alcolea, Quílez<sup>188</sup> i Coll,<sup>189</sup> la gran importància que també tenen els gravats. Francesc Pla entre 1770 i 1780 segueix models

---

<sup>182</sup> GALLI, Ferdinando: *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive; considerazione pratiche di... Dissegnate e descritte en cinque parti*, Parma, Paolo Monti, 1711. Edició facsímil consultada: Nova York, Benjamin Blom, 1971.

<sup>183</sup> MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit.

<sup>184</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Viuda Juan García Infanzón, tom I, 1715; tom II, 1724. Edició consultada editada a Madrid, M. Aguilar Editor, 1947.

<sup>185</sup> MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, op. cit.

<sup>186</sup> PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*, edició original de 1649. Edició consultada: Madrid, Càtedra, 1990, edició, introducció i notes de Bonaventura Bassegoda i Hugas.

<sup>187</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja*, op. cit.

<sup>188</sup> QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", op. cit.

<sup>189</sup> COLL CERDÀ, Àngels: "Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic", op. cit.

de gravats italians i, posteriorment, de gravats de Jan Saenredam a partir de la pintura de Hendrick Goltzius. Pere Pau Muntanya mira en diversos treballs gravats que arriben fets sobre la pintura de Charles Le Brun.

Pel que fa als llibres de Llotja, hem localitzat dos inventaris,<sup>190</sup> signats l'any 1826 per Francisco Rodríguez, aleshores director general de l'escola, dels llibres existents (en l'apartat 5.1 s'adjunta la transcripció completa d'aquests documents, a més, en els casos que ha estat possible, de les referències completes). El fet que la data de la signatura sigui força tardana dins del període que estudiem ens pot fer pensar que la relació de llibres pot no ser vàlida, però analitzant els documents hem constatat que el primer inventari, esmentat com a *Libros en la librería*, detalla els llibres existents a l'escola l'any 1821, i a més distingeix els que hi havia el 1814 i els comprats des d'aquesta data fins a 1821. El segon document inventaria els llibres existents l'any 1826. Es fa una doble llista, la primera encapçalada pel títol *Obras existentes en la librería de Nobles Artes*, i l'altra és la relació dels *Libros hallados en la Cátedra de Arquitectura*. A partir d'aquests inventaris podem establir els llibres existents a la Junta de Comerç el 1814, els de 1821 i els de 1826. Si tenim en compte que entre 1808 i 1814 probablement no es compren gaires llibres, ja que es viu la situació excepcional de l'ocupació francesa, és possible que la llista de 1814 no hagi variat des d'abans de l'ocupació. Per tant, podem establir una seqüència de les obres escrites que es van incorporant en cada moment per saber quins són els interessos i per on va la formació acadèmica.

A partir de l'estudi d'aquests inventaris podem establir quines són les fonts escrites de què disposem en cada moment.

L'any 1814, els llibres guardats a la biblioteca són principalment de pintura o de matèries molt vinculades. Hi trobem el tractat de pintura de Leonardo da Vinci, l'obra d'Antonio Rafael de Mengs, el llibre de Palomino de Castro, del qual ja hem comentat la importància que té entre els artistes anteriors a Llotja, la *Iconologia* de Cesare Ripa,<sup>191</sup> els retrats de Van Dyck, a més de la col·lecció de pintura toscana que no hem pogut referenciar. Un altre capítol important és el que fa referència a la història antiga i clàssica i a les restes arqueològiques, la història antiga de Rollin, la història dels emperadors romans de Rollin o Crévier, a més de les antiguitats d'Herculà de David i Sylvain.<sup>192</sup> També hi trobem literatura clàssica com la *Illiada* d'Homer i una obra de principis filosòfics que no hem pogut concretar. Només hi ha un llibre de temàtica explícita d'arquitectura, que és el d'exercicis arquitectònics de Pietro Marquez. Tanquen la biblioteca els llibres de temàtica religiosa, d'on es devien agafar els models per representar episodis de l'Antic Testament i de la vida de Jesús.

---

<sup>190</sup> Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, Arxiu de la Junta de Comerç. Lligall CVI, 6, fol. 11, 12, 15, 16, 17 i 18.

<sup>191</sup> La influència d'aquest llibre en l'obra de Pau Rigalt l'estudia Quílez.

<sup>192</sup> Ja hem esmentat la proximitat de les figures femenines pintades a la cúpula del Palau Alòs amb les que apareixen en els gravats d'aquest llibre. (MARÉCHAL, Pierre Sylvain: *Antiquites d'Herculanum. Gravées par F. A. David*, 11 vol., París, Chez F. A. David, 1780).



Des de 1814 fins a 1821 es fan molt poques adquisicions; s'hi incorpora algun tom (no s'especifica) de la pintura toscana, un tom dels retrats de Van Dyck, un tom més dels exercicis de Pietro Marquez. Les adquisicions que volem destacar són el llibre de decoracions de sales nobles d'Albertoli<sup>193</sup> i el que no hem pogut identificar de Basoli. Dels sis llibres nous incorporats, dos tracten del que en aquell moment s'assenyala com a decoració o ornaments. El sisè és un llibre d'estampes que suposem religioses.

El catàleg de 1826 evidencia un creixement notable de la biblioteca; entre 1821 i 1826 hi ha un salt quantitatiu i qualitatiu extraordinari. En primer lloc, ja hi ha dues biblioteques diferenciades, una de belles arts i una altra d'arquitectura. Si analitzem acuradament els continguts veurem que el creixement real és en la d'arquitectura, ja que les noves adquisicions de belles arts són escasses: es limiten a un quadern d'estàtues antigues, a un tom més dels exercicis de Pietro Marquez, a un tom més de principis filosòfics. Les dues adquisicions més rellevants són el llibre de Legrand sobre escultures, busts i relleus, a més del catàleg de pintures i escultures que es conserven a l'Academia de San Fernando.

Pel que fa a la biblioteca d'arquitectura, s'ha dotat l'escola d'obres fonamentals però ja superades, des de la teoria de l'arquitectura fins a la tècnica, passant pels llibres sobre les eines de representació, matemàtiques i molt especialment els d'antiguitats i llibres de viatges. Hi són presents els escrits de Blondel, Laugier, Marquez, Milizia, Palladio, Vitruvi, Vignola. De llibres de dibuix i perspectiva hi ha els de Cerdà, Pozzo i Rivard. Els llibres de matemàtiques referenciats són els de Bails, Cerdà i Corsini. Els llibres tècnics d'estereotomia, fortificacions, construcció també són nombrosos; tenien el llibre de Bélidor, Cerdà, Frésier, Lucuze, Müller, Simonin. Finalment, deixant de banda alguns de tipologies que no hem pogut identificar, hi ha un gran nombre de llibres que miren cap al passat clàssic. Són llibres de viatges o de restes arqueològiques: les ruïnes de Pompeia i d'Herculà i la Roma antiga són referents i punt de mira de llibres diversos com els de Bosarte, Baxxal, Cipriani, Cochin, David i Sylvain, D'Harcenville, Labacco i Marquez, entre d'altres.

Altres models que hem d'apuntar són els que poden haver arribat a través dels escenògrafs italians Giuseppe Lucini i Cesare Carnevali a partir de 1800, dels quals no tenim constància documental. Però, si més no, les seves escenografies introdueixen el coneixement profund de l'arquitectura clàssica i aporten rigor tècnic i ampliació temàtica als seus col·legues B. Planella i Pau Rigalt.<sup>194</sup> El parament del Palau Dalmasas, tal com apunta Quílez, mostra la vinculació amb models neoclàssics francesos i anglesos.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> ALBERTOLLI, Giocondo: *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti. Incisi da Giacomo Meroli e da Andrea Bernardis*, Milà, 1787. Se'n guarda un exemplar a l'Acadèmia de Sant Jordi.

<sup>194</sup> BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana, op. cit.*

<sup>195</sup> IRWIN, David: *Neoclassicism*, Phaidon, Londres, 1997.

### 1.3.4. Formes de producció

Per saber quines són les formes de producció, com es planteja la feina i si es dóna un procés de racionalització, descriurem la feina que fan i el procediment que segueixen els diferents artistes i artesans que intervenen en els interiors. Tractarem en primer lloc de la comesa de pintors i fusters, com els artistes sobre els quals recau la responsabilitat dels interiors. I després ens referirem als altres artesans que hi intervenen, fent un treball complementari o auxiliar. Entre aquests també hi ha pintors i fusters, ja que també fan feines de suport.

#### **Pintors**

Hem vist que en un bon grapat d'interiors els pintors són els que canalitzen la voluntat dels clients d'exaltar virtuts o de narrar episodis èpics d'avantpassats, per la qual cosa pinten diferents escenes als paraments i als sostres. Aquesta voluntat narrativa requereix un marc adequat, un saló o unes estances que estiguin condicionades d'acord amb les expectatives de prestigi social i riquesa. En diversos exemples són també els pintors els que, a través dels elements arquitectònics pintats, proporcionen la singularitat a l'interior.

Per això s'ha de parlar de dos nivells de treball dels pintors. Per una banda, l'obra única, les escenes pintades en què es narren episodis concrets, vinculats explícitament a la casa. Són obres d'encàrrec sobretot les de l'últim terç del XVIII. Els programes desenvolupats per Francesc Pla i per Pere Pau Muntanya expressen amb més força el sentit narratiu vinculat a l'encàrrec. La relació tan estreta entre el programa pictòric i la casa es va perdre en el primer terç del XIX. Hem vist que Pau Rigalt empra un mateix motiu en diferents interiors; en són un exemple les hores del dia, que trobem en una sala del Palau Castell de Pons i al Palau Dalmaes. Aquest fet ens indica que, tot i que hi pot haver pintures fetes expressament i per encàrrec, el pintor ofereix un cert repertori formal; l'artista disposa d'un ventall d'escenes prou genèriques per poder realitzar en qualsevol interior. Són motius ben acceptats pels clients.

La realització d'aquestes escenes recau en el mestre pintor, en alguns casos de manera exclusiva i en d'altres en col·laboració amb els seus deixebles. Francesc Pla realitza pràcticament sol les pintures; només en coneixem un col·laborador, el seu cunyat Lluçà Romeu.<sup>196</sup> En canvi, Pere Pau Muntanya té un grup de col·laboradors força estable i consolidat, per la qual cosa en les escenes d'alguns interiors seus es veu el treball de diferents mans. Només en els interiors més significatius les pintures són únicament seves, i en aquest cas les signa.<sup>197</sup>

L'altre nivell de treball, la pintada dels elements d'ordre arquitectònic i elements decoratius, implica una certa sistematització. En alguns casos els ordres i els elements d'articulació els realitzen els ajudants, com és el cas esmentat de Muntanya. La repetició de pilastres o columnes pintades, plafons i faixes permet sistematitzar el treball, pintar a partir d'un model. Els elements

---

<sup>196</sup> COLL CERDÀ, Àngels: "Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic", Barcelona, UAB, 2000-2001. *Locus Amoenus*, número 5, p. 242.

<sup>197</sup> Vegeu QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", *op. cit.*

decoratius per a frisos i els motius florals i ornamentals es poden realitzar amb trepes. Trobem algunes pintures que es fan amb plantilles i trepes, com són les sanefes dels frisos del Palau Dalmasas i els motius decoratius de l'escòcia i de l'enteixinat del saló i el fris de la sala amb alcova del Palau Castell de Pons. Alhora, també trobem detalls com les faixes verticals amb flors del saló del Palau Dalmasas, cada una de les quals és diferent, cosa que indica que no sempre s'usa la trepa.

La tècnica emprada i el suport sobre el qual es pinta també condicionen la manera de treballar. Les tècniques més emprades són la pintura al fresc i la pintura al tremp,<sup>198</sup> directament sobre el parament o sobre tela.

Les pintures sobre el parament exigeixen que el treball del pintor es faci al lloc. És un procés ben organitzat però que exigeix que tot el treball es faci a l'obra, amb les condicions d'incomoditat que implica. A més, la pintura al fresc té el condicionant que s'ha d'anar estucant per *giornatas*, i això vol dir només aquell tros que es pot pintar en un dia. Aquesta tècnica a vegades es combina amb la pintura al tremp o a la calç per poder fer retocs i tapar penediments. És la tècnica emprada al Palau Moja i al Palau Palmerola. Les pintures de la cúpula del Palau Alòs i les del Palau Dalmasas són fetes al tremp. Les de la cúpula sabem que són al tremp a l'aigua, ja que es va poder constatar en la restauració feta el juny de 2003.

Les pintures sobre tela permeten que el treball es faci al taller, des de la preparació suport<sup>199</sup> fins a la realització de la pintura. La realització de les pintures està més vinculada al funcionament de taller que als condicionants concrets de l'obra. Es facilita el treball del pintor sobretot pel que fa als sostres, ja que els pot pintar amb la tela posada en vertical, no hi ha la incomoditat de pintar des de baix. El treball a l'obra és només un muntatge: fixar les teles disposades sobre el bastiment al seu lloc. Aquesta percepció de muntatge es veu molt bé al saló del Palau Castell de Pons, on es poden observar els claus de les teles sobre el bastidor. La pintura del plafó central té una perspectiva molt forçada que només s'entén en vertical. D'alguna manera es delata el procediment. Aquest procediment també l'hem vist en interiors de F. Pla i de P. P. Muntanya guardats als diferents museus.

Pintar sobre tela, respecte a pintar sobre el mur, permet un plantejament del treball més sistematitzat i més desvinculat de les circumstàncies concretes que es donen a l'obra. El treball de taller es pot organitzar independentment de l'evolució de l'obra.

---

<sup>198</sup> Hi ha un bon nombre de procediments que podem anomenar tremps, són aquells que els seus aglutinants admeten com a diluent l'aigua. Així doncs, la pintura a la cola (a la tempera) és aquella que com a substàncies lligant hi predominen les coles animals o vegetals, l'ou, la llet i els seus derivats. La cola de conill és la més adient en el cas que ens ocupa, és la que s'empra en la preparació de fustes i teles. El suport més adient per al tremp d'ou és la fusta preparada amb cola de conill i creta. la pintura al tremp de caseïna es presta tant per a teles com per a fustes.[*Secretos raros de artes y oficios: pintura al temple*, 1839]

<sup>199</sup> La preparació de les teles abans de ser pintades consisteix en un correcte tensat i una imprimació de coles per tancar els porus i preparar la superfície per rebre la pintura. Aquesta preparació aporta el color blanc, una textura uniforme i el grau necessari d'absorbència.

## Fusters

El treball dels fusters és significatiu sobretot en dos dels interiors estudiats: el saló del palau del baró de Castellet i el saló i la sala amb alcova del Palau Castell de Pons. En el primer, el treball del fuster proporciona, quasi de manera exclusiva, la singularitat i la capacitat expressiva i escenogràfica de l'interior. El que ens indica molt bé el valor de la feina del mestre fuster és, en aquest cas, el preu dels jornals, tal i com es veu en els documents de l'obra, el del fuster és més alt que el del mestre d'obres (vegeu el quadre núm.1).<sup>200</sup> En l'altre exemple, participa en l'adequació del marc arquitectònic que envolta la pintura del sostre. Tots dos exemples ens permeten conèixer tres nivells de treball del fuster, en una seqüència que va de l'obra única al treball seriat.

Relació del preu del jornal del mestre d'obres i del fuster pagats a les obres del baró de Castellet:			
(als documents no s'especifica de quina unitat monetària es tracta)			
<b>Jaume Valls, mestre de cases:</b>		<b>Felip Teixidor, fuster:</b>	
<i>mestre jornal</i>	1.421	<i>mestre jornal</i>	1.879
<i>aprenent</i>	169	<i>aprenent</i>	1.193
<i>picador</i>	1.449	<i>fadri</i>	174
<i>manobre</i>	1.193		
<i>fadri</i>	14		

Quadre núm.1

En primer lloc, ens hem de referir als elements singulars que trobem al saló del baró de Castellet. Els busts i les figures de nens al saló són un treball d'encàrrec. És una feina d'escultor, de tallista, que requereix la qualificació professional més alta.<sup>201</sup> La seva realització està desvinculada de l'obra; és una feina de taller.

El segon nivell de treball el constitueixen els elements d'ordre: les pilastres, les columnes, els sòcols o arquiteus. És un treball pausat, que el fuster aplica als diferents encàrrecs. La concreció d'aquest treball respon més a la formació del fuster i al seu coneixement dels ordres que no pas a l'encàrrec concret. El que fa en cada cas és adaptar els diferents elements a les dimensions i a les característiques de l'estança en concret. Els capitells, les bases, els fusts, els pedestals, etc. es fan al taller de manera sistematitzada. El treball a l'obra esdevé un muntatge. És interessant veure que durant el temps que dura la reforma del palau del baró de Castellet, de gener a desembre de 1792, a les notes presentades pel fuster del material emprat (com es pot veure al quadre núm.2) quasi tot són claus i fils de muntatge, cosa que ens indica que el treball de realització dels elements d'ordre és previ. A l'obra es porten els elements acabats, daurats o

<sup>200</sup> Justament en un moment en què comença a decaure el treball del fuster. Vegeu ARRANZ HERRERO, Manuel: *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció, op. cit.*

<sup>201</sup> Les talles dels nens no són daurades sinó que han rebut unes capes, normalment sis aplicades amb pinzell rodó, de preparació de blanc d'Espanya i cola de conill, un cop seques es frega la superfície amb paper de vidre.

Els busts són daurats al bol. El bol és un tipus d'argila que es barreja amb un tremp de mitja part de cola de conill per mitja part d'aigua. El bol s'aplica sobre l'escultura després d'enguixar-la i polir-la i és la base de preparació sobre la qual es daura amb el pa d'or.

pintats en imitació de marbre. És una feina d'acabat que només es realitza als llocs que es veuen i, per exemple, la cara superior del capitell no es daura ja que no es veu des de baix.

El tercer nivell de treball és el que concerneix els elements decoratius: els frisos, les sobreportes i les motllures. És un treball sistematitzat que es realitza per metres lineals al taller i a l'obra només es fixa. El fris de la cornisa del saló del baró de Castellet són tires de mig metre que ja estan acabades del taller. S'han fet de manera quasi estandarditzada, són vàlides per a qualsevol obra. Les sobreportes del saló i de la sala amb alcova del Palau Castell de Pons (fig. 56 i 57) responen al mateix criteri. Les motllures del sostre del Palau Moja, com les del Palau Castell de Pons, també es fan al taller, potser sense estar vinculades a un encàrrec concret; només s'adeqüen a les mides del lloc. En canvi, els florons del sostre del Palau Moja, per la seva excepcionalitat, són una feina d'encàrrec.

En tots tres casos és molt important la feina dels dauradors, una feina que està estretament vinculada al fuster.



Fig.81. Palau Baró de Castellet.



Fig.82. Fris del Palau Baró de Castellet.



Fig.83. Palau Castell de Pons, sobreporta de la sala amb alcova.



Fig.84. Palau Castell de Pons. Sobreporta del saló.



### Treballs d'altres artesans

A més de la feina de pintors i de fusters, per a la realització d'aquests interiors cal la feina i la participació de nombrosos artesans. Els apuntarem seguint la relació dels diferents interiors, ja que la seva participació depèn de la solució concreta de cada estança.

Al Palau Moja l'element tècnicament més singular és l'escòcia, un entramat de fusta d'armar, cobert en l'intradós per un encanyissat que s'encasta a l'estructura de la coberta, tres grans encavallades (fig. 79 i 80). És un element que es porta a l'obra per trossos i es munta un cop s'han col·locat les encavallades i s'ha fet la coberta.



Fig. 85. Secció transversal del saló del Palau Moja on es pot apreciar la volada de la cornisa i l'estructura de l'escòcia.

En segon lloc, seguint un ordre constructiu, hem de parlar de les cornises, que requereixen la feina de guixaires i de paletes. L'alçada de la cornisa inferior és aproximadament d'un metre (fig. 85). El fet que sigui tan alta ens porta a dir que possiblement es realitza amb dos sabaters.<sup>202</sup> Algunes de les motlures, com els dentellons, que no es poden fer a partir d'un element que llisca sobre unes mestres, són de fusta, fetes al taller i fixades *a posteriori* a la cornisa. La feina dels guixaires i paletes també suposa la realització dels estucs de calç que cobreixen totes les superfícies.

En aquest interior també és rellevant el treball de la pintura que podríem dir de fons, al marge de les escenes i dels elements il·lusionístics. Ens referim a les pintures d'imitació de marbre de les cornises i a les d'imitació de fusta amb què es recobreix les portes. En aquests moments les portes de fusta no es deixen vistes, sinó que, per qüestions estrictament formals, es pinten imitant la fusta.<sup>203</sup>

Al palau de baró de Castellet els picapedrers són els que realitzen el sòcol de pedra sobre el qual es recolzen les pilastres de fusta. Els documents localitzats ens permeten veure que és una feina que té unes condicions d'encàrrec específiques.<sup>204</sup>

Els elements arquitectònics que articulen els paraments, pilastres i cornises ja hem vist que formen part de la feina del mestre fuster. Tot i així, no descartem que la cornisa que separa els dos ordres, encara que sigui majoritàriament de fusta, no s'hagi fet la part superior d'obra i guix (fig. 34).

Una altra feina important en aquest interior és la que fan els pintors i estucadors. Els panys de paret són estucats i pintats imitant el marbre. És una feina prèvia a la col·locació de les pilastres, però no cobreix tot el parament, es deixa la reserva d'on aniran les pilastres.

Com hem dit en el seu moment, l'interior de la sala rodona del Palau Alòs respon al criteri de muntatge; les columnes, la cornisa i la cúpula es munten dins de la petita estança. És un cas semblant al plantejament dels fusters, però aquí és sobretot una feina de guixaires i de paletes. Les columnes, els fusts i els capitells són de guix, fets al taller amb motlles<sup>205</sup> i muntats a l'obra.

---

<sup>202</sup> Són plantilles metàl·liques, en general de zinc (mai de ferro per les oxidacions) per crear motlures en un mur. es fan lliscar sobre unes guies. Solen atirantar-se per evitar que oscil·lin i segueixin sempre un pla vertical.

<sup>203</sup> Abans de pintar al tremp les portes s'ha de preparar la superfície (com qualsevol fusta pintada) amb l'anomenat gesso blanc. Aquest s'aconsegueix amb la mescla d'un pigment inert, com el blanc d'Espanya i un aglutinant aquós, com la cola de conill.

<sup>204</sup> Les condicions s'expressen en aquests termes: "Diem dos baix firmants que nos obligam en fer los sòculs de pedra negra ben treballada, brunyida i enllustrada per lo saló de la casa del S. D. Mariano de Alegre sobre les mides que a dit efecte se nos entregaran y dita pedra al tot son treball la entregarem a satisfacció de dit senyor per lo preu d'una lliura i sis sous per cada palm lineal a l'altura que se destini a que poc més o menos será d'un pam i tres quarts [...]. Signat Juan Clausellas i Esteve Bosch 20 d'agost de 1792". Arxiu del baró de Castellet. Biblioteca de Catalunya.

<sup>205</sup> Vegeu: GÁRATE ROJAS, Ignacio: *Artes de los yess, yeserías y estucos*, Madrid, Editorial Munilla-Lería, 1999.



La cornisa és de peces ceràmiques recolzades sobre els matxons d'obra que hi ha al darrere de les columnes.

La feina del fuster és auxiliar; fa els envans, que fan forma rodona, fixats al darrere de les columnes, i l'estructura de la cúpula. És un entramat de fusta o canyes, cobert amb un encanyissat. És una feina que es fa al taller, i a l'obra només es fa el muntatge i l'acabat, un acabat que a la cúpula ja hem vist que requereix una feina de pintura artística. A les columnes, els paraments i la cornisa les pintures són d'imitació de marbre.

Els procediments emprats a la sala i al saló del Palau Castell de Pons i al saló del Palau Dalmases ja han quedat explicats amb el que s'ha dit fins ara. Només cal afegir la importància que tenen els daurats al primer saló, no només per als elements d'ordre sinó també a les portes i balconeres. En tots aquests treballs, com a treballs fets per artesans, hi ha un procés de racionalització, d'optimització de mitjans i de recursos, tot i que no sempre es pugui parlar de sistematització.

**Relació de notes presentades per Felip Teixidor, fuster<sup>206</sup>**

1792	<i>Cabirons de Melis</i>
<u>23 de gener a 4 de febrer</u>	<i>Llaras (?) de Melis</i>
<i>Claus dúples</i>	<i>Taulons de vint-i-quatre dels Pirineus</i>
<i>Claus de 3 quarts</i>	<i>de 2 pams i mig d'ample i mig de gruix</i>
<i>Claus de manilla</i>	<i>10 bomgades (?) de albe (?)</i>
<i>Cera</i>	
<i>Pega</i>	<u>2 a 7 de juliol</u>
	<i>Claus maials</i>
<u>12 a 24 de març</u>	
<i>Jornals mestre, fadri, aprenent.</i>	<u>9 a 14 de juliol</u>
<i>Taulons de Flandes</i>	<i>Jornals de mestre, fadri i aprenent</i>
<i>Claus de 6</i>	
<i>Aigua de guix</i>	<u>23 de juliol a 4 d'agost</u>
<i>Claus ternals</i>	<i>Jornals de mestre, fadri i aprenent</i>
<i>Caus dinals</i>	
<i>Claus dinal i mig</i>	<u>29 d'octubre a 3 de novembre</u>
<i>Fils de fuster</i>	<i>Jornals de mestre, fadri i aprenent</i>
<i>Claus dúples</i>	
<i>Claus de 4</i>	<u>10 a 15 desembre</u>
	<i>Dos taulons de vint de pi de dos pams i mig</i>
<u>7 a 12 de maig</u>	
<i>Per 6 de albe (?) per com fincar los florons del saló</i>	1793
<i>Fils de vint-i-quatre</i>	<u>8 juliol al 3 d'agost</u>
<i>Fils de fuster</i>	<i>Jornals de mestre, fadri i aprenent</i>
<i>Taulons de Flandes</i>	

Quadre núm.2

<sup>206</sup> Fons Baró de Castellet 152/4. Biblioteca de Catalunya. Epígraf Miquel Alegre i Roig. Obres 1756-1795.

## 1.4. Conclusions de la primera part

Als edificis que hem estudiat, l'organització de les estances està lligada a un fort ordre jeràrquic. El saló com l'espai més rellevant marca la disposició de les altres estances, enfilada d'estances a partir del saló com a lloc de confluència. Quan és una obra nova, la importància del saló es manifesta en façana, s'evidencia la jerarquia interior.

Un ordre jeràrquic que es repeteix dins de cada estança. El sostre com a lloc més rellevant s'emfatitza a partir dels ordres. Els sòcols, les pilastres i els entaulaments remarquen la singularitat. Aquesta manera d'entendre l'arquitectura, com a elements que són autònoms però que estan articulats pels ordres, és pròpia de l'arquitectura del classicisme.

Tot i així, podem veure una certa evolució entre l'organització dels palaus aixecats en l'últim terç del XVIII i alguns exemples més tardans. En el Palau Moja o al palau del Baró de Castellet, la disposició jeràrquica està molt remarcada. En exemples posteriors, com el palau del marquès d'Alòs, o el palau castell de Pons, no hi ha tanta diferència entre uns espais i uns altres. Sí que el saló segueix sent el lloc més rellevant, però no està tractat tan diferenciadorament. També hem de tenir en compte que aquests interiors ja no responen tant a una tipologia de palau, sinó que són habitatges que ocupen la planta principal d'un edifici on també hi ha altres habitatges. En definitiva, podem concloure que hi ha un procés de relativització del valor jeràrquic de les estances i que es palesa en alguns interiors de les primeres dècades del XIX.

Els ordres tenen un doble paper. Per una banda, són figures retòriques lligades a la valoració d'altres figures retòriques. Les al·legories i les escenes mitològiques es narren en el marc que els és propi: són episodis del passat clàssic que s'escenifiquen en l'entorn arquitectònic que els pertoca.

Per altra banda, els ordres són elements d'articulació que permeten estructurar i organitzar paraments i sostres. Els ordres generen una disposició tripartida, que és la seva pròpia: el basament, les columnes i l'entaulament que trobem en els diferents salons i estances més singulars. Tot i amb això, en les estances de menys compromís, les que conformen un segon nivell de l'ordre jeràrquic, ho hem vist en les estrades i a les sales amb alcoves, els ordres es transformen, se sotmeten a un procés d'abstracció. L'ordenament tripartit se simplifica, deixa de ser figuratiu, en lloc de columnes i pilastres es disposen plafons i faixes, i, a més, esdevé funcional. Per exemple, l'arrambador ja no és un element vinculat a un ordre superior, sinó que és un element de protecció del parament. És a dir, en els interiors que ara estudiem, tot i que la presència dels ordres és molt significativa, al mateix temps en els llocs secundaris s'està donant un procés que implica la seva desaparició.

El tractament de les parets i els sostres està molt lligat a la tridimensionalitat. Una idea de relleu que en la majoria d'interiors és il·lusionista i escenogràfica. A partir de recursos pictòrics, els paraments i els sostres agafen volum i generen perspectives. En altres, el relleu és real i ve donat

per l'escultura de ple volum. A les estances tractades des del plantejament del fuster, que prové de la tradició dels retaules, el relleu és palpable.

En els llocs de segon ordre que hem esmentat abans, a més del procés d'abstracció també s'inicia l'abandonament de la tridimensionalitat. El tractament és més pla, es dona una gradual desaparició de la voluntat escenogràfica.

Pel que fa als recursos expressius que ha d'assenyalar el caràcter de cada una de les estances, veiem una certa evolució entre els interiors de l'últim terç del XVIII i el d'inici del XIX. En els primers té molta força la voluntat narrativa que recau, sobretot, en la pintura. En el plafó pintat al sostre i en les escenes dels paraments s'explica allò que es vol transmetre de la família, ja siguin fets concrets, ja siguin al·legories. Una narració que s'ubica dins un marc escènic per donar singularitat i excepcionalitat.

En el primer terç del XIX també trobem nombrosos exemples amb escenes pictòriques, però en aquestes no pesa tant la narració biogràfica. Són episodis al·legòrics i mitològics que simplement volen donar testimoni de la sensibilitat cultural de qui hi viu. En alguns interiors es pot dir que són simples pintures de fons. Hem vist com es repeteixen motius d'una casa a l'altra. En aquests interiors hi ha més presència d'elements ornamentals repetitius, recursos formals d'una forta càrrega sensitiva. Colors, moviment, textures proporcionen una gran riquesa sensorial. Es va diluint la voluntat narrativa, importen més els aspectes ornamentals, encara que es mantingui la figuració.

El mobiliari té un paper molt poc significatiu. En les estances que hem pogut conèixer com era originàriament, hem vist que es tracta sobretot de cadires i algunes taules i miralls, arrambats a la paret, en una disposició absolutament secundària respecte al valor de l'estança.

El tractament de la superfície en l'arquitectura del final del XVIII i inici del XIX és quelcom que s'afegeix a l'arquitectura. La responsabilitat recau en artistes i artesans que entren a l'obra quan l'arquitecte o mestre d'obres ha donat per acabada la seva feina. L'arquitecte realitza les traces, estableix la relació de buits i plens, resol els detalls constructius més dificultosos però cedeix la responsabilitat de la fase d'acabat als artistes i artesans, pintors, fusters, estucadors, dauradors, entre d'altres.

En aquests interiors, l'arquitectura existeix com a dada prèvia. La presència d'elements arquitectònics és només un ressò d'aquesta dada prèvia i no obeeix a una pròpia voluntat arquitectònica. Els recursos formals i tècnics passen per altres camins.

Els artistes actuen a partir de la seva pròpia lògica. El pintor resol a partir de la pintura el tractament de l'interior i el fuster ho fa des de la seva perspectiva dels retaules. Uns i altres operen amb principis formals, i també tècnics, molt allunyats de l'arquitectura. La participació d'altres artistes i artesans és secundària i auxiliar, es posa en funció d'un plantejament o un altre.

Dins de la pròpia lògica de cada artista, a partir de les pautes apreses en el seu propi àmbit, gremial en uns i acadèmic en altres, es passa del barroc al classicisme i a l'academicisme. El camí dels pintors està vinculat al procés de dissolució del gremi i la creació de l'acadèmia. Els fusters aquest camí el fan dins del mateix gremi.

Les tècniques emprades són les pròpies i estan desvinculades del procés constructiu de l'edifici. S'entra quan ja el mestre d'obres o arquitecte el dóna per acabat, aquest no hi intervé ni com a ajudant.

La racionalització productiva és la pròpia de l'ofici, que ja hi és en l'àmbit gremial. La sistematització respon a una bona organització i a un profund coneixement del procés. No es pot parlar aquí d'una racionalització productiva en el sentit d'estandardització o industrialització.

El que hem dit fins aquí ens permet apuntar cap a un nou moment. Hem vist com els pintors i els artesans inicien en les estances menys significatives un procés de simplificació. Un procés que implica l'abstracció dels ordres, la dissolució de la voluntat narrativa i l'abandonament de la voluntat escenogràfica i il·lusionista. Tot això dins d'un context arquitectònic que, a mesura que passen els anys, està relativitzant el valor jeràrquic de l'estança.

Aquest camí iniciat per pintors i artesans és el que permetrà que l'arquitecte assumeixi la responsabilitat dels interiors. Com ho planteja és el que haurem d'estudiar a la segona part.



**Segona part.**  
**El tractament de la superfície en les dècades centrals del segle**  
**XIX**





## Segona part. El tractament de la superfície en les dècades centrals del segle XIX

### 2.1. Introducció

En la primera part hem vist l'acabat com una cosa que s'afegeix a l'arquitectura i que és definida per artistes i artesans de molt diversa procedència: pintors, escenògrafs, fusters, etc. L'arquitecte o mestre de cases, com Josep Mas i Dordal al Palau Moja, defineix els volums, la planta, la façana, però no entra a definir com ha de ser l'acabat; marca els buits i els plens, però la qualificació de la superfície la delega a mans d'uns altres professionals, que, a partir de la seva especialitat o dels programes marcats pels propietaris, la vestiran. És a dir que no s'entén el tractament de la superfície interior com a part intrínseca d'allò de què s'ocupa l'arquitectura.

#### 2.1.1. Els arquitectes de la plenitud del segle XIX

L'any 1838 s'incorporen els nous titulats de Llotja<sup>207</sup> que també han estat deixebles, primer, d'Antoni Cellés<sup>208</sup> i, després, de Josep Casademunt.<sup>209</sup> Entre aquests trobem Miquel Garriga i

---

<sup>207</sup> A la classe d'Arquitectura de Llotja s'imparteixen els únics ensenyaments a l'entorn de l'arquitectura que es poden cursar a Barcelona des de la seva creació, el 1815, fins a l'any 1850, quan s'obre l'Escola de Mestres d'Obres. És una institució que ha estat objecte d'estudis molt amplis i aprofundits que han facilitat tota la informació del que s'hi feia.

(Estudis sobre l'escola de Llotja: BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura: "El arquitecto Elías Rogent". *Asociación de Arquitectos de Cataluña. Galería de Arquitectos Ilustres*, Barcelona, 1929.

MARTINELL, Cèsar: *La escuela de la Lonja en la vida social barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, 1951.

MARÈS I DEULOVOL, Frederic: *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio. Escuela Gratuita de Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio y Navegación, 1973.

MONTANER I MARTORELL, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

Per conèixer la trajectòria de l'Escola de Mestres d'Obra consulteu: MONTANER, Josep Maria: *L'ofici de l'arquitectura: el saber arquitectònic dels mestres d'obres a través dels seus projectes de revàlida. 1859-1871*, Barcelona, Universitat Politècnica de Barcelona, 1983).

<sup>208</sup> Entre 1815 i 1835 dirigeix la classe d'Arquitectura de Llotja Antoni Cellés (1775-1835). Els models arquitectònics que proposa Cellés s'agafen de la tradició clàssica i la seva còpia constitueix una part important del procés formatiu. Hem tingut ocasió de consultar alguns dels exercicis que proposa Cellés als seus estudiants, que ens han permès constatar com era de vigent aleshores l'arquitectura vinculada al classicisme més ortodox.

(Exercici realitzat per Josep Oriol Mestres d'una casa aïllada, sense data (anterior a 1835). Porta el vistiplau d'Antoni Cellés. Plànols de façana i dues plantes. Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, registre 3049-D. Solució de façana i planta molt a prop de les vil·les de Palladio).

<sup>209</sup> L'any 1835 mor A. Celles. Josep Casademunt i Torrents (1804-1868) passa a ser director interí de la classe d'Arquitectura de Llotja (GONZÁLEZ ROVIRA DEL VILLAR, Magín: "La enseñanza de la arquitectura en España", a *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 6, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1946). El 1839 es va redefinir el reglament de la Escuela de Nobles Artes (BASSEGODA AMIGÓ, Bonaventura: "El arquitecto Elías Rogent". *Asociación de Arquitectos de Cataluña. Galería de Arquitectos Ilustres*, Barcelona, 1929). L'ensenyament de l'arquitectura es divideix en coneixements artístics i científics. Els artístics es concreten en còpies de

Roca (titulat el 1838), Josep Oriol Mestres (1841), Antoni Rovira i Trias (1842), Francesc Daniel Molina i Casamajor (1843).<sup>210</sup> És a dir, arquitectes que tenen un paper fonamental en la transformació de Barcelona, tant pel que fa a la reforma interior de la ciutat com en el primer creixement de l'Eixample. Per a aquests arquitectes l'arquitectura clàssica, com també ho era a Llotja, segueix sent el referent fonamental, tot i que ja són conscients que no és l'únic.<sup>211</sup>

---

models i composició d'edificis. L'ensenyament tècnic consta de l'estudi de terrenys, l'estudi de materials, l'estudi d'estereotomia i l'estudi de fàbriques (Montaner, p. 695).

A partir de les dades donades per Bonaventura Bassegoda i refermades per J. M. Montaner (*op. cit.*), constatem que el llibre de Jean Baptiste Rondelet *Traité théorique et pratique de l'Art de Bâtir* és bàsic en la docència de Josep Casademunt, el qual esdevé el primer que ensenya teòricament la construcció a Barcelona. A més, empra altres obres que ja són a Llotja, com la de Benito Baïls, l'edició castellana del llibre de Simonin *Tratado de los cortes de cantería o arte de la montea*, publicat a Madrid el 1795.

Pel que fa als exercicis proposats per Casademunt, coneixem els que es guarden de Josep Oriol Mestres, que en va ser deixeble entre 1835 i 1839.

Els temes que es proposen són molt més propers a les necessitats arquitectòniques i urbanes del moment que els que es fixaven en temps d'Antoni Cellés. Es tracta d'una biblioteca pública, d'una duana marítima, d'un saló de ball (fig. 4 i 5), etc. En aquests treballs es pot veure que el classicisme segueix sent l'únic llenguatge acadèmic vàlid. A partir de com està plantejat l'ensenyament i dels llibres emprats podem afirmar que a Llotja, en temps de Casademunt, s'avança a poc a poc cap a la modernització; allà on això es fa més efectiu és en l'ampliació sobretot del coneixement tècnic. Al mateix temps, però, també hem d'apuntar les enormes dificultats d'aquest període, les causes de les quals depassen la mateixa escola i estan més vinculades als afers socials i polítics del moment. Per això els esforços, com es demostra en els escrits de Rogent (HEREU, Pere: *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1987, p. 19-22), a vegades no es concretaven.

Pel que fa a l'objecte del nostre estudi, podem dir que des de Llotja no es pot parlar d'atenció a aspectes sensibles, però sí que podem afirmar que els exercicis realitzats per alguns estudiants demostren una més gran atenció a les necessitats urbanes.

<sup>210</sup> MONTANER, Josep Maria: *La modernització de l'utilatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, *op. cit.*

<sup>211</sup> Es pot constatar a la memòria llegida per Antoni Rovira i Trias davant la Reial Acadèmia (ROVIRA I TRIAS, Antoni: *Memoria sobre el estado actual de la arquitectura de Barcelona leída ante la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Barcelona, 9 de març de 1848. Arxiu de la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 101.15 (CF 23)).

És un exercici de torn presentat davant de l'Acadèmia de Ciències i Arts. Fa un balanç de l'arquitectura que es fa en aquest moment a la ciutat. Denuncia les imposicions de caràcter urbanístic i econòmic que rep l'arquitecte. Per il·lustrar aquesta situació, compara l'edifici de Llotja amb el d'en Xifré, en detriment de l'últim. Conclou l'escrit afirmant que el llenguatge clàssic és, malgrat tot, l'únic que pot assumir aquesta situació.

S'expressa amb aquestes paraules:

...No obstante la decadencia que debe resultar en la arquitectura debo manifestar que si el tipo que se emplea fuera otro, esta decadencia sería más notable, porque ninguno está más arreglado a las circunstancias de la época que el que domina en el día, la arquitectura grecorromana o del renacimiento de ésta, es la más propia para caracterizar los edificios que deben conformarse con las exigencias de la sociedad del siglo XIX.

En vano se intenta ensayar en la construcción de edificios el empleo de los tipos góticos, bizantinos, árabes, egipcios... las causas que estaban en relación con aquellos han variado y por consiguiente han variado también sus arquitecturas. No diré por esto que el tipo grecorromano se tenga que emplear en todas las construcciones de un modo riguroso: en las construcciones de las casas particulares de esta ciudad no se emplea ni puede emplearse estrictamente y ni tan sólo es admisible en las fachadas, en donde se aplican algunas líneas de aquel tipo, algunas molduras, así como algunas partes constituyentes del edificio: por lo demás, lo repito, no cabe introducirlo en la construcción de los edificios del siglo XIX pues malamente se acomodaría con las exigencias modernas, la fuerza que caracteriza aquel tipo.

Poc més tard, amb els arquitectes formats a Llotja comencen a titular-se els primers arquitectes de formació politècnica. Són els professionals de l'Escola d'Arquitectura de Madrid, creada el 1845. Entre aquests hi ha Elies Rogent, titulat el 1849.

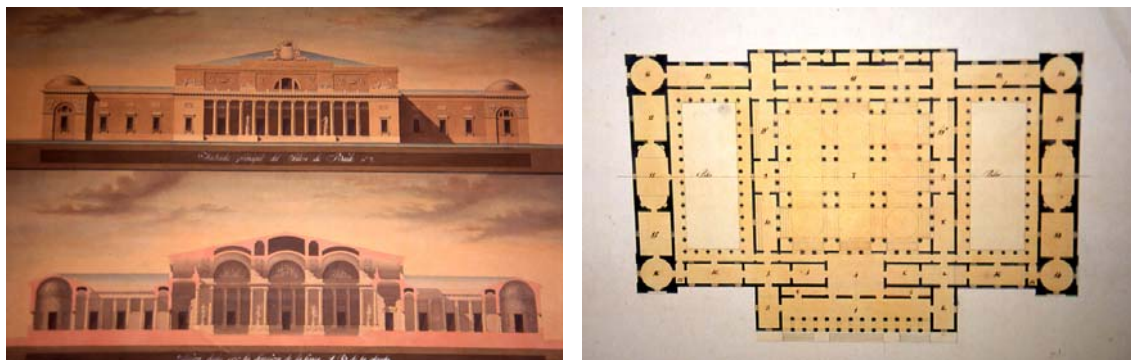


Fig. 86 i 87. Josep Oriol Mestres, 1839. Alçat, secció i planta d'un saló de ball. Arxiu de la Reial Acadèmia de Sant Jordi

Pensem que és en aquest moment i entre aquests arquitectes que es comença a valorar el tractament de la superfície com a activitat que cau dins de la competència dels arquitectes. La nostra hipòtesi és que l'arquitecte ja no només defineix els volums, els buits i els plens, sinó que intervé en el tractament de la superfície en tant que el comença a entendre com a intrínsec a l'arquitectura. Pensem que a partir d'ara es fa un salt respecte al moment anterior, quan el pintor de renom o els fusters definien els interiors. Les raons d'aquest canvi no responen tant a un impuls de Llotja com a un canvi més generalitzat en el conjunt de les arts. En tot cas, les causes, si és que podem confirmar aquest canvi, les haurem de buscar en el context cultural i artístic barceloní connectat amb la nova sensibilitat que recorre Europa en aquests moments.

Per poder estudiar el que pensem que és un moment nou en l'evolució de l'arquitectura del segle XIX en el nostre entorn més immediat ens centrarem en l'obra de Josep Oriol Mestres (1815-1895) i d'Elies Rogent (1821-1897). Considerem que és important apuntar alguns trets clau de la seva trajectòria professional per refermar la seva autoritat en l'entorn professional d'aleshores.

#### 2.1.1.1. Josep Oriol Mestres i Esplugas

Josep Oriol Mestres (Barcelona, 21 de novembre de 1815 - 7 de juliol de 1895) agafa quasi tot el segle XIX de cap a peus. És testimoni i alhora partícip dels canvis fonamentals que es donen en l'àmbit de la formació, en l'exercici de la professió, en la revalorització del patrimoni històric i de l'arquitectura medieval i en la incorporació de noves tecnologies en l'arquitectura. La figura de Mestres no ha estat estudiada fins ara en tota la seva amplitud. El treball monogràfic més ambiciós sobre la seva obra és de Domènech i Estapà<sup>212</sup> i data de 1899, en una

<sup>212</sup> DOMÈNECH I ESTAPÀ, Josep: *Memoria necrològica de Josep Oriol Mestres leída por D. José Domènech i Estapà en la sesión pública celebrada el 26 de enero de 1899 de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Barcelona, A. López Robert Impresor, 1899.

També hem localitzat dues necrològiques que ens aporten algunes dades més:

memòria necrològica que elogia la seva figura després de mort. Els estudis més recents<sup>213</sup> analitzen la figura de Mestres dins del context de l'arquitectura catalana del XIX o bé es fan ressò d'una faceta o d'una obra en concret. És per aquesta raó que considerem important aportar dades i documentació<sup>214</sup> per valorar la seva contribució a l'arquitectura de la segona meitat del XIX.

Es forma exclusivament a Barcelona. Des de 1829 està vinculat a Llotja tot i que la seva formació arquitectònica no la inicia fins al 1832. Obté el títol d'Arquitecte de Llotja el 1839 i el 1841 viatja a Madrid per obtenir el títol d'Arquitecte Acadèmic.<sup>215</sup>

La trajectòria professional de Mestres és molt diversa i alhora fructífera. Segurament des de bon començament Mestres vol tenir un paper destacat en l'àmbit de l'arquitectura barcelonina. Els seus inicis professionals estan molt vinculats als concursos que en les dècades dels quaranta i cinquanta es fan a Barcelona per bastir aquells espais que s'havien guanyat per a la ciutat a partir de la desamortització dels béns eclesiàstics.<sup>216</sup>

L'episodi més ressenyat en la bibliografia és l'acceptació de l'encàrrec d'acabar la façana del Liceu, ja que suposa l'enfrontament amb el grup d'arquitectes coetanis vinculats a Miquel Garriga i Roca i a la publicació *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, dirigida per Josep Oriol

---

ROCA Y ROCA, J.: "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de juliol de 1895, p. 4.  
CALLEN, Luis: "D. José Oriol Mestres", *Revista de la Asociación de Arquitectos*, Barcelona, 15 de juliol de 1895, p. 74-77.

<sup>213</sup> ARNÚS, María del Mar: *Comillas prelude de la modernidad*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1999.

BASSEGODA I NONELL, Joan: "Los proyectos del arquitecto Josep Oriol Mestres para Comillas", a *Historia de Cantabria*, Santander, 1992, núm. 2, p. 95-107.

BASSEGODA I NONELL, Joan: "Els acadèmics romàntics", a *El romanticisme a Catalunya*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1999, p. 75-79.

CIRICI PELLICER, Alexandre de: *L'arquitectura catalana*, Ciutat de Mallorca (1a edició), Barcelona (segona edició), Moll (1a), Teide (2a), 1955, 1975, p. 227-250.

FONTBONA, F.: "Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888", a *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1984, vol. VI.

MONTANER I MARTORELL, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, Colegio de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín, 1996.

<sup>214</sup> Manuscrits de Josep Oriol Mestres guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat, calaix 2, 3 i 4.

<sup>215</sup> Durant els anys de formació completa el seu aprenentatge, des de 1838, assistint a classes de Mineralogia i Geologia a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona.

<sup>216</sup> Un dels primers projectes, ja com a arquitecte, que hem localitzat i que el mateix Mestres esmenta és el d'un teatre que presenta al concurs per al solar del que era el convent dels Caputxins. Aquest concurs va quedar desert. Hem pogut localitzar una secció del projecte, que es guarda a l'Arxiu de l'Acadèmia de Sant Jordi (registre 30-67-D).

L'any 1848 es torna a presentar a un concurs per construir en aquest cas una plaça, al mateix solar que havia estat el convent dels Caputxins. Queda en segon lloc, pel darrere de Francesc Daniel Molina i Casamajó. No hem localitzat el projecte, però, pel que hem recollit de l'escrit de Domènec i Estapà, la utilització de columnes de fosa es va considerar un atreviment per part de l'arquitecte a causa de la seva joventut. La medalla de plata no se li atorga fins al 1852.

i Bernadet.<sup>217</sup> Però aquest afer no ha de perjudicar una carrera professional que en aquests moments s'iniciava i que portarà Mestres a ser autor de projectes i obres molt rellevants.

A finals dels anys quaranta inicia una etapa de forta relació amb l'Administració local de Barcelona i en diverses iniciatives de caire públic. Serà arquitecte municipal des de 1853, tot i que des de 1848 ja treballa per a l'Administració.<sup>218</sup> Al mateix temps obté el títol de director de Camins Veïnals l'any 1851.<sup>219</sup> L'any 1852 emprèn l'encàrrec dels Camps Elisis, jardins per al lleure i l'esbarjo dels barcelonins, situats en terrenys de Joan Safont al Passeig de Gràcia, amb una sèrie d'edificis i serveis, dels quals Josep Oriol Mestres és autor del cafè, la fonda i el saló per a balls i concerts.<sup>220</sup>

El maig de 1856 és nomenat arquitecte de la catedral.<sup>221</sup> Aquest nomenament li atorgarà el prestigi social i professional buscat i veurem a partir d'ara un Josep Oriol Mestres que inicia un ventall d'obres religioses molt ampli i que alhora esdevé l'arquitecte de bona part de les famílies benestants barcelonines, que li aporten molts i importants encàrrecs. Intentarem recollir part de cada una d'aquestes activitats professionals per entendre'n l'envergadura.

L'obra de caire religiós projectada i executada per Mestres és molt àmplia. Intervé en diferents restauracions d'esglésies, en construeix algunes de bell nou i fa diverses intervencions a la catedral.<sup>222</sup> Des del maig de 1856 també és arquitecte de la Casa de Beneficència.

---

<sup>217</sup> Penso que la picabaralla també ve per l'oposició per part d'un ambiciós Mestres, que té aspiracions de tenir un lloc dins l'arquitectura de Barcelona, molt més permeable a les modes i tendències i no gaire dogmàtic, davant d'un grup de poder consolidat molt més restrictiu pel que fa a l'acceptació de nous llenguatges arquitectònics, que té Antoni Cellés (publicació d'un article sobre la seva figura al *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*) com un referent fonamental i, amb ell, l'arquitectura clàssica.

<sup>218</sup> L'any 1848 és arquitecte auxiliar de l'Ajuntament de Barcelona amb destinació al districte 3r. L'any 1849 és arquitecte de la Comissió d'Estadística, quan aixeca el plànol del terme de Barcelona. El novembre de 1853 és nomenat arquitecte municipal (data que dona ell en la seva relació de mèrits; Muntaner parla de 1854), amb Josep Mas i Vila i Josep Fontserè. Entre l'agost de 1854 i el gener de 1856 és vocal de la comissió encarregada de l'enderroc de les muralles.

<sup>219</sup> El mateix any projecta el camí entre Esparreguera i Monistrol. Pocs anys més tard, l'any 1856, és nomenat inspector de la línia de ferrocarril de Barcelona a Saragossa. Segons Domènech i Estapà, aquest càrrec l'exerceix fins a 1861. Durant aquest període va projectar nombroses estacions. Després d'aquests encàrrecs no tenim més notícies ni dades a l'entorn de la faceta de director de camins veïnals. Pensem, pel volum d'obra particular que portarà a terme des d'aquestes dates endavant, que deixa arraconada o minimitzada aquesta activitat.

<sup>220</sup> En ambdós edificis el ferro s'utilitza de manera oberta i manifesta. Passats quatre o cinc anys d'aquell projecte de la plaça Reial amb columnes de ferro, ara torna a aquest material, que li dona molta més llibertat estructural.

<sup>221</sup> Com ja s'ha publicat diverses vegades, la seva família estava vinculada ja des del segle XVIII a aquest càrrec, que recupera Josep Oriol Mestres el 1856, després que el seu pare l'hagués de deixar en mans de Josep Mas i Vila, l'any 1832, perquè no tenia el títol d'arquitecte acadèmic.

<sup>222</sup> Relació d'edificis religiosos i intervencions en aquests que recull Domènech i Estapà (DOMÈNECH I ESTAPÀ, Josep: *Memoria necrológica de D. José Oriol Mestres Esplugas leída por José Domènech i Estapà en la sesión pública celebrada el día 26 de enero de 1899*, Barcelona, A. López Robert, 1899, op. cit.).

Catedral:

1859, cancell de la porta dels claustres. 1862, cancell simètric a l'anterior.

Altar de sant Oleguer, tres rosasses i sis grans vitrines de les llunetes de les naus principals, el gran finestral emplaçat en el trifori al costat de la torre de les campanes, els calats de pedra i vitralls d'un altre finestral continu i els calats de les finestres de les capelles que envolten l'absis. Sota la seva direcció

Al finals dels anys cinquanta s'inicia una etapa professional de fort reconeixement social. Treballa en nombrosos encàrrecs públics i inicia tot un seguit de projectes de residències particulars, els primers encara a la Barcelona vella, però ja a partir dels inicis dels anys seixanta veurem nombrosos treballs seus a l'Eixample. El que pot ser el seu primer gran encàrrec d'edifici públic (deixant de banda els Camps Elisis) és la remodelació, l'any 1859, de l'antiga foneria de canons, al capdavant de la Rambla, com a seu del Banc de Barcelona. Dos anys després fa el projecte general complet de l'edifici de la Casa de la Caritat (projecte mai dut a terme) i la reconstrucció del Liceu després de l'incendi (1861). A aquests encàrrecs segueix el de l'Ajuntament de Sant Genís de Vilassar.

Al mateix temps entra en contacte amb Antonio López y López, que serà primer marquès de Comillas, el qual esdevé durant molts anys el principal client de Mestres. La primera obra que li encarrega és la seva residència a la plaça del Duc de Medinaceli, l'any 1857. Trobarem la participació de Mestres en moltes més empreses immobiliàries encapçalades tant per Antonio López com pel seu germà Claudio.<sup>223</sup>

---

s'obren els dos grans finestrals emplaçats sobre la porta de la sagristia i el de l'altar dels Sants Innocents. També li són atribuïts els detalls de l'altar dedicat al Crist de Lepant. També és deguda a la seva aportació la carcassa de ferro que remata la torre campanar de les hores.

L'obra més ressenyada és la façana de la catedral, que projecta el 1863, però de la qual no s'inicien les obres fins a 1887.

Entre 1864 i 1866 reforma i restaura l'església de sant Jaume Apòstol. Són de nova construcció el presbiteri, el cor, l'altar major i la capella de la Comunió.

L'any 1867 dirigeix importants reformes a la catedral de Vic.

El 1877 projecta i dirigeix l'acabament de l'església parroquial de sant Antoni a Vilanova i la Geltrú.

També va projectar una cúpula per al creuer de sant Miquel Arcàngel, la capella de l'asil de Vilanova i la Geltrú, una església per al poble de Cervelló i una altra per al de Vilomara, i "multitud de preciosos altares que en iglesias de Barcelona con el estilo arquitectónico en armonía con el templo en que se erigen".

A aquests hem d'afegir els que aporta el mateix Mestres i que no són a la relació de Domènech i Estapà. Es tracta del projecte de l'any 1855 de restauració de l'altar major de la seu de Manresa i del projecte d'altar gòtic per a Nostra Senyora de la Providència a Santa Maria del Pi, projectat i acabat l'any 1857. També es fa càrrec de les cadires del cor de la catedral de Solsona l'any 1859.

<sup>223</sup> En estudiar la relació dels grans encàrrecs, veiem que en un moment determinat treballa quasi exclusivament per als López, quasi com si fos l'arquitecte de capçalera. Fa diverses propostes per al Palau Moja, el projecte de la finca situada a Comillas anomenada La Portilla, propietat de Claudio López y López, els edificis agrícoles i d'esbarjo de la ja esmentada explotació agrícola a Santa Perpètua de Mogoda. També hem localitzat tot un seguit de propostes que no s'arriben a fer d'ampliació de la casa familiar d'Antonio López a Comillas, la casa anomenada Ocejo. És molt interessant veure que Mestres fa dues propostes (no sabem si són les úniques, almenys sí les que s'han guardat): una seguint un perfil medieval i una altra dins el que podríem anomenar un estil barreja entre l'arquitectura dita *montañesa* i el plateresc, com analitzarem més endavant Mestres és un gran eclèctic. No arribarà a fer cap de les ampliacions, i la residència definitiva dels López a Comillas s'encarregarà a Joan Martorell. Sí que veiem Mestres intervenir en alguna de les obres de condicionament de les propietats dels López a Comillas per rebre el monarca Alfons XII i la seva família. Es tractaria d'un arc de triomf efímer (Arnús, p. 44) i de la millora de la Portilla (Sazatornil i plànols de xemeneia de l'Arxiu Històric de la Ciutat). Un dels encàrrecs d'Antonio López que portarà a terme és la casa de la finca Las Cabezas, a Naval Moral de la Mata, Cáceres, entre 1879 i 1880. Per a Claudio López y López farà unes cases d'habitatges al port de Santander i la seva pròpia residència a Barcelona a la Rambla, l'edifici que després serà la seu de la Compañía de Tabacos de Filipinas.



En aquests anys inicia una llarga relació amb Manel Girona,<sup>224</sup> i també treballa per als Güell i els Jover. Alhora, basteix nombrosos projectes privats a l'incipient Eixample.<sup>225</sup> Una de les obres particulars de més envergadura és la Casa Samà, al Passeig de Gràcia xamfrà Gran Via de les Corts Catalanes.

Al marge de les obres realitzades, hem pogut constatar a través d'un full de mèrits manuscrit,<sup>226</sup> i també a partir dels papers i de la correspondència guardada a l'Arxiu d'Història de la Ciutat, que Mestres participa activament en moltes institucions al voltant de l'arquitectura i de l'art que van apareixent durant la segona meitat de segle, i fins i tot en algunes hi té un paper rellevant.<sup>227</sup>

### Sensibilitat vers el patrimoni arquitectònic i l'arquitectura medieval

Pensem que és important apuntar la relació de Mestres amb l'elit cultural i artística barcelonina, el grup que s'atansa als corrents artístics vigents en aquest moment a Europa. No coneixem a fons fins a quin punt Mestres té contactes amb el grup d'artistes més propers a l'entorn dels germans Milà i Claudi Lorenzale, és a dir, els que han conegut els nazarens a Roma, els que estan més a prop dels postulats romàntics germànics.<sup>228</sup> Tenim alguns indicis de la seva relació que ens revelen l'existència de contactes i que l'arquitectura de Josep Oriol Mestres rep el suport d'aquest grup. Després de l'afer del Liceu, quan la figura de Mestres és atacada per l'entorn de Miquel Garriga i Roca, Pau Piferrer i Francesc Pi i Margall<sup>229</sup> publiquen *Recuerdos y bellezas de España*,<sup>230</sup> una làmina de la façana del Gran Teatre del Liceu d'Isabel II. És un gest que es pot entendre com de suport i aprovació de la seva obra.<sup>231</sup> Per altra banda, Elies Rogent, en les seves memòries,<sup>232</sup> recull la intervenció d'Antonio Zabaleta en defensa de

---

<sup>224</sup> La primera obra per a ell de la qual tenim notícia és el panteó familiar de 1856. L'any 1857 realitza el projecte per a una casa de camp a Sarrià. A partir de 1865 també dissenyarà la residència familiar dels Girona al carrer Ample.

<sup>225</sup> La primera obra de Mestres al nou territori guanyat per Barcelona és la Casa Gibert, l'any 1861. A aquesta segueix la casa per a Bartolomé Vidal al Passeig de Gràcia, l'any 1862, i la Casa Comas, també al Passeig de Gràcia, tres anys després. Les cases García Pinillos, al Passeig de Gràcia cantonada Provença, també són obra de Mestres (1870, 1871-1872).

<sup>226</sup> Del seu puny i lletra hem localitzat a l'Arxiu Històric de la Ciutat una relació curricular dels seus mèrits entre 1835 i 1861. Arxiu Històric de la Ciutat. Manuscrits de Josep Oriol Mestres.

<sup>227</sup> Des que l'any 1839 funda la Societat Filomàtica de Barcelona, el veurem com a membre i/o fundador d'altres associacions i institucions. Com es pot consultar en la transcripció dels seus escrits, l'any 1841 és membre de la Societat Arqueològica Matritense, l'any 1845 és nomenat individu de la Societat Arqueològica Tarraconense, posteriorment és nomenat vocal de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics d'aquesta província. L'any 1851 esdevé membre de l'Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona, i el mateix any entra a la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País. És membre fundador de l'Associació d'Arquitectes des del febrer de 1874 i en serà el primer president (Roca y Roca, J., 1895). Acadèmic per l'Acadèmia de Sant Jordi (BASSEGODA I NONELL, Joan: "Els acadèmics romàntics", a *El romanticisme a Catalunya*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1999, p. 75-79).

<sup>228</sup> Vegeu HEREU, Pere. *Vers una arquitectura nacional*, op. cit.

<sup>229</sup> Francesc Fontbona, a "Del neoclassicisme a la Restauració", op. cit., atribueix el primer tom, en el qual es parla de Catalunya, a Pau Piferrer.

<sup>230</sup> No es publica en l'edició original ja que aquesta data de 1839-1841. D'aquesta edició no tenim la data; és posterior a 1847.

<sup>231</sup> FONTBONA, Francesc: "Del neoclassicisme a la restauració", op. cit., p. 75.

<sup>232</sup> HEREU PAYET, Pere: *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990, p. 94-95.

Mestres en un fet anecdòtic marcat també per l'enfrontament del Liceu. Malgrat que no és més que una anècdota, demostra que Mestres és apreciat pels arquitectes que han estat a Roma i protagonitzen des de Madrid canvis importants en l'arquitectura.

La consciència del patrimoni i del valor del passat medieval també queda de manifest en algunes de les accions empreses per Mestres. Ja hem vist que participa en la Sociedad Arqueológica Tarraconense i en la Comissió de Monuments Històrics i Artístics d'aquesta província. A més, els diferents treballs de torn que fa davant l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, així com alguns escrits que publica, demostren el seu interès per l'arquitectura medieval catalana i les restes arqueològiques.<sup>233</sup> També s'han guardat dos quaderns de dibuixos i esborranys on es reproduïen nombrosos detalls d'edificis barcelonins.<sup>234</sup> L'interès per l'arquitectura medieval el porta a fer diversos viatges. Tenim constància documental del viatge emprès el 1853 a Orleans i Perpinyà, on dibuixa detalls d'arcs gòtics.<sup>235</sup> En aquest sentit, també es guarda un document de 1854 força valuós. Es tracta d'una traducció manuscrita d'un llibre anglès que el mateix Mestres titula *Las iglesias góticas por Smit*.<sup>236</sup> Tot aquest seguit de referències no són gaire significatives ni demostren que Mestres fos el capdavanter de la renovació de l'arquitectura a Catalunya, però sí que són prou rellevants per entendre que és proper a una nova sensibilitat i que hi participa.

---

<sup>233</sup> Relació dels escrits de Josep Oriol Mestres:

Memòria per a l'ingrés a l'Academia de Ciencias y Artes de Barcelona: *La influencia del clima en la construcción, disposición y decoración de los edificios*. Data de lectura: 23 de juny de 1852. Arxiu de l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. 100.32 (CF 24).

*Coliseo de Roma*, escrit llegit en sessió pública celebrada el 1863 per la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona.

[Memòria] *De las asociaciones, hermandades, gremios o cofradías de constructores en general y principales obras que ejecutaron... particularmente en esta ciudad*, Barcelona, La Renaixença, 1875.

[Memòria] *¿Tenemos en España algún tipo de arquitectura que podamos calificar de nacional?*, llegida el 9 de març de 1876. Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 101.2 (CF 23).

*Monografía de los claustros de la Santa Iglesia Catedral Basílica de esta ciudad de Barcelona*, Barcelona, La Renaixença, 1876.

*Real Monasterio de Santa María de Pedralbes. Apuntes histórico-arquitectónicos*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1882.

*Monumento levantado en esta ciudad y dedicado al Excmo. Sr. D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1884.

Treball presentat per a la seva lectura a l'Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en sessió de 20 de desembre: *Memoria en la que se combaten las suposiciones consignadas por el Dr. D. Pablo Valls y Bonet... suponiendo en esta ciudad un anfiteatro romano*, Barcelona, Jaime Jepsus Roviralta, 1893.

A més, sabem de l'existència de dos escrits més que no hem pogut localitzar:

*Monografía de la iglesia de santa María del Pino*

*Barcelona juzgada por los edificios antiguos y modernos*

<sup>234</sup> Mestres i Esplugas, Josep Oriol:

*Quadern de dibuixos i anotacions, 1857-1870*. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura 096 (Mes) Mes 8º.

*Álbum de D. José Oriol Mestres arquitecto director del Gran Teatro del Liceo de Isabel 2ª, 1848-1868*, Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics.

<sup>235</sup> MESTRES I ESPLUGAS, Josep Oriol: *Alçat de tres arcs gòtics a Orleans i Perpinyà*, Orleans, 30 d'octubre de 1853 i Perpinyà, 4 de novembre de 1853. Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Registre 3090-D.

<sup>236</sup> Manuscrit guardat a la Càtedra Gaudí. Caixa Josep Oriol Mestres. No podem completar la referència ni coneixem la publicació original.

En resum, hem d'afirmar que la figura de Mestres és important en l'entorn barceloní i que es pot considerar una autoritat dins l'àmbit local pels diferents llocs que ocupa i pels tipus d'encàrrecs que rep. Pel que fa al plantejament de la tesi, hem de valorar que una figura de la talla de Mestres rebí els encàrrecs d'habitatge particular, que en algun cas és alhora col·lectiu, de l'alta burgesia barcelonina. Per tant, el plantejament dels interiors i el tractament de la superfície que fa responen al gust dels seus clients, és a dir, al gust vigent.

No s'ha estudiat fins ara com es planteja el tractament de la superfície en l'obra de Mestres. És el que volem aportar en aquesta tesi: si el que plantegem com una hipòtesi, que l'arquitecte passa a definir els acabats i s'ocupa dels interiors, es pot copsar a través de l'arquitectura de Josep Oriol Mestres. Més endavant concretarem quin és l'àmbit d'estudi i a partir de quins documents treballarem.

### 2.1.1.2. Elies Rogent i Amat

L'obra d'Elies Rogent i Amat (1821-1897), així com la repercussió del seu pensament en l'arquitectura catalana de la segona meitat del segle XIX, ha estat analitzada per Pere Hereu.<sup>237</sup> Aquí, fent ús d'aquests estudis, només volem apuntar algunes dades bàsiques de la seva trajectòria tant acadèmica com professional que ens permetin valorar la seva figura. També volem apuntar, malgrat que les diferències són notòries pel que fa al plantejament teòric i arquitectònic, que Rogent pertany a la generació d'arquitectes que treballen des de mitjans de segle a Barcelona.<sup>238</sup> És a dir, Rogent, com a autoritat dins l'arquitectura barcelonina, ens pot mostrar una manera de treballar que és comuna entre els arquitectes que exerceixen a Barcelona des dels anys quaranta fins a finals dels setanta.

Rogent inicia la seva formació a Llotja el 1840.<sup>239</sup> Es trasllada a Madrid el 1845 en obrir-se l'Escola d'Arquitectura; aquí entra en contacte amb dos professors que seran importants en la seva trajectòria professional.<sup>240</sup> El 1849 obté el títol.<sup>241</sup> En la seva formació són determinants la

---

<sup>237</sup> HEREU I PAYET, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1986.

HEREU I PAYET, Pere: *Vers una arquitectura nacional*, op. cit.

ROGENT I AMAT, Elies: *Memòries, viatges i lliçons*. A cura de Pere Hereu. Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.

<sup>238</sup> Si comparem les dates en què obtenen el títol d'Arquitecte aquells que ocupen càrrecs i posicions notables a Barcelona, veurem que els anys que els separen són pocs. Miquel Garriga i Roca obté el títol el 1838, Josep Oriol Mestres el 1841, Antoni Rovira i Trias el 1842, Francesc Daniel Molina i Casamajó el 1843.

<sup>239</sup> En les seves memòries té un record molt crític dels anys que estudia a Llotja: "En 1840 entré como alumno en la Escuela de Arquitectura que la Junta de Comercio había establecido en la casa de Lonja. ¡Qué desilusión sufrí al ver cómo se estudiaba la primera de las Bellas Artes!". ROGENT I AMAT, Elies: *Memòries, viatges i lliçons*, op. cit., p. 46.

<sup>240</sup> Antonio Zabaleta (1803-1864). Ha estat a Roma i ha freqüentat el grup dels natzarens alemanys.

<sup>241</sup> El títol l'obté vuit anys després de Mestres. Durant aquest decalatge Mestres exerceix el paper de mestre per a Rogent. Entre els manuscrits de Mestres guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat hem localitzat una carta del 23 de març de 1845, adreçada a Josep Oriol Mestres i signada per Elies Rogent, Pau Masferrer, Martí Sureda i Agustí Vergés. S'expressen com a deixebles que mostren l'admiració i el reconeixement a la seva persona. Probablement té a veure amb l'assumpte del Liceu.

relació amb el grup romàntic català<sup>242</sup> i la seva curiositat viatgera, que el porta a conèixer realitats arquitectòniques diverses i allunyades.<sup>243</sup> Repercutiran en la seva arquitectura i en la capacitat de renovació d'aquesta.

Poc temps després d'acabada la carrera, el 1850, guanya les oposicions a la càtedra de Topografia i Composició de l'Escola de Mestres d'Obres, tasca docent que continuarà, a partir de 1871, quan guanya una plaça de catedràtic de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona i n'és el primer director. Aquesta tasca es perllonga fins al 1889. Aquests quasi quaranta anys d'exercici docent deixaran empremta en les promocions primer de mestres d'obres i després d'arquitectes que es formen a Barcelona i treballen fins ben entrat el segle XX. A través de la tasca docent desenvoluparà el seu pensament arquitectònic.<sup>244</sup>

Pel que fa al treball d'arquitecte, desenvolupa tots els temes que aleshores eren competència de la professió.<sup>245</sup> A través de l'inventari<sup>246</sup> de la seva obra podem copsar el volum de treballs que porta a terme i la seva diversitat. El reconeixement del Rogent arquitecte queda palès en els dos grans edificis que basteix en el cor de la nova ciutat, en el lloc de trobada de la Barcelona vella i la que en aquell moment era tot un repte de creixement, l'Eixample: la Universitat (1861)<sup>247</sup> i el Seminari Conciliar (1879). Participa activament en la conformació de la nova ciutat amb l'aixecament de nombrosos edificis d'habitatges, des de dins del recinte de l'antiga ciutat emmurallada<sup>248</sup> fins a l'Eixample més consolidat dels anys vuitanta.<sup>249</sup>

Alhora treballa per a l'Ajuntament de Sarrià i el de Mataró, on emprèn una de les seves obres més innovadores,<sup>250</sup> la presó d'aquesta ciutat. Per completar el perfil de la seva tasca professional cal remarcar la faceta de restaurador, pròpia d'un moment en què l'arquitectura es

---

<sup>242</sup> La seva relació amb Claudi Lorenzale el connectarà amb el grup d'artistes catalans encapçalats pels germans Milà i Fontanals i Pau Piferrer, entre altres. Aquests han conegut de prop a Roma el treball dels nazarens i s'han tenyit de la seva estètica. Els mateixos Aníbal González i Antonio Zabaleta han coincidit a Roma; d'aquí ve la relació que Rogent hi establirà a Madrid. Vegeu HEREU, Pere: *Vers una arquitectura nacional*, op. cit., p. 34-40.

<sup>243</sup> Des dels viatges per Catalunya que inicia, quasi intuïtivament, des de l'any 1840. Després repetirà el 1845 en companyia de Lorenzale i Mestres. Farà fins a dos grans viatges per Europa (el primer el 1855 i el segon el 1869) en què coneixerà de primera mà l'arquitectura alemanya i que tindrà una notable repercussió en la seva obra arquitectònica. Alhora, també fa un seguit de viatges per Castella (1864) i Andalusia (1869), cosa que li permetrà amarar-se de l'arquitectura mudèjar i conèixer de prop els vestigis de l'arquitectura islàmica hispànica.

<sup>244</sup> Per aprofundir en aquesta qüestió consulteu: HEREU, Pere: *Vers una arquitectura nacional*, op. cit., p. 55-92.

<sup>245</sup> En són un exemple les diferents urbanitzacions i obertures de carrers i camins.

<sup>246</sup> Es pot consultar un inventari de la seva obra en el llibre: HEREU, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent*, op. cit., p. 104-110.

<sup>247</sup> Un projecte previ amb una ubicació diferent data de 1860.

<sup>248</sup> Amb l'operació urbanística vinculada a l'enderroc del Palau Reial Menor, on aixeca diverses cases, a més de moltes altres repartides arreu.

<sup>249</sup> A l'Eixample hi trobem tot un seguit de cases aixecades en el límit del que eren les muralles, carrer Pelai, ronda Universitat, ronda de Sant Pere. També al Passeig de Gràcia, amb el palauet d'Evarist Arnús com el més significatiu, o les cases de Salamanca.

<sup>250</sup> Juntament amb els Magatzems Generals del Dipòsit Docs a l'avinguda del cementiri de Barcelona.

retroba amb el patrimoni del passat. La restauració més significativa és la de Santa Maria de Ripoll (1865).<sup>251</sup>

Un encàrrec emblemàtic conclou la seva carrera, la direcció de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888.

Aquest recull de treballs i encàrrecs portats a terme ens serveix per constatar que Rogent és una autoritat dins l'entorn arquitectònic català. És un arquitecte que assumeix els reptes que planteja a l'arquitectura la societat industrial, la conformació de la gran ciutat. En aquest sentit, assumeix encàrrecs de caire monumental, però també edificis d'àmbit públic i industrial, i, sobretot, habitatge. Rogent es fa càrrec alhora de l'habitatge exclusiu per a l'alta burgesia i l'habitatge col·lectiu, la casa de veïns, la que conforma l'entramat de la nova ciutat. L'estudi de com planteja els interiors, en tant que és un referent, ens permetrà entendre quina és l'expressió del gust dominant.

Ara que hem mostrat la seva rellevància i autoritat dins del context arquitectònic català, ens proposem estudiar com valora el tractament de la superfície, si l'entén com a quelcom intrínsec a l'arquitectura. Ens fem aquest propòsit a partir de l'estudi aprofundit dels documents d'algunes de les seves obres.

### **2.1.2. Fonts documentals**

Per estudiar el tractament de la superfície en l'obra de Mestres i Rogent ens servim de diferents fonts documentals.

Pel que fa a l'anàlisi de l'obra de Josep Oriol Mestres, la documentació fonamental sobre la qual treballem són els plànols i dibuixos guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat. Es tracta d'un fons gràfic molt important de l'obra de Mestres. És l'arxiu de l'arquitecte, s'hi guarden els plànols de projecte, és a dir, plantes, façanes, seccions i detalls.

També disposem, en alguns casos, dels expedients de sol·licitud de llicència d'obres guardats a l'Arxiu Administratiu Municipal. Es tracta de plantes i façanes.

Una altra font documental són les fotografies d'època guardades a l'Arxiu Mas o publicades en ser bastit l'edifici.

Per al nostre estudi ens hem centrat en aquells documents relatius a l'arquitectura privada, cases i edificis residencials bastits a Barcelona.

Del gruix de documents guardats hem triat els relatius a sis cases a partir dels criteris següents:

---

<sup>251</sup> Intervé en altres restauracions, com l'església de sant Miquel de la Barceloneta o el projecte de restauració, juntament amb August Font, de la catedral de Tarragona.

- Valor del document gràfic. Riquesa i detall dels dibuixos. També ens ha condicionat la voluntat que la documentació disponible fos suficientment representativa i àmplia per possibilitar la comprensió dels interiors dels habitatges en tota la seva amplitud i riquesa.
- Que siguin documents referits a obres fetes a l'interior de la ciutat i a l'Eixample per polsar aquest moment de transformació de la ciutat.
- Que comprenguin la franja cronològica des de mitjans dels cinquanta fins a inicis dels vuitanta, el període de més producció d'arquitectura privada de Mestres.
- Importància de l'encàrrec i del client per poder estudiar projectes especialment rics i acurats on esmerça molts esforços.

Relació dels interiors que estudiarem a partir dels documents localitzats i seleccionats:

- Casa per a Antònia Peix Traveria o Casa Jover, al carrer Portaferriassa. Dates dels plànols entre 1856 i 1859.<sup>252</sup>
- Casa per a Antonio López y López a la plaça del Duc de Medinaceli. Els plànols daten d'entre 1857 i 1859.
- Casa per a Bartomeu Vidal al Passeig de Gràcia. Els primers plànols d'aquesta casa daten de 1862; n'hi ha uns altres que introdueixen notables modificacions i que són de 1864-1865.<sup>253</sup>
- Casa per a Manel Girona al carrer Ample. Dates dels plànols: entre 1865 i 1870.<sup>254</sup>
- Casa per a Salvador Samà al Passeig de Gràcia, cantonada Gran Via. Els plànols daten d'entre 1868 i 1870.<sup>255</sup>
- Finalment, la intervenció feta per Mestres al Palau Moja per adequar l'edifici existent a les necessitats de la família del nou propietari, Antonio López y López. Data de 1870. L'any 1877 hi fa una nova intervenció.<sup>256</sup>

---

<sup>252</sup> El pis principal i la planta baixa de la Casa Peix Traveria (Jover) són actualment locals comercials; se'n conserven alguns detalls interiors de manera anecdòtica.

<sup>253</sup> De la Casa Vidal no podem confirmar la seva ubicació, però a partir de la recerca realitzada a l'Arxiu Administratiu de Barcelona i de Gràcia, podem afirmar que fou enderrocada.

<sup>254</sup> La Casa Girona és en aquests moments seu del Registre Civil; ha tingut modificacions molt importants tant d'acabat com de distribució interior per ser adaptada al nou ús.

<sup>255</sup> La Casa Samà va ser enderrocada la dècada dels quaranta del segle XX, en bastir-s'hi l'edifici del Banc Vitalici entre 1942 i 1950. Lluís Bonet Garí, arquitecte.

<sup>256</sup> El Palau Moja, com ja s'ha dit en la primera part (apartat 1.2.1) actualment és una de les seus del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. De la intervenció de Josep Oriol Mestres se'n conserven alguns elements i, de fet, s'està en procés de restauració d'alguna de les parts més emblemàtiques. La restauració la porta a terme Emili Julià.

Pel que es pot veure, són cases de famílies que tenen un paper fonamental en la Barcelona de mitjan segle XIX des del món empresarial, polític i cultural. També expressen un fet clau en la Barcelona d'aquest moment, que és el traspàs d'una ciutat tancada per un cinturó de muralles a un plantejament de ciutat que té tot un eixample per desenvolupar-se i que permetrà noves expectatives de residència.

La majoria d'aquests interiors, que estudiem a partir de la documentació gràfica conservada, s'han perdut. Cada un d'aquests edificis ha tingut diferent sort, no se'n conserva cap amb la seva funció original d'habitatge. Només a la Casa Peix Traveria es guarden encara avui alguns acabats originals.

Per a l'estudi de l'obra d'Elies Rogent ens basem en fonts documentals diverses:

La font principal són els expedients guardats a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC). D'algunes de les obres hem pogut disposar dels plecs de condicions. Alguns es refereixen a tota l'obra i en altres hem localitzat plecs de condicions específics com els referits al treball de la fusta, de la pintura, etc. A partir de la descripció detallada de com s'ha d'acabar cada una de les estances podem entendre la intenció de l'arquitecte. Al plec de condicions dels treballs de pintura de la Casa Bertran es descriuen, fins a un nivell de detall molt acurat, les diferents qualitats d'acabat i el seu cost.

Al mateix arxiu també es guarden nombroses notes de preus, factures i amidaments dels treballs dels diferents professionals. A partir de l'enumeració de totes les feines realitzades de cada un dels professionals hem pogut saber quin és el seu l'abast.

Al mateix arxiu també s'hi guarden plànols i dibuixos de les cases, sobretot documentació gràfica necessària per a l'execució de l'obra. En alguns casos, hi ha expedients de les sol·licituds de llicència d'obres guardats a l'Arxiu Administratiu Municipal.

La selecció l'hem fet a partir dels criteris següents:

- Documents referits a l'arquitectura privada, cases i edificis residencials. En el cas de Rogent és important que es reflecteixin tant les cases de famílies benestants, tipus palauets, com cases de veïns. A diferència de Mestres, la documentació guardada més rellevant no només fa referència a cases benestants, sinó també a solucions més tipificades. Aquest fet té un gran interès per al nostre estudi.
- La qualitat i la riquesa de la documentació.
- També hem procurat que hi hagués edificis en el que fins llavors havia estat la ciutat de dins les muralles i d'altres en l'espai tot just incorporat per al creixement de la ciutat, l'Eixample.



– Els documents que ens permetessin estudiar un ventall de cases construïdes entre els anys cinquanta fins als inicis dels vuitanta.

Relació dels interiors que estudiarem a partir dels documents localitzats i seleccionats:

– Casa de Manel de Compte, al carrer Palau, 4. Dates dels documents: entre 1859 i 1866.<sup>257</sup>

– Casa d'Evarist Arnús al Passeig de Gràcia, cantonada Mallorca. Dates dels documents: entre 1868-1871.<sup>258</sup>

– Casa Almirall, situada al carrer Pelai, 36. Dates dels documents: entre 1870 i 1871.<sup>259</sup>

– Casa Miquel Alba, a la ronda de Sant Pere, entre el carrer del Bruc i Trafalgar. Dates dels documents: entre 1872 i 1876.<sup>260</sup>

– Finalment, la casa de Felip Bertran d'Amat, al carrer Pau Claris, cantonada Gran Via. Dates dels documents: entre 1872 i 1876.

Dels edificis triats només un s'ha perdut, els altres es conserven, tot i que en alguns casos hi ha hagut una modificació de l'ús. En els que conserven el seu ús original, la mateixa necessitat de modernització de l'habitatge ha suposat la modificació dels acabats.

---

<sup>257</sup> S'integra dins l'operació urbana derivada de l'enderrocament del Palau Reial Menor; el pis principal és avui seu d'una institució nobiliària, raó per la qual no ha tingut grans transformacions

<sup>258</sup> Avui desapareguda. Correspon al model de casa aïllada, a manera de palauet, com ja hem vist a la Casa Samà.

<sup>259</sup> És una casa de veïns entre mitgeres i actualment manté el seu ús.

<sup>260</sup> És un edifici que s'ha conservat i ha preservat el seu ús original.

## 2.2. L'arquitectura de Josep Oriol Mestres

### 2.2.1. Estudi dels documents

#### 2.2.1.1. Casa Antònia Peix Traveria o Casa Josep Jover i Sans. 1857-1859

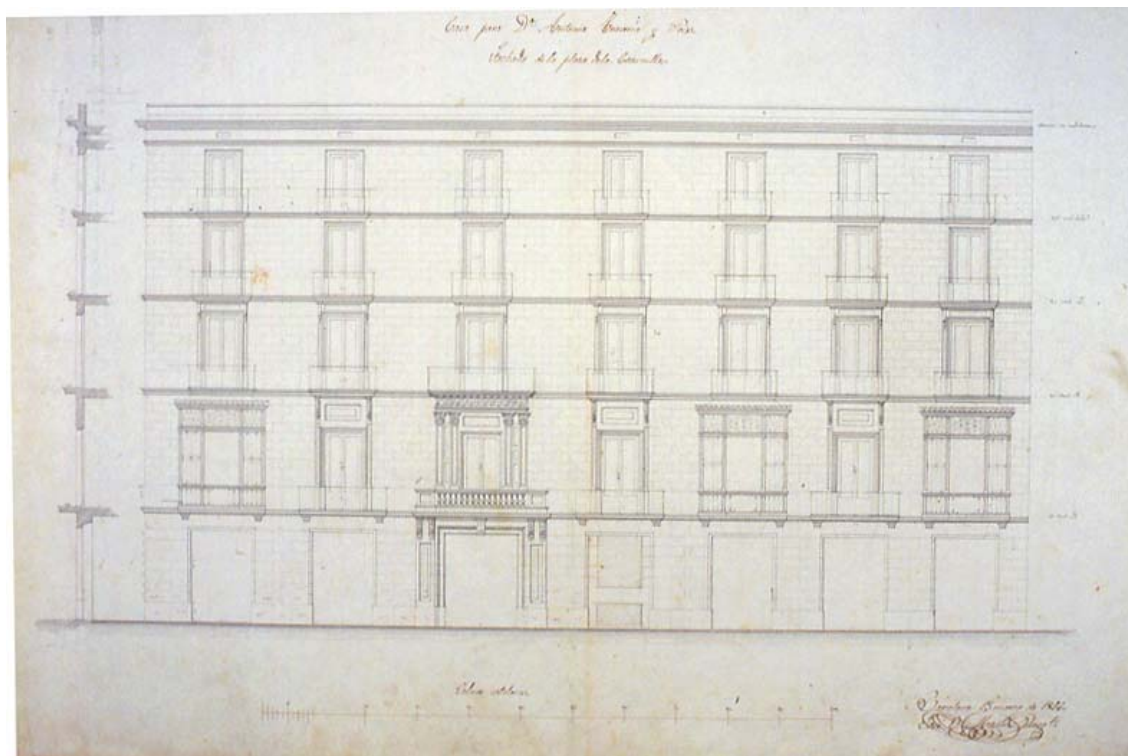


Fig. 88. Josep Oriol Mestres, façana a la plaça de la Cucurulla, 13 de març de 1856 [AHC núm. ordre 2090].

Aquest edifici està emplaçat en el lloc del Palau Gralla, enderrocat el 1856 quan s'obrí el carrer del Duc de la Victòria. Als plànols originals d'aquesta casa, guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat (AHC), consta l'adreça de plaça de Cucurulla, nom que rebia el que avui és el tram final de la Portaferrissa.<sup>261</sup>

Actualment, la façana principal és al carrer de la Portaferrissa número 25-25 bis, cantonada amb el carrer del Duc de la Victòria. Les dates dels plànols oscil·len, en funció dels diferents moments de l'obra, entre gener de 1857 i 1859.

<sup>261</sup> Hem localitzat a l'AHC un plànol signat per Miquel Garriga i Roca amb data de 1860 en què es dibuixa el lloc on s'ajunten el carrer Duc de la Victòria amb Portaferrissa. En aquest plànol no hi consta la plaça de Cucurulla sinó que s'allarga la denominació de Portaferrissa, com actualment.

Els plànols localitzats van a nom d'Antònia Peix Traveria i Josep Jover i Sans.<sup>262</sup> Són dues propietats i per això s'han localitzat dues sol·licituds de permís. Però de fet el projecte es planteja com un sol edifici; d'aquí ve que els plànols guardats per l'arquitecte<sup>263</sup> siguin de tota la casa, tant pel que fa a les plantes com a la façana (fig. 88). Encara avui, malgrat les grans transformacions interiors de l'edifici i algunes de la façana, només s'entén l'edifici com una unitat. L'existència de dues propietats ens pot ajudar a comprendre, més endavant, la distribució del pis principal.

És un edifici de planta baixa (fig. 91), destinada en bona part a local comercial (sobretot les crugies d'ambdues façanes) i a serveis com cotxeres i bugaderies; planta entresòl, que només ocupa mitja planta a la part posterior ja que el desnivell del terra permet guanyar alçada i encabir-hi la planta destinada a serveis vinculats al principal; pis principal (fig. 92) i tres plantes de pisos.

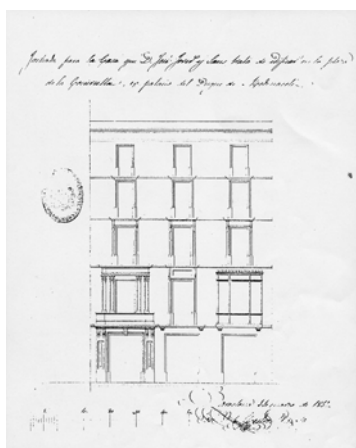


Fig. 89. Expedient AAM a nom de J. Jover.



Fig. 90. Façana, estat actual.

La façana, com moltes de les que s'estaven aixecant en aquest moment, mostra clarament el tractament diferenciat entre la planta baixa, la planta principal i la resta dels pisos superiors. Aquesta diferència es concreta sobretot en el tractament de la superfície i de les obertures, i en la notable disminució d'alçada en els pisos superiors i la reducció de la volada de les lloses de balcó.<sup>264</sup> La planta baixa recull les diferents obertures dels dos locals que s'obren a la façana principal i els dos accessos. El principal, vinculat a l'escala noble, i el que arriba a l'escala de

<sup>262</sup> Per bastir aquest edifici es van demanar dos permisos, un a nom d'Antònia Peix Traveria; hi ha un plànol a l'AHC amb el segell de l'Ajuntament de Barcelona que agafa mitja façana, la que fa cantonada amb el carrer Duc de la Victòria [AHC, Secció Gràfics, 21 de març de 1857, núm. ordre 1997]. Alhora, a l'Arxiu Administratiu Municipal (AAM) es guarda un altre plànol de façana a l'expedient per a la sol·licitud del permís d'obres, i en aquest hi consta l'altra meitat de façana, que va a nom de Josep Jover i Sans, amb data de 14 de març de 1857 [AAM: Expedient 914 bis C (1857)] (fig. 89).

<sup>263</sup> Són els guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Plantes, alçats, seccions i detalls.

<sup>264</sup> La volada de les lloses de balcó va disminuint de baix cap a dalt. Les mides en pams són: 3,5, 2,5, 2,0 i 1,25. Com esmentàvem, també en disminueix l'alçada: 22 pams la PB, 24 pams la PP, 18,5 pams el segon pis, 16 el tercer i 13,5 el quart.

veïns. En el plànol de projecte (fig. 88) només rep un tractament diferenciat l'accés principal: es remarca l'entrada amb dues pilastres ornamentades amb grotescos que es coronen amb un balcó amb balustrada i un altre parell de pilastres que emmarquen la balconera del principal, coincident amb l'eix de la porta. La resta d'obertures del principal es resolen alternant balconeres i hivernacles. La façana que finalment s'acaba construint (fig. 90), dóna el mateix tractament als dos accessos, no tant per emfatitzar l'entrada a l'escala de veïns sinó per reflectir en façana la doble propietat, de manera que les balconeres emmarcades per sobre de cada una de les portades coincideixen amb els salons dels respectius principals. De fet, el plànol presentat a l'Ajuntament el 14 de març de 1857 (el que fa referència a la propietat de Josep Jover) ja introdueix aquests canvis<sup>265</sup> (fig. 89). Per altra banda, pel que fa als hivernacles, no sabem si es van arribar a fer; avui no en queda cap testimoni. Una imposta a l'alçada de cada un dels sostres remarca en façana els diferents pisos. Corona la façana un ràfec sobre mènsules i un ampit d'obra.

El fet que sigui un conjunt format per dues propietats determina la solució finalment adoptada per Josep Oriol Mestres. S'ha de donar cabuda a dos habitatges nobles al principal alhora que s'ha de tenir en compte l'existència dels pisos superiors, concebuts com a cases de veïns. D'aquí ve la necessitat de dues escales, una dita noble que dóna accés exclusivament als dos habitatges del principal i l'altra, l'escala de veïns, que permet accedir a tots els pisos. L'accés des del carrer és independent per cada escala.

La planta s'articula entorn d'un pati central i, a partir del principal, d'un petit jardí posterior. En els diferents edificis de Josep Oriol Mestres que apareixen en el nostre estudi, és freqüent que les plantes s'organitzin entorn d'un pati central que arriba fins arran de terra, amb accés directe des del carrer, cosa que permet singularitzar l'accés principal i l'escala noble. A més, també permet la ventilació de les estances de les crugies centrals. Aquesta és la solució adoptada a la Casa Peix Traveria. En aquest cas, una doble escala inserida dins del pati dóna accés als dos principals. El pati es cobreix a l'alçada del sostre del principal (fig. 94). Els carruatges podien entrar per la porta principal i deixar els residents o els visitants a peu d'escala. El pati és cobert, de manera que aixopluga qui arriba o marxa i, alhora, protegeix de les mirades dels veïns dels

<sup>265</sup> Miquel Garriga i Roca, com a arquitecte municipal, fa un informe dirigit a la Secció d'Obres de l'Ajuntament sobre el projecte presentat en què s'expressa en els següents termes: "Que por haber este [solicitud de permís] tenido lugar en fecha anterior a la publicación de las recientes ordenanzas municipales parece ha de sujetarse el interesado al Bando del Buen Gobierno y demás prescripciones que entonces regían, no obstante de no haber recaído aun el oportuno acuerdo de V.E. Bajo tal concepto los dibujos exhibidos no ofrecen dificultad notable para su admisión como no sea alguna falta de simetría en la distribución total del que se refiere a la fachada lindante con la calle de Puertaferriosa, aunque forma con la fachada del edificio contiguo un conjunto arreglado al buen gusto. Partiendo de estos conceptos, parece podrá acceder a lo que se solicita, con tal de que el propietario se atempere a lo prevenido en el bando municipal vigente en cuanto a las líneas acordadas por V.E., grueso de las paredes, salida de los balcones, vuelo de las molduras. Dirección al interior de las aguas de la cubierta y además que no de al frente, que deberá estucar de exquisito gusto, mayor elevación de 100 palmos incluido la baranda del terrado aunque sea de hierro, imponiéndole la obligación de no construir entresuelos exteriores ni desvanes de mayor altura que la prevenida, bajo el apercibimiento de demolerlos enseguida a sus costas [...] Tocante al mirador [hivernacle] podrá permitirse también mediante que sus montantes sean de hierro batido de un cuarto de palmo de espesor y que sus paredes sean de cristales a tenor del acuerdo que V.E. hecho el 4 de mayo."

Segona part

pisos superiors. Per sota de l'escala noble, en línia recta respecte a l'entrada principal, s'arriba a les cotxeres i als cellers. La connexió de l'altra escala, la de veïns, i la seva porta d'entrada en façana és més tortuosa, s'ha adaptat a les exigències d'espai dels locals de la planta baixa.

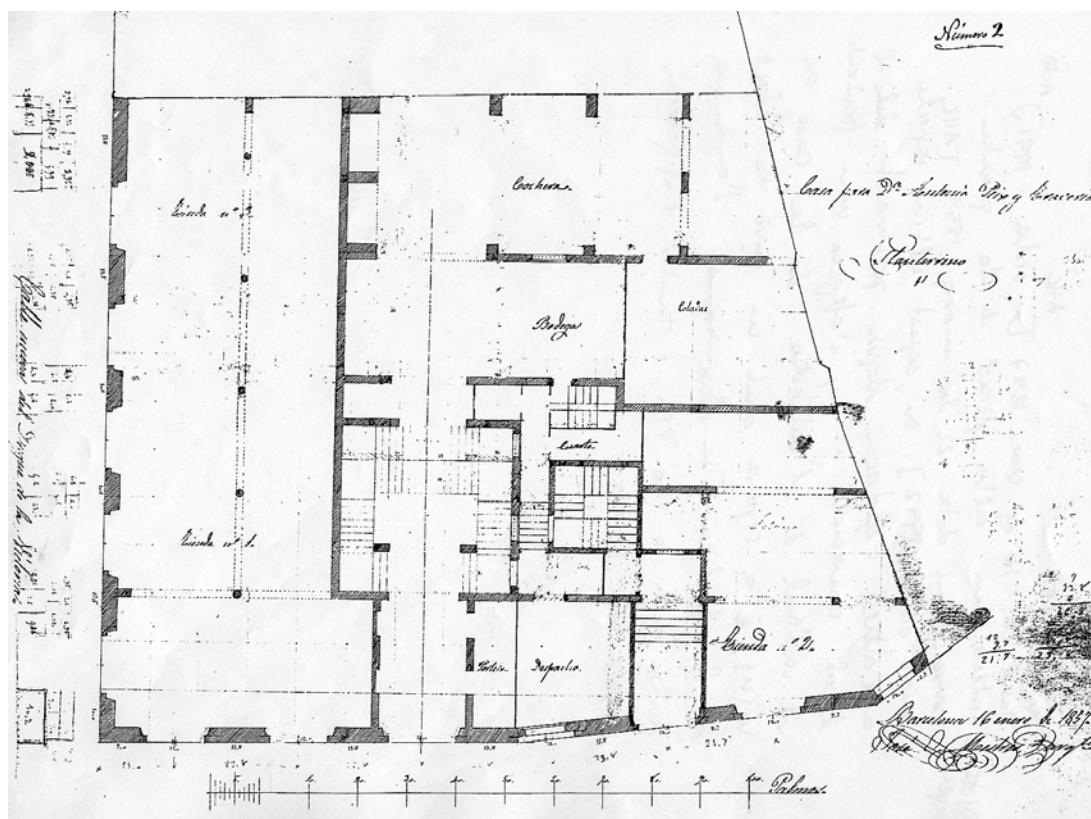


Fig. 91. Planta baixa

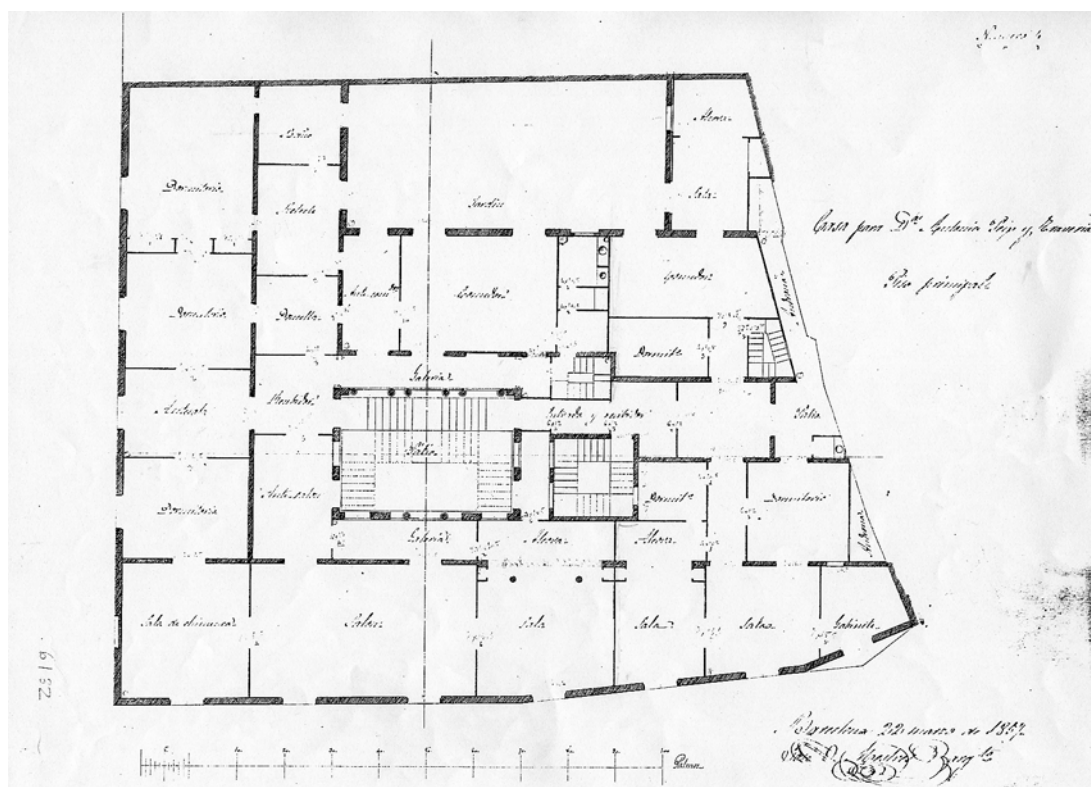


Fig.92. Planta pis principal.

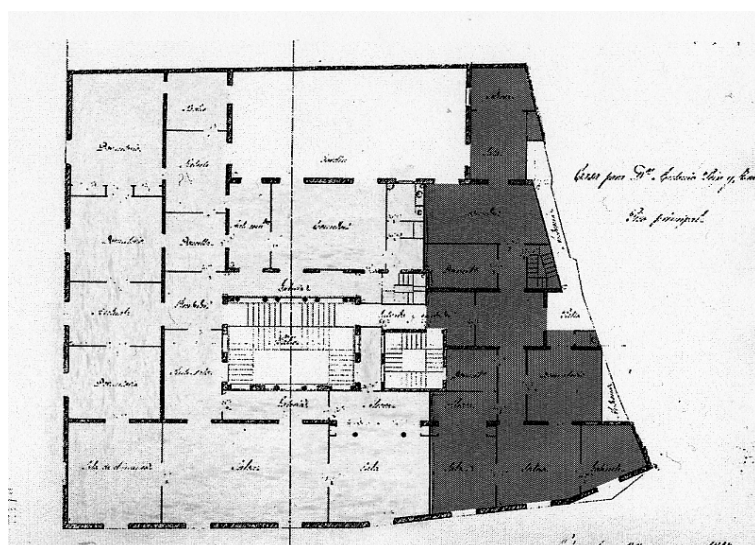


Fig. 93. Diferenciació entre els dos habitatges. La zona ombrrejada correspon al principal de la família Jover.

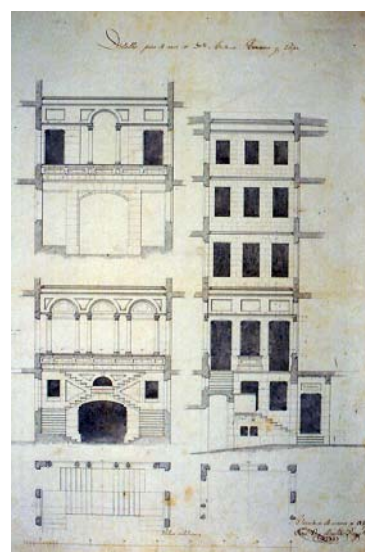


Fig.94. Secció del pati d'escala.

Dels dos habitatges del principal (fig. 93), el de la cantonada és sensiblement més gran i regular que l'altre. Aquest ocupa dos terços de la superfície total, té una planta pràcticament quadrada al voltant del pati d'escala central, s'obre a façana al carrer del Duc de la Victòria, amb tot el seu desenvolupament, al carrer de la Portaferrixa i al jardí posterior. L'altre és molt més allargassat i de planta irregular a causa del biaix de la paret mitgera, i només té façana a Portaferrixa i al jardí posterior.<sup>266</sup> La planta recorda la tradició dels palauets urbans, en què una escala noble permet accedir a través d'un pati interior al pis principal, on hi ha una galeria perimetral oberta al pati. A la Casa Peix Traveria, la solució adoptada per Mestres és ben bé aquesta, però amb la dificultat que s'ha de donar accés a dos principals des d'una doble escala que té dues arribades, i per tant la galeria no pot envoltar tot el pati, sinó que queda interrompuda per donar pas al segon habitatge.

A través de l'observació de la planta principal i de l'entresòl podem establir la relació jeràrquica dels espais. Per una banda, se situen a l'entresòl les cuines, les habitacions de criats i altres serveis, de manera que el principal només acull les estances públiques i privades d'ús estricte de la família que l'ocupa. En ambdós principals trobem a les crugies de façana les estances més valorades, les de caràcter més social però també els gabinets o les sales amb alcova dels caps de família. A les crugies posteriors, obertes en aquest cas al petit jardí, hi ha el menjador, en una ubicació apartada de l'àmbit més públic de la casa però alhora agradable i, en la mesura que sigui possible, lluminós, a prop de l'escala interior que comunica amb l'entresòl, on hi ha la cuina. Els dormitoris i tocadors, així com altres espais vinculats a l'àmbit privat, en el principal

<sup>266</sup> En mirar conjuntament la planta s'entreu un plantejament força diferenciat d'un habitatge a l'altre i també que la solució adoptada de la planta és una mica forçada, potser perquè cada un dels principals coincideix en planta amb la superfície de la propietat original de cada una de les famílies.



més gran estan ubicats a la crugia paral·lela a la façana del Duc de la Victòria, i en l'altra estan disposats en les crugies interiors.

La solució de palauet urbà dins una casa de veïns ocasiona circulacions i dependències singulars: per exemple, el despatx vinculat al principal gran i que està ubicat en la crugia de façana de la planta baixa. Per accedir des de l'habitatge al despatx, a part de l'accés que té directament des de l'escala noble, es passa a través d'un passadís i un tram d'escala interior que condueix a una altra escala de servei del pis principal; és un camí força laberíntic.

### **Tractament de la superfície**

Per a l'estudi dels interiors disposem de la documentació gràfica guardada a l'Arxiu Històric de la Ciutat. Són dibuixos de detall realitzats per l'arquitecte per definir els acabats en alguns casos de sostres o de paraments. Es tracta, en aquest cas, dels detalls de l'alçat de l'alcova de la crugia de façana<sup>267</sup> (fig. 100), d'un dibuix del sostre de la sala amb alcova<sup>268</sup> que dona al carrer Duc de la Victòria (fig. 103), i del dibuix dels sostres dels dos menjadors del pis principal<sup>269</sup> (fig. 106). Per altra banda, també podem disposar dels acabats que s'han conservat fins avui; tots corresponen al principal de la cantonada.<sup>270</sup> Ens referim als sostres del saló, de la sala de la xemeneia, de la sala amb alcova de la crugia de la façana, de la sala amb alcova de la banda del carrer del Duc de la Victòria i de l'avantsala, a més del parament i el sostre del menjador. No podem confirmar si els colors i les pintures són originals, en alguns casos s'han repintat de nou. No disposem d'una informació que faci referència a totes les estances, sinó que són documents i restes puntuals, però alhora força significatius; l'anàlisi l'hauré de cenyir a les diferents solucions de sostres i hauré de veure com són en funció de la importància de cada una de les sales. Quan sigui possible també ens referirem al parament i al paviment. Hem de remarcar que tant els documents gràfics guardats com el que es conserva a la casa corresponen a les estances de més importància dins l'habitatge, les quals, per la seva rellevància, es tracten particularment. Per això, en alguns casos l'arquitecte dibuixa com han de ser els acabats amb un nivell de definició molt detallat. Dels tres dibuixos de detalls d'interiors, dos corresponen a les sales amb alcova, cosa que demostra la importància d'aquestes estances. La singularitat de l'element de separació entre el que és pròpiament la sala i l'alcova fa necessari, des de la perspectiva de l'arquitecte, definir-lo amb tota precisió. Per altra banda, cal suposar que els acabats que s'han conservat són els que tradicionalment han tingut més valor per qui habita la casa, cosa que n'ha permès, precisament, la conservació. L'estudi de les diferents estances el farem seguint l'ordre jeràrquic dels espais dins la casa.

En primer lloc, ens hem de referir al saló, situat al bell mig de les estances que donen a la façana de Portaferrissa. S'obre al carrer a través de dues balconeres, una de les quals és la que es troba just a sobre de la porta principal i rep en façana un tractament singular. Del saló només coneixem el que es conserva del sostre encara avui. S'han perdut les pintures i el tractament de la superfície dels paraments originals. És un sostre amb un gran plafó central llis que després

<sup>267</sup> *Detalls alçat d'una alcova, 23 de març de 1859* [AHC núm. ordre 2001].

<sup>268</sup> *Dibuix sostre sala amb alcova, 6 de maig de 1859* [AHC, núm. ordre 2006].

<sup>269</sup> *Dibuix sostres menjadors pis principal, 31 de març de 1859* [AHC núm. ordre 2002].

<sup>270</sup> L'altre principal està molt transformat i no se'n guarda res.

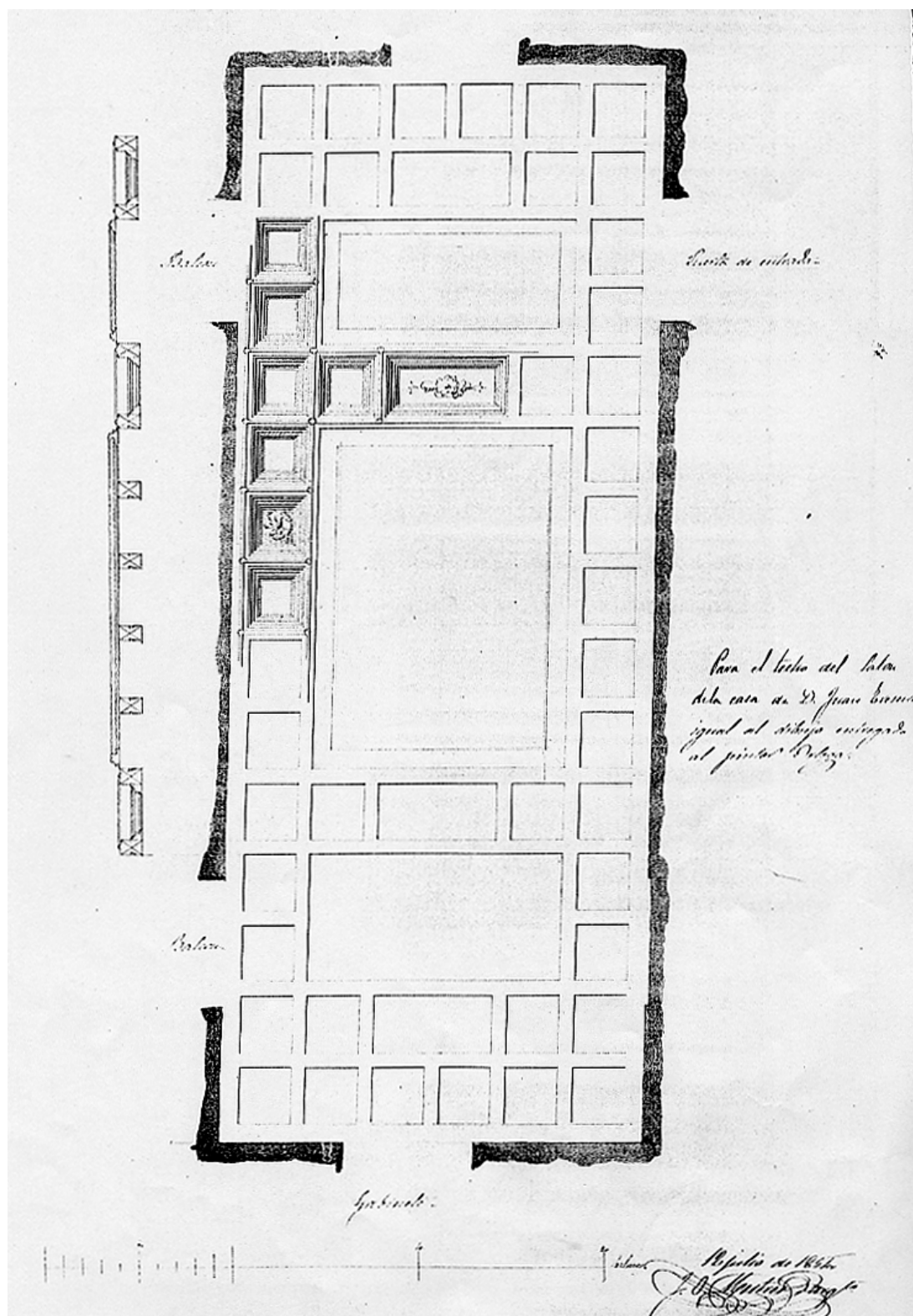


Fig. 95. Sostre del saló de la Casa Joan Tresserra

s'ornamenta amb diferents recursos. Aquest plafó està envoltat per un enteixinat recolzat sobre una cornisa en tot el seu perímetre. Hem pogut localitzar un altre dibuix de Josep Oriol Mestres referit al sostre del saló de la Casa Tresserra, a la plaça del Duc de Medinaceli (fig. 8), en què la solució formal i la tècnica emprada són molt semblants a les de la Casa Peix Traveria. En aquest dibuix hi ha una secció constructiva del sostre i alguna indicació formal que ens dona informació vàlida per entendre com s'ha fet el sostre del saló que estudiem. Al de la Casa Tresserra els plafons centrals són de fusta fixada a la cara inferior de les biguetes. Els cassetons de l'enteixinat perimetral s'encasten a l'entrebigat a partir d'una retícula que casa perfectament la separació entre els cassetons i el gruix de les bigues. Seguint el mateix criteri constructiu podem deduir que a la Casa Peix Traveria la superfície central també es resol amb una taula de fusta fixada a les bigues i es repeteix la solució anterior en l'enteixinat perimetral.

Per altra banda, en el plànol del saló de la Casa Tresserra hi ha una anotació referida al plafó central en què s'especifica: "Para el techo del salón de la casa de D. Juan Tresserra igual al dibujo entregado al pintor Ortega." A partir d'aquesta nota podem suposar que el plafó lli central està destinat a una pintura. Fent servir aquests arguments podem deduir que al plafó central del sostre de la Casa Peix Traveria també hi havia una pintura, tot i que no ho podem confirmar.<sup>271</sup> La pintura no ocupa tota la superfície, ja que els extrems s'ornamenten amb relleus decoratius. Una motllura força remarcada separa el que podria ser la part pintada de la part decorada amb relleus (fig. 96 i 97).

Si la solució del sostre és tal com suposem, per fer-lo hi ha un treball previ de taller molt important: per una banda, la realització de les unitats de cassetons i dels elements ornamentals que s'hi pengen, com també la preparació de les motllures, i per altra banda, la mateixa pintura, que en la mesura que va sobre taula de fusta també pot fer-se *a priori*. De fet, el treball en l'obra esdevé un muntatge.



Fig. 96 i 97. Sostre del saló tal com es conserva actualment.

<sup>271</sup> Actualment, aquest habitatge té un ús comercial. Vam obtenir un permís especial per poder fer-hi una inspecció ocular, però en cap cas vam poder accedir a fer comprovacions més concretes.

El segon lloc en importància després del saló és la sala de la xemeneia, situada en la crugia de façana, al costat del saló i fent cantonada amb el carrer Duc de la Victòria. La informació que en tenim es limita, també aquí, al sostre que es conserva. A diferència del saló, aquí no s'han perdut les pintures originals, que són d'una gran riquesa cromàtica. És un sostre fet a partir d'un cel ras de guix remarcat per una cornisa i un fris perimetral. Tot el sostre rep el mateix tractament superficial. Una motllura en relleu dibuixa formes octagonals entrelaçades en les quals s'inscriuen un quadrat central i quatre hexàgons, de manera que es genera un joc geomètric que ocupa tota la superfície del sostre. Les superfícies generades per cada figura es pinten amb motius florals. Hi ha dos estampats, un per a les formes quadrades i l'altre per a les hexagonals. Encerclen tota la superfície, abans de la cornisa, una sanefa de greques i una altra de fulles trilobulades separades per motllures. El procés de realització és diferent del de l'exemple anterior; aquí l'acabat es fa majoritàriament a l'obra, ja que és un sostre de guix. Per aquesta raó la solució emprada, malgrat la seva riquesa, consisteix en la repetició dels motius decoratius pintats. A partir de dues trepes es pot resoldre tota la pintura de la superfície. No són pintures úniques d'encàrrec a un pintor, s'assumeixen a partir d'un bon model i del bon ofici de qui les fa. La repetició i el joc cromàtic confereixen la singularitat a aquest sostre. Pel que fa al fris, s'ornamenta a partir de motius decoratius de guix força tipificats amb alguns elements daurats (fig. 98 i 99).



Fig. 98 i 99. Sostre de la sala de la xemeneia.

Just a l'altre cantó del saló, també en la crugia de façana, se situa el tercer espai en importància jeràrquica, una de les sales amb alcova. Com ja s'ha dit, d'aquesta sala es guarda, a l'Arxiu Històric de la Ciutat, un alçat (fig. 100) de l'element de separació entre la sala i l'alcova. És un document molt detallat pel que fa a la solució formal dels elements. A partir del que es conserva



avui, podem apreciar que la separació que finalment es fa és sensiblement més senzilla que la dibuixada inicialment per Josep Oriol Mestres.

Si observem detingudament l'esborrany de la planta que apareix a la cantonada superior esquerra del document, podem apreciar que la separació entre la sala i l'alcova es resol amb un arquitrau suportat per quatre columnes i dues pilastres als extrems. L'alcova s'estreny respecte de la sala, cosa que genera un parament a cada costat entre la pilastra i la columna en el qual recau l'ornamentació més singular. Mestres defineix amb molt de detall l'alçat d'aquests paraments, ja que en bona part no responen a solucions tipificades. És un parament amb un arrambador emplafonat i sòcol. El parament superior és el que rep el tractament més excepcional, una fornícula que acull una escultura femenina sobre un pòdium. Per sobre i per sota de la fornícula hi ha dos plafons generats per motllures. L'excepcionalitat recau en l'escultura, ja que la resta de solucions són a partir de la utilització de recursos força tipificats, com ara motllures i sanefes. Un fris amb una sanefa amb motius vegetals, no sabem si pintada o de guix, culmina el parament.

A partir del que s'ha conservat es pot apreciar que la solució finalment adoptada és molt més senzilla. La separació entre la sala i l'alcova es fa també a través d'un arquitrau suportat per columnes, un parell de columnes a banda i banda. Ha desaparegut el parament, l'estrenyiment entre la sala i l'alcova s'ha fet arrodonint progressivament els paraments laterals de l'alcova (fig. 102) i col·locant dues pilastres a les cantonades interiors. Del tractament de la superfície d'aquest parament no en sabem res ja que s'ha perdut, però no hi ha cap indicatiu de solucions excepcionals.



Fig. 101. Separació sala i alcova. Estat actual.



Fig. 102. Sostre sala.

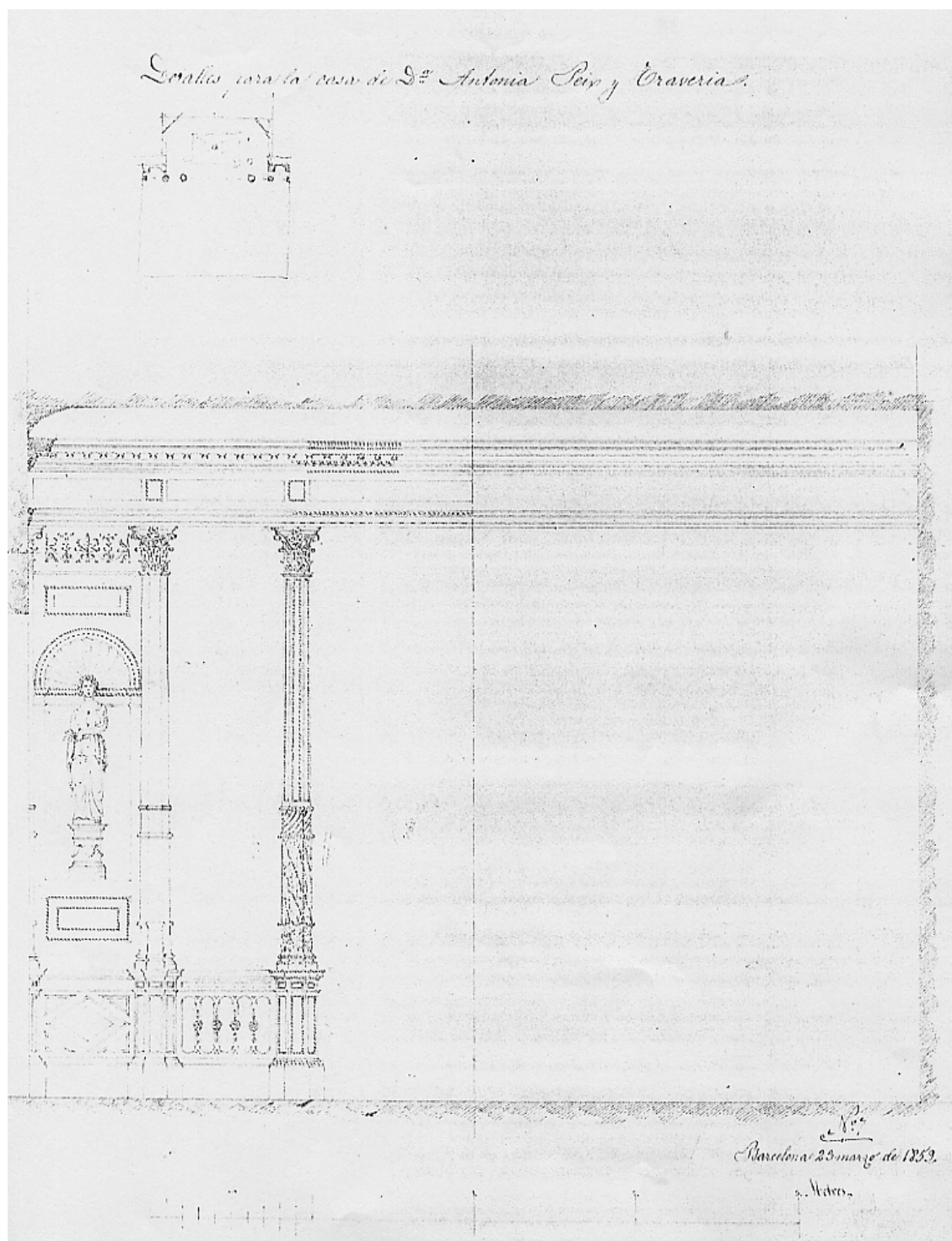


Fig. 100. Alçat de la separació entre l'alcova i la sala de la crugia que s'obre a la façana principal.

Les columnes són de fusta daurada, probablement com es preveien al projecte, tot i que els relleus superficials que s'acaben fent són més senzills que els proposats en el dibuix de Mestres. L'arquitrau és de fusta sense cap funció estructural.

La solució de la separació de la sala de l'alcova a través d'un arquitrau suportat per columnes ja l'hem vista en un exemple anterior, al veí Palau Castell de Ponts. La diferència més gran entre l'un i l'altre recau en el tractament dels ordres: al Palau Castell de Ponts el llenguatge és d'un classicisme més ortodox, mentre que a la Casa Peix s'obté per solucions fetes des d'una llibertat de models més gran. Però ambdós estan plantejats com a peces excepcionals i úniques. Són treballs d'encàrrec; hi és vigent una manera de fer que valora allò singular.

Els sostres de la sala i de l'alcova són de guix; a la sala és un cel ras de guix que s'emmarca amb una cornisa amb permòdols i un fris emplafonat amb diferents motlures (fig. 101). La superfície central del sostre també s'emfatitza amb motlures que conformen una el·lipse amb un floró central. A la banda de l'alcova també s'emmarca el sostre amb una cornisa, de dimensions més reduïdes; la solució formal del sostre recorda molt la que hem vist al saló, però aquí no hi ha una pintura al plafó central sinó elements decoratius en relleus combinats amb recursos florals i figuratius. No se'n conserva l'acabat superficial original; s'ha repintat de blanc amb algunes motlures daurades.

Si abans esmentàvem la semblança de la solució de separació entre la sala i l'alcova de la Casa Peix Traveria i la del Palau Castell de Ponts, també cal que remarquem una diferència respecte a la solució del sostre. Allà el sostre és una tela pintada amb una escena amb un significat simbòlic concret, realitzada per un pintor de primer ordre en l'àmbit de Barcelona, que respon a un encàrrec. En canvi, a la Casa Peix Traveria es tracta d'un sostre de guix amb un acabat acurat que busca donar excel·lència a la sala a partir de solucions tipificades. Són motlures daurades i pintades fixades al sostre de guix seguint un procés sistemàtic de muntatge.<sup>272</sup>

El següent espai en importància és l'altra sala amb alcova, la que s'obre al carrer Duc de la Victòria. D'aquesta estança es guarda el dibuix del sostre amb els detalls de les cornises i els frisos (fig. 103), i se n'han conservat el sostre de la sala (al de l'alcova no hi vam tenir accés) i el tancament de separació amb algunes modificacions.

---

<sup>272</sup> Totes les motlures que es col·loquen per a la decoració d'interiors, tant de sostres com de paraments verticals, es realitzen al taller a partir d'un model emmotllat. El model es pot fer amb tècniques escultòriques, modelant la peça i marcant les incisions, o bé a partir del que s'anomena *motlle perdut*. A partir del model es realitza el motlle definitiu. Tant el model com el motlle es fan d'escaiola. Un cop es tenen les motlures seques i endurides, i abans de portar-les a l'obra per col·locar-les, es dona l'acabat necessari o l'indicat per l'arquitecte, que normalment és pintura a l'oli o al tremp o dauradura.

Una vegada finalitzades les peces es col·loquen a l'obra de manera que apareguin els dibuixos fixats per l'arquitecte. Hi ha dues maneres de col·locar-les: una és enganxar-les solament amb una capa de morter de guix amb molt poca aportació d'aigua perquè endureixi ràpidament. Si cal una fixació més resistent s'empren puntes metàl·liques que ja s'incorporen a la peça en l'emmotllament.



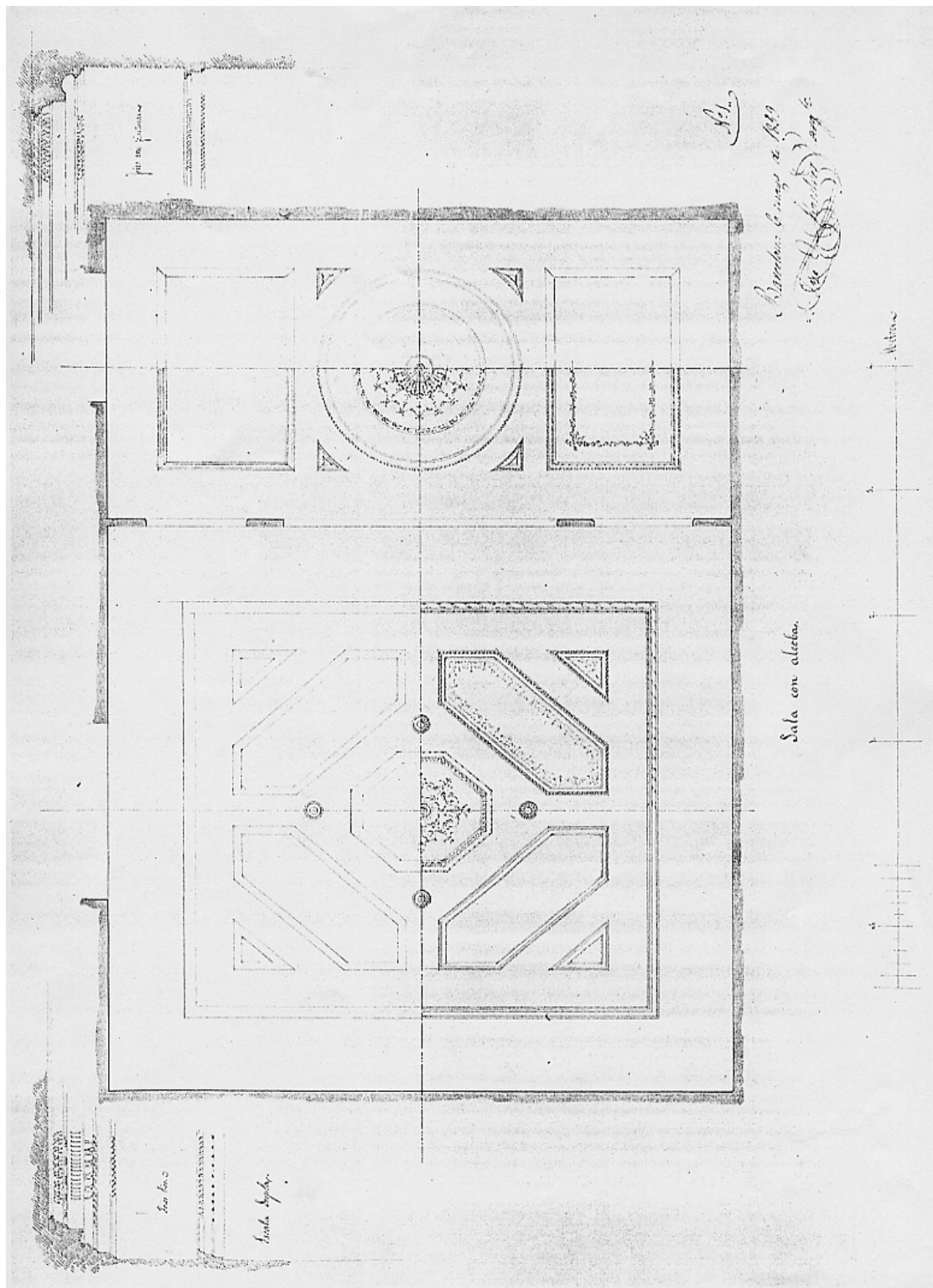


Fig. 103. Sostre de la sala amb alcova de la crucia que s'obre al carrer Duc de la Victòria

El sostre, com la majoria dels que hem vist en aquesta casa, excepte el del saló, és de guix sobre el qual s'apliquen motllures, també de guix, que fan dibuixos geomètrics i alhora s'hi apliquen elements en relleu. Però del d'aquesta sala, a diferència del de la sala anterior, coneixem com el defineix l'arquitecte des del projecte. En el dibuix realitzat per Mestres, a part de les motllures i de les formes geomètriques, també s'hi defineixen sanefes pintades inscrites dins les formes hexagonals i triangulars. Al sostre de la banda de l'alcova, dins dels dos plafons generats amb motllures (la forma de les quals és força explícita) també dibuixa una sanefa a manera de cinta amb motius vegetals. Aquest motiu s'assembla molt al que es troba al plafó central d'un alçat localitzat de la casa de Manel Girona al carrer Ample (vegeu fig. 127).

Com ja hem vist a la sala de la xemeneia, no es tracta de pintures singulars d'encàrrec, sinó de solucions repetitives. És una execució força sistematitzada a partir de la utilització de trepes. Al detall del fris de l'alcova hi ha l'anotació "friso con pinturas", de manera que qui hagi de llegir aquesta indicació sap perfectament a què es refereix perquè hi ha unes solucions comunes.

La separació entre la sala i l'alcova és molt diferent de l'anterior. Aquí les columnes s'han substituït per un parament de fusta que conté una vidriera (avui perduda). La solució formal adoptada s'ha reduït a un plànol amb pilastres, emplaçats i relleus. Es resol amb un parament de fusta, sobreposant elements ornamentals en relleu, a diferència de l'alcova anterior, de més complexitat formal i constructiva. La separació entre sala i alcova esdevé un tancament sense renunciar a la singularitat formal.

L'estança que rebia un tractament diferenciat, per fer-ne un espai agradable i adequat per a les celebracions familiars, és el menjador. En aquest cas es guarden els acabats dels paraments i el sostre (fig.104 i 105). A més hem pogut localitzar un plànol amb els dibuixos dels sostres d'ambdós menjadors del principal (fig. 106). La solució del sostre és força semblant a la vista en altres espais. A partir de motllures de guix es dibuixen diferents formes geomètriques dins de les quals es disposen motius ornamentals en relleu fets amb motlle. L'element de transició entre

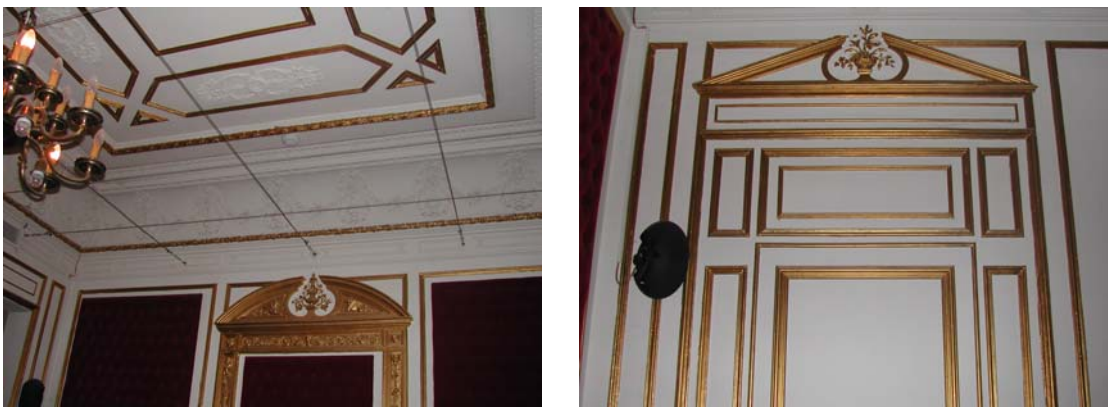


Fig. 104 i 105. Sostre i detall alçat del menjador.

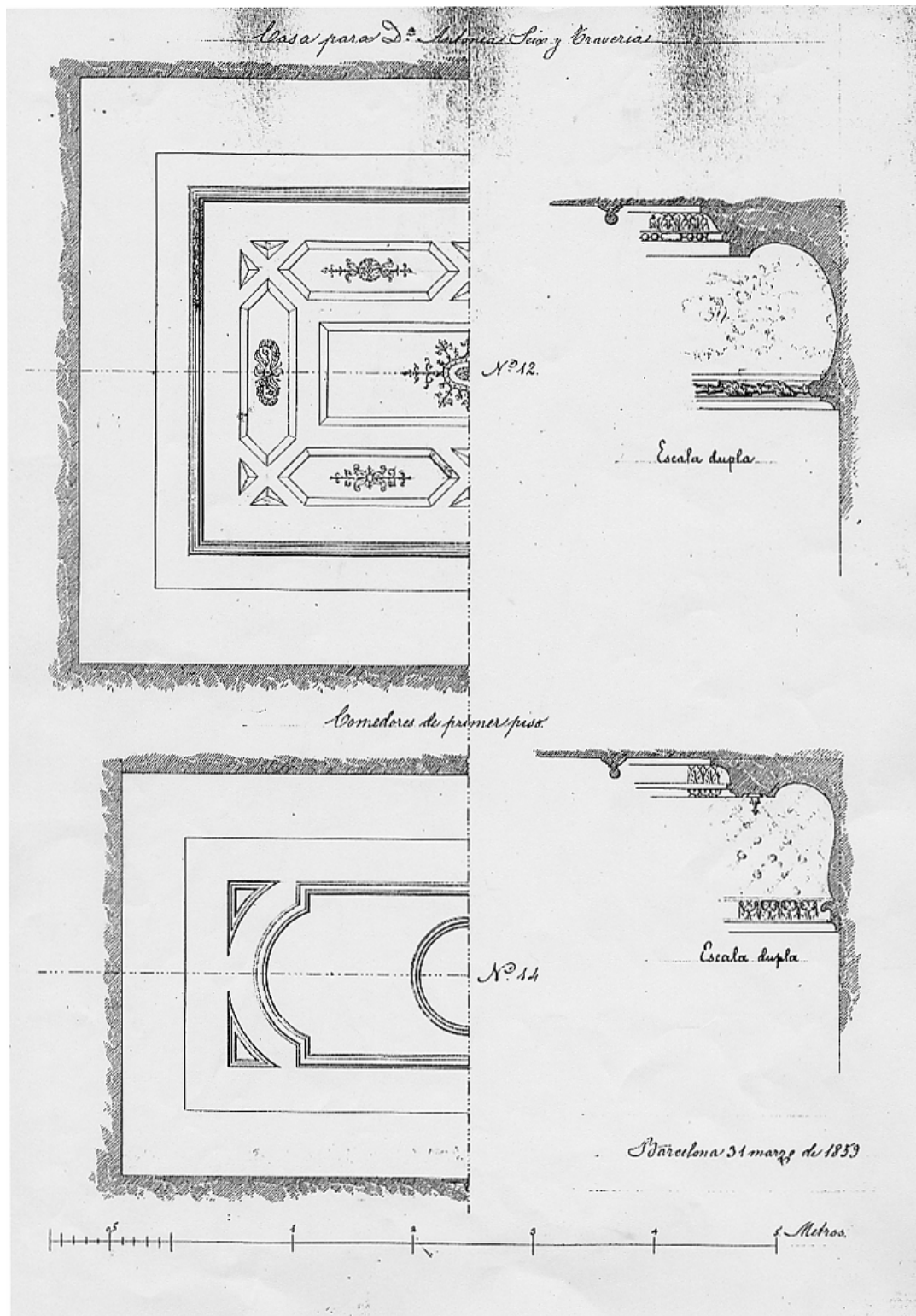


Fig. 106. Sostres dels dos menjadors del pis principal.

el sostre i el parament és una escòcia força remarcada i amb motius ornamentals superficials. Els daurats singularitzen algunes de les motllures i remarquen les formes geomètriques. El parament del menjador és l'únic de la casa que es conserva malgrat els canvis d'acabat que hasofert. En aquest cas queda ben clar l'interès de Mestres per singularitzar les diferents parts del parament. No s'entén com un element continu, sinó que a partir de motllures remarca i diferencia cada una de les parts. Un arrambador emplaonat diferencia la part inferior de la resta del parament, i per sobre de l'arrambador també es recorre als plafons que cobreixen tota la superfície.

Finalment, ens hem de referir a l'avantsala, una estança entremig del rebedor i de dos dormitoris, el sostre de la qual s'ha conservat fins avui, però sense l'acabat original. D'aquest sostre no es guarda cap dibuix de Josep Oriol Mestres, però existeix un dibuix d'una avantsala que no sabem del cert a quina casa pertany,<sup>273</sup> també de Mestres, amb una solució molt semblant (fig. 109). La solució dibuixada és més complexa; és un sostre amb escòcia i amb arcs escarsers entrelaçats. Però la solució del plafó central és molt semblant a la del sostre de l'avantsala de la Casa Peix Traveria: una retícula romboïdal dibuixada per motllures, emmarcada per una altra motllura de llaços. Dins els rombes s'apliquen ornaments florals de guix. No s'especifiquen en el dibuix sanefes ni motius ornamentals pintats. El sostre de la Casa Peix és sensiblement més senzill, no hi ha escòcia sinó cornisa amb permòdols i, pel que podem observar avui, tampoc hi ha ornament en relleu al mig del rombe, però el motiu ornamental és molt semblant (fig. 107 i 108). Respon a una solució sistematitzada de sostre de guix amb motllures. Els rombes es dibuixen a partir de motllures fixades al sostre, i enmig hi ha un altre element fet amb motlle, el floró.

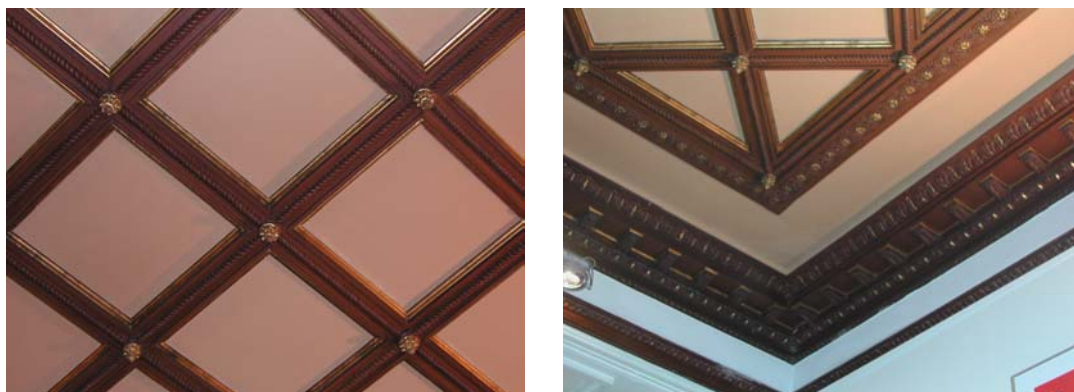


Fig. 107 i 108. Detalls del sostre de l'avantsala.

<sup>273</sup> A l'Arxiu Històric de la Ciutat està referenciat com de la Casa Peix Traveria. Pensem que malgrat que és molt semblant al sostre que es conserva no pertany a aquesta casa, ja que les dimensions no són coincidents, ni tampoc la solució de l'escòcia. Registre 6148, núm. d'ordre 2007, Barcelona, 17 de maig de 1859.

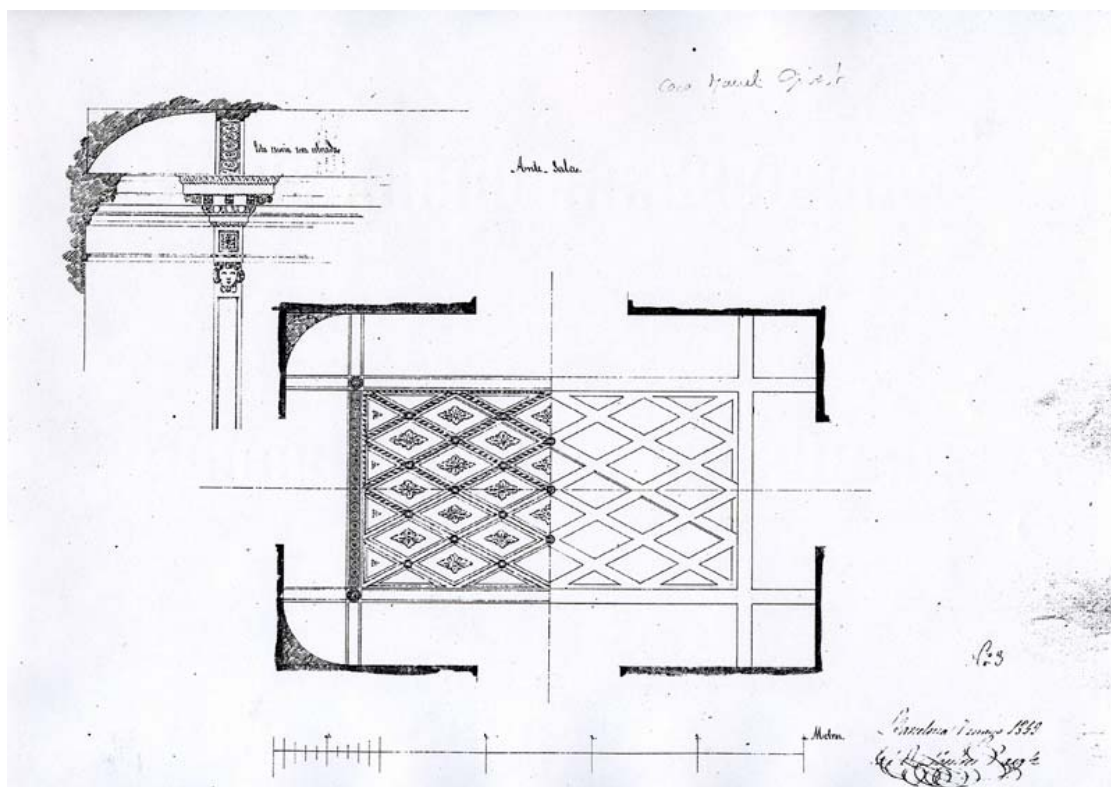


Fig. 109. Sostre d'una avantsala atribuïda a la casa de Manel Gibert.

### Elements per a l'anàlisi

- A través dels documents estudiats de la Casa Peix Traveria podem constatar un tractament diferenciat de les superfícies de l'exterior respecte a les de l'interior. La façana, l'entrada principal i l'escala noble reben uns acabats sobris, i la pedra i l'estuc llis en són els materials predominants. A l'interior, en aquells espais de privadesa mostrada, es fa ús d'uns acabats més delicats i vistosos en funció de la importància de les estances.
- Des de la perspectiva formal, la repetició d'un mateix motiu, ja sigui pintat (trepes) o en relleu (motlures de guix), és una solució apropiada per donar prestigi a una estança. En són exemples el sostre de la sala de la xemeneia i el sostre de l'avantsala.
- Els motius florals i vegetals pintats són delicats i amb una gran intenció cromàtica. Això es pot apreciar tant al document del sostre de la segona sala amb alcova com al sostre que es conserva de la sala de la xemeneia. El motiu pictòric repetitiu de colors càlids i variats atorga calidesa a l'espai. Les pintures no són valuoses per si mateixes, sinó que és la repetició el que atorga qualitat a l'estança.
- Com ja hem esmentat en l'escrit, les sales amb alcova són espais tractats de manera singular. A la Casa Peix Traveria veiem dues maneres de resoldre la separació. En la que



dóna a la façana s'opta per una solució excepcional, de peça única. Quasi podríem dir com un retaule, tot i que (tal com és propi en el treball dels retaulistes) les diferents parts són fetes al taller d'una manera sistemàtica. Per fer la solució proposada per Mestres es necessiten tallistes. L'altra solució de separació es resol a partir d'un envà de fusta amb aplicacions en relleu. Podem dir que en les solucions proposades en aquest cas per Mestres hi són presents dues maneres de treballar molt diferents, l'obra única i la solució sistematitzada.

- Els documents de la Casa Peix Traveria també ens permeten entreveure la relació entre l'arquitecte i el pintor. Quan es tracta d'un plafó singular, l'arquitecte indica, tal com hem comprovat en el document de la Casa Tresserra, el tema a pintar i en fa un esborrany. La tasca del pintor només se centra en la realització de la pintura. En sanefes, on la solució emprada esdevé sistematitzada, l'arquitecte només apunta que allà hi han d'anar pintures.
- Des del punt de vista de l'execució, bona part dels acabats de la casa són solucions estandarditzades. La majoria dels sostres són de guix. Els elements d'acabats són relleus i motllures que s'hi fixen. Les motllures, fetes al marge d'un encàrrec concret, són el resultat d'un treball ordinari del guixaire. Pel que fa a les pintures, hi ha profusió de trepes, que permeten repetir sistemàticament un motiu pictòric.

## Documents consultats

### Arxiu Històric de la Ciutat (AHC)

- Plànol de superfície del solar, 8 de juny de 1858* [AHC núm. ordre 2091]
- Plànol planta baixa, 16 de gener de 1857* [AHC núm. ordre 1991]
- Plànol planta baixa amb modificacions, 22 de març de 1857* [AHC núm. ordre 1992]
- Plànol planta entresòl, 20 d'octubre de 1856* [AHC núm. ordre 1993]
- Esborrany planta pis principal, 20 d'octubre de 1856* [núm. ordre 2004]
- Plànol planta pis principal, 12 de gener de 1857* [porta una anotació que diu “no sirve”; AHC, núm. d'ordre 2005]
- Plànol planta pis principal, 22 de març de 1857* [AHC núm. ordre 1994]
- Plànol planta del segon pis, 16 de gener de 1857* [AHC núm. ordre 1995]
- Plànol planta dels pisos tercer i quart, 7 de maig de 1858* [AHC núm. ordre 1996]
- Façana a la plaça de la Cucurulla, 13 de març de 1856* [AHC núm. ordre 2090]
- Façana al carrer Cucurulla, 21 de març 1857* [AHC núm. ordre 1997. És el plànol presentat a l'Ajuntament de mitja façana]
  
- Detalls del pati interior i l'escala principal, 10 de març de 1857* [AHC núm. ordre 1092]
- Detalls porta principal planta baixa i pis principal, 22 de març de 1857* [AHC núm. ordre 2000]
- Detalls per als balcons de planta principal i segon pis, 25 de març de 1858* [AHC núm. ordre 1999]
- Detalls per als balcons de la planta principal i segon pis, 22 de març de 1857* [núm. ordre 1998]
- Dibuix sostre sala amb alcova, 6 de maig de 1859* [AHC, núm. ordre 2006]
- Detalls alçat d'una alcova, 23 de març de 1859* [AHC núm. ordre 2001]

Segona part

*Dibuix sostres menjadors pis principal, 31 de març de 1859 [AHC núm. ordre 2002]*

*Dibuix sostre avantsala, 7 de maig de 1859 [AHC núm. ordre 2007]. Aquest dibuix és molt semblant a un que es conserva actualment, però hi ha dubtes sobre si aquest plànol correspon a aquest sostre i a aquesta casa o si pertany a la desapareguda Casa Gibert, també de Josep Oriol Mestres.*

**Arxiu Administratiu Municipal (AAM)**

Expedient núm. 914 bis C, 14 de març de 1857



2.2.1.2. Casa Antonio López. 1857-1859

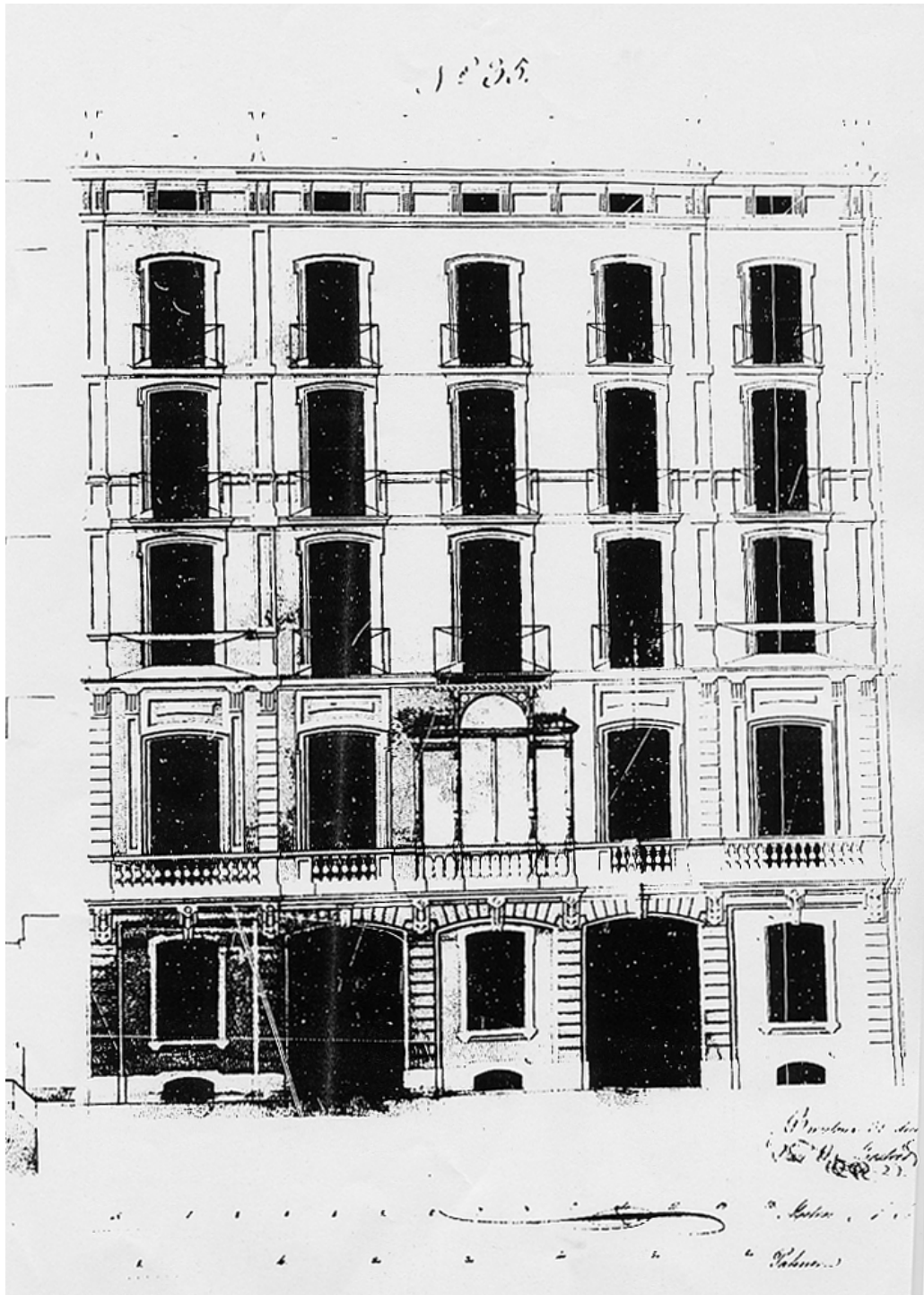


Fig. 110 Façana de la Casa López, a la plaça Duc de Medinaceli [Arxiu Administratiu Municipal exp. 35/1858].

La casa que correspon al projecte de Mestres se situa a plaça de Medinaceli número 8, a la cantonada amb el carrer Josep Anselm Clavé.<sup>274</sup> El propietari primer d'aquesta casa i qui signa els plànols presentats a l'Ajuntament al setembre de 1857 és Antonio López i López (1817-1883).<sup>275</sup> Aquest edifici està recollit al Catàleg del Patrimoni Arquitectònic de la Ciutat de Barcelona, on figura com a Can Girona.<sup>276</sup> Desconeixem si aquesta denominació es deu a un canvi de propietat posterior o a una confusió amb l'immoble que hi ha just a l'altre costat de la plaça, que sí que era la casa de Manel Girona.

L'emplaçament era significatiu aleshores, ja que s'acabava d'urbanitzar la plaça, que va esdevenir un espai urbà de prestigi. Un prestigi buscat per Antonio López en reconeixement a la seva puixança econòmica, que s'iniciava en aquells anys. Més tard López va esdevenir un dels homes de negocis més influents de la segona meitat del s. XIX.

L'edifici és de planta baixa (fig. 111), pis principal (fig. 112) i tres plantes pis, a més d'una planta semisoterrada. La façana principal (fig. 110) és la que mira a la plaça en reconeixement de l'espai urbà acabat d'incorporar. La casa, com en l'exemple anterior, respon a un criteri que més tard també el trobarem durant molts anys a l'Eixample, el de fer compatible un espai noble, que ocupa part de la planta baixa i el pis principal, amb un edifici de veïns. D'aquí ve que se sobreposin dos programes. En aquest cas, s'orienta cap a la plaça l'accés exclusiu al pis principal, i al carrer Anselm Clavé l'entrada a l'escala de veïns, de manera que queden diferenciats i no es creuen les circulacions.

L'immoble s'organitza a l'entorn d'un pati interior. En no haver-hi un pati d'illa, fet força habitual a la ciutat vella, no es pot realitzar la tipologia de doble façana al davant i al darrere. En l'arquitectura de Mestres hem trobat en diverses ocasions el recurs del pati. El pati interior és fonamental per a l'organització de l'espai, ja que permet ventilar les estances ubicades en les crugies paral·leles a les mitgeres. A més, en els pisos superiors s'obre una galeria cap al pati que permet il·luminar i ventilar algunes estances.

En el cas concret de la Casa López hi ha, prèvies al pati, dues crugies paral·leles a la façana de la plaça. És l'espai on se situen les estances més nobles: a la planta baixa, l'escala noble i els despatxos vinculats al principal, i a la principal, els salons i els dormitoris més importants. L'habitatge principal ocupa tota la planta. A la crugia paral·lela al carrer Anselm Clavé s'ubiquen les altres estances importants, mentre que les dues crugies a tocar de les mitgeres

---

<sup>274</sup> Els plànols que es guarden a l'Arxiu Històric de la Ciutat ubiquen aquesta casa a la plaça del Duc de Medinaceli, cantonada amb el carrer Dormitori. Aquest emplaçament ens creà inicialment una petita confusió ja que el que avui anomenem passatge Dormitori de Sant Francesc és paral·lel a la façana de la plaça. Segons hem pogut recollir al llibre de Federico Bravo *Los nombres de las calles de Barcelona* [BRAVO MORATA, Federico, *Los nombres de las calles de Barcelona*, Madrid, Fenicia, 1971, 5 vol. A les pàgines 265-266], el que rebia el nom en el segle XIX de carrer Dormitori, i no passatge, actualment rep el nom de Josep Anselm Clavé. D'aquesta manera ens queda aclarit l'emplaçament de l'edifici.

<sup>275</sup> Antonio López y López primer marquès de Comillas.

<sup>276</sup> Just al davant d'aquest edifici, a la mateixa plaça Medinaceli, hem localitzat la que va ser casa de Manel Girona, que també va tenir per autor del projecte Josep Oriol Mestres. Els plànols es guarden a l'AHC i també l'hem inclosa al nostre estudi.

recullen els serveis; les cotxeres i pallisses són a la planta baixa, i la cuina, el rebost i els dormitoris del servei, a la planta principal. La resta de les plantes se subdivideix en dos habitatges, un orientat a la plaça i l'altre al carrer. També les zones de serveis queden en els espais interiors.

La diferència jeràrquica també es manifesta en façana, tant pel que fa al tractament com a l'alçada entre sostres, de 23 pams al pis principal, que es redueix al pisos superiors (18, 16 i 13 pams, respectivament). El parament de la planta baixa és de carreus de pedra, que conformen cinc arcs escarsers a la façana de la plaça. Dos són obertures i els altres emmarquen sengles finestres. Al parament encoixinat de la façana del carrer A. Clavé s'obren les finestres dels despatxos i l'accés a l'escala de veïns. Els diferents sostres estan remarcats en façana per una imposta correguda de pedra que abraça les lloses del balcó. El parament de fons és un estuc llis amb pilastres encoixinades que emmarquen les obertures extremes del pis principal. A més a les obertures d'aquesta planta, la llinda és emplafonada. En el projecte estava previst un hivernacle de ferro i vidre en l'obertura central del pis principal i finestres balconeres a la resta de les obertures.

La façana que avui podem veure a la plaça Medinaceli presenta diferències notables respecte del plànol<sup>277</sup> localitzat a l'Arxiu Històric de la Ciutat i a l'Arxiu Municipal Administratiu. L'obertura principal de la planta baixa actualment es troba situada a l'eix. Al plànol, en canvi, es dibuixen dues obertures simètriques a banda i banda d'una finestra central. L'hivernacle d'estructura de ferro i vidre previst per al pis principal no es va fer; es va optar per un finestral com els altres del principal. Una balustrada correguda passa de banda a banda de la façana, en lloc d'estar només davant de cada finestra. Pel que fa a la resta de plantes, les diferències en façana són minses, potser els matxons de cantonada en el quals es recolzen les baranes de forja dels balcons extrems del primer pis constitueixen la diferència més remarcable. El coronament de la façana en projecte era una barana de ferro, i el que hi ha avui és un ampit d'obra.

La façana dibuixada al desembre del 1857 ens mostra una solució que ha assumit la seva maduresa i que pocs anys després veurem repetida insistentment a l'Eixample, tot i que presenta algunes singularitats. Les obertures de la planta baixa són finestres, potser perquè els baixos no estan concebuts com a locals comercials oberts al carrer sinó com a despatxos vinculats a l'activitat econòmica de la família. Als despatxos s'accedeix des del vestíbul interior.

Les plantes localitzades no ens donen informació precisa dels diferents usos dels espais, però sí que ens permeten intuir quina és l'organització de l'espai i la disposició jeràrquica de les diferents estances. Com ja s'ha dit, la façana principal mira a la plaça, per això l'accés important es fa des d'aquesta banda. L'entrada principal és simètrica a una altra entrada que condueix als despatxos. En l'eix de la planta hi ha l'escala noble que accedeix al principal.

---

<sup>277</sup> AHC registre 5759, núm. 2327.  
AMA número d'expedient 35/1858.

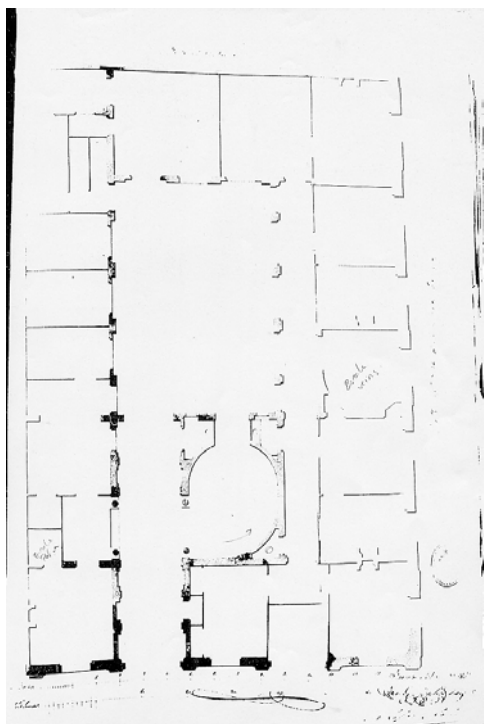


Fig. 111. Planta baixa.

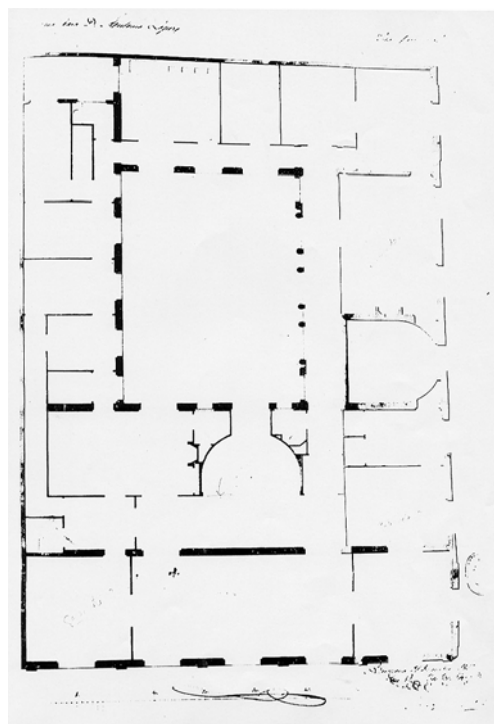


Fig. 112. Planta principal.

Com hem vist a la Casa Peix Traveria (també Jover) i veurem també en altres, com ara la Casa Girona, l'entrada principal permet l'accés dels carruatges i es pot baixar dels vehicles per accedir al principal sota cobert. A manera de carrer particular es genera un pas des de la façana fins al pati, i a mig camí hi ha els accessos, encarats i emmarcats per columnes, a la casa i al despatx. Al fons del pati s'ubiquen les dependències de serveis, cotxeres, etc. L'escala és de planta circular, una solució poc habitual en les diferents cases estudiades. Des de l'escala es pot accedir al pis principal, al saló noble de la casa. Aquesta solució és una de les més aconseguides de Mestres; no hi ha circulacions complicades per arribar a la crugia de façana. A banda i banda del saló, des del qual s'obren tres finestrals a façana, hi ha dues estances de les quals no coneixem exactament l'ús, però, pel que hem vist en altres exemples, ben bé podrien ser una altra sala, a la banda de la mitgera, i un dormitori amb alcova, a la cantonada. Un altre possible dormitori ocupa l'espai que resta en aquest cos del davant de la casa. En la crugia paral·lela al pati i al carrer J. A. Clavé hi ha el menjador, en una ubicació força habitual, obert a la galeria i al carrer. Per tant, és lluminós i està en un indret no gaire allunyat de la cuina. El menjador en els diversos exemples que hem vist està separat de la zona noble, tot i que s'hi reserva un espai de qualitat proper a la zona de la cuina. Aquesta peça i diversos espais de serveis es disposen a la crugia posterior que dona al pati, que ventila a través de la galeria. El criteri de diferenciació de funcions s'esbossa en alguns moments, però també hi trobem alguns conflictes, com ara els dormitoris entremig de la cuina i el menjador.

### Tractament de la superfície

Tenim alguns documents que ens poden aportar coneixements valuosos sobre el tractament de les superfícies interiors. Són, en aquest cas, tres dibuixos d'acabats d'interior. Els tres dibuixos de les estances daten entre juliol i setembre de 1859<sup>278</sup> i corresponen al sostre de l'escala<sup>279</sup> (fig. 113), el sostre per al saló del primer pis<sup>280</sup> (fig.114) i la decoració per al gabinet del primer pis<sup>281</sup> (fig.115). En els tres casos, a diferència d'altres projectes, sobretot posteriors i que estudiarem més endavant, el nivell de definició del dibuix és molt esquemàtic. No sabem si són els únics dibuixos d'acabats realitzats per l'arquitecte o si en va fer d'altres que no s'han guardat. En tot cas, els dona per bons, ja que són plànols datats i signats. Els documents localitzats de les diferents cases es refereixen sempre a les sales i les estances més rellevants, les que reben el tractament acurat i singular. En aquest cas són el saló, tot i que només tenim dades del sostre, el gabinet que ens dona per primera vegada informació gràfica del parament i el sostre de l'escala.

La forma del sostre de l'escala que es dibuixa en el detall de l'acabat no es correspon amb la representada en la planta de conjunt, on tant l'escala principal com la de veïns tenen un costat arrodonit. Probablement hi ha hagut un canvi en el projecte. En tot cas, el que ens interessa és com està resolt per entendre com es planteja Mestres les diferents solucions. L'element de transició entre el parament i el sostre és una cornisa sobre la qual es recolza una remarcada escòcia. Una altra cornisa, força rica, emmarca la superfície central del sostre, que inclou un perímetre enteixinat i un plafó llis de 2,36 m × 1,15 m. Tots els elements que configuren el sostre són de guix, excepte la superfície plana, que és de fusta. Aquesta precisió constructiva la proporciona el dibuix de Josep O. Mestres. Si s'observa detingudament la secció representada en el plànol del sostre es pot veure que tots aquells elements de guix seccionats es representen massissos. En canvi, del plafó representa la secció de la taula i del llistó on es fixa. És a dir, que Mestres, com també es pot comprovar a través dels dibuixos de la Casa Peix Traveria i del sostre de la Casa Tresserra, només detalla constructivament els elements de fusta. Quan es tracta de guix queda representat de manera contínua, sense especificar, donant per suposada una manera de fer. Haurem de comprovar a través dels altres exemples si aquest criteri es manté, i si és així, aquest fet ens indicarà que els treballs de guix en aquests moments estan prou sistematitzats i resolts tècnicament, de manera que no necessiten especificacions en cada exemple.

Pel que fa a l'interior de l'habitatge principal, hem de referir-nos, en primer lloc, al saló (fig. 114), del qual només tenim un dibuix poc detallat del sostre. A partir del dibuix que s'ha guardat es veu com, per resoldre el plafó central, s'acudeix a un entrellaçat de motlures que en aquest cas generen formes rectangulars dins de les quals es realitzen motius pictòrics o de guix

---

<sup>278</sup> A l'AHC han atribuït tradicionalment aquests plànols a la casa projectada per Josep Oriol Mestres per a Antonio López i López al Passeig de Gràcia, la façana de la qual data del 1868. Creiem que difícilment Mestres podria haver dibuixat els acabats d'aquesta casa quan encara no s'havia iniciat la construcció de l'Eixample. És molt més probable que la casa d'Antonio López a què es refereix cada un dels dibuixos és la que s'havia presentat a l'Ajuntament al desembre del 1857, emplaçada a la plaça Medinaceli, i que entre el juliol i el desembre del 1859 devia estar en procés de definició dels acabats.

<sup>279</sup> AHC, Secció de Gràfics, Registre 6123, número 1954.

<sup>280</sup> AHC, Secció de Gràfics, Registre 6121, número 1957.

<sup>281</sup> AHC, Secció de Gràfics, Registre 6122, número 1956.

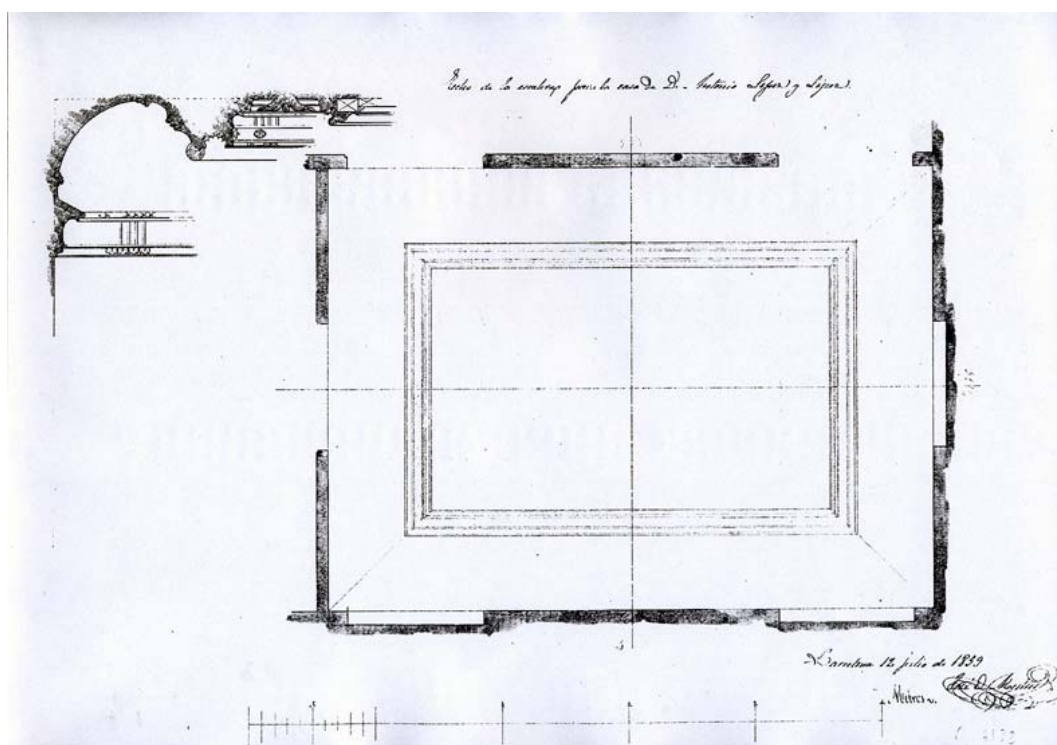


Fig.113. Sostre escala

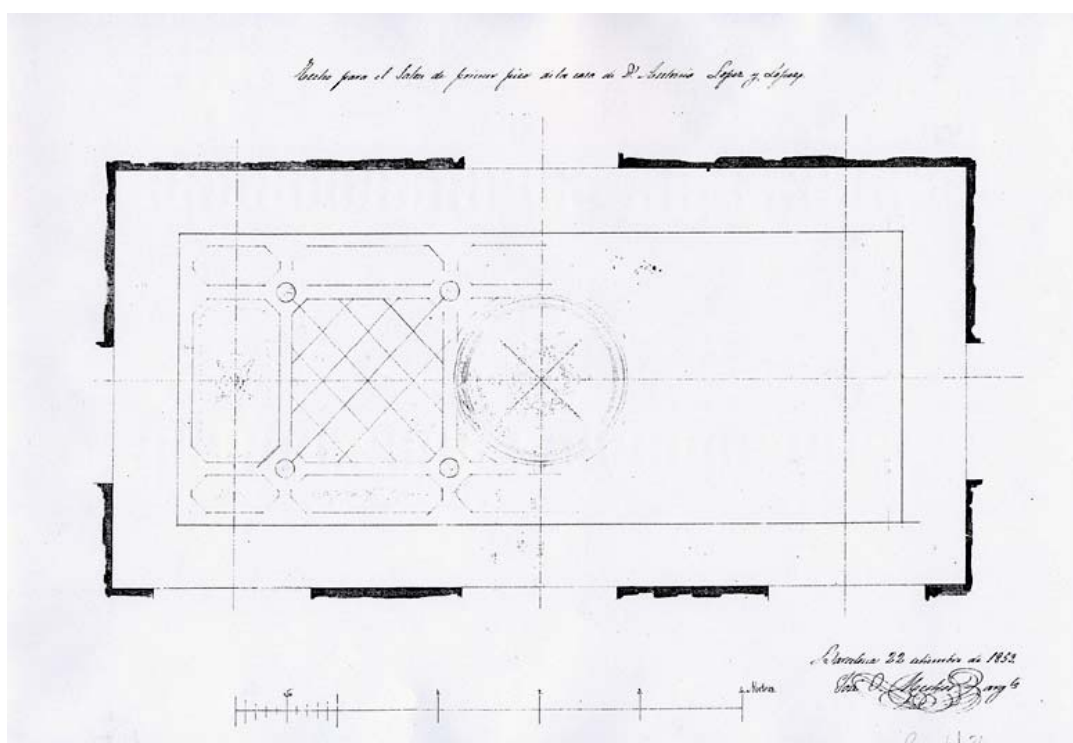


Fig. 114. Sostre saló

en relleu, amb un gran floró central. No hi ha secció que ens permeti conèixer la solució de la cornisa i de l'escòcia; suposem que n'hi ha perquè la superfície plana del sostre no ocupa tota la del saló. Com hem dit, el dibuix de Mestres està signat i datat, cosa que ens permet entendre que ja el donava per bo i prou definit, malgrat que és molt poc precís. Per aquesta raó pensem que, almenys en aquest exemple, el més important per definir segons Mestres és la geometria del sostre, la solució formal general, mentre que els detalls i l'execució ja formen part d'unes solucions habituals i, per tant, sabudes.

Seguint en importància al saló hi ha el gabinet (fig. 115), com ja s'ha esmentat en definir els diferents espais. La planta guardada a l'Arxiu Administratiu Municipal no especifica les funcions dels diferents espais, però veient la planta i altres exemples podem afirmar que es tracta de l'estança disposada a la dreta del saló mirant de dins cap a fora. És un espai de dimensions més petites, d'ús més personal. En aquest cas, la planta del gabinet és pràcticament quadrada. El sostre és un cel ras de guix sobre el qual es dibuixa amb motlures una retícula de formes geomètriques entrelaçades, quadrats i hexàgons allargassats, molt propera a la que ja s'ha vist a la Casa Peix Traveria. També aquí el dibuix només resol estrictament la trama geomètrica sense precisar a nivell de planta cap acabat, només el que suposem que són relleus de guix entorn del floró quadrilobulat central. Cal suposar que també aquí hi pot haver motius pictòrics repetitius dins de les diferents figures. A través de la secció podem apreciar que el sostre fa una lleugera escòcia que recolza sobre la cornisa, una cornisa amb permòdols. Però la informació més rica de la Casa López la trobem en el dibuix de l'alçat del parament. Fins ara és el primer dibuix de Mestres d'un alçat interior el que ens permet valorar com tracta el parament. Un arrambador de 0,80 metres envolta tot el perímetre i inclou un sòcol de 0,25 metres. Una motllura separa l'arrambador del parament superior. Aquest parament està format per una faixa llisa de 0,18 metres en tot el seu perímetre, i una decoració geomètrica romboïdal inserida dins una retícula<sup>282</sup> cobreix tota la superfície central del parament. No sabem com es concreta aquest motiu ornamental, si és un acabat pintat o en relleu (fusta o guix). Per sobre del parament hi ha la cornisa i el fris ja esmentats. A partir de la solució de parament proposada podem veure que el parament no és continu, sinó que hi ha la intenció de singularitzar les diferents parts (sòcol, arrambador, parament central i entaulament). No es recorre als ordres per emfatitzar el parament sinó a un recurs geomètric. Haurem de comprovar en quina mesura aquesta solució és comuna o si el fet de ser el gabinet permet més atreviments formals.

---

<sup>282</sup> La forma romboïdal és a llapis, per això quasi bé s'ha perdut en les reproduccions.



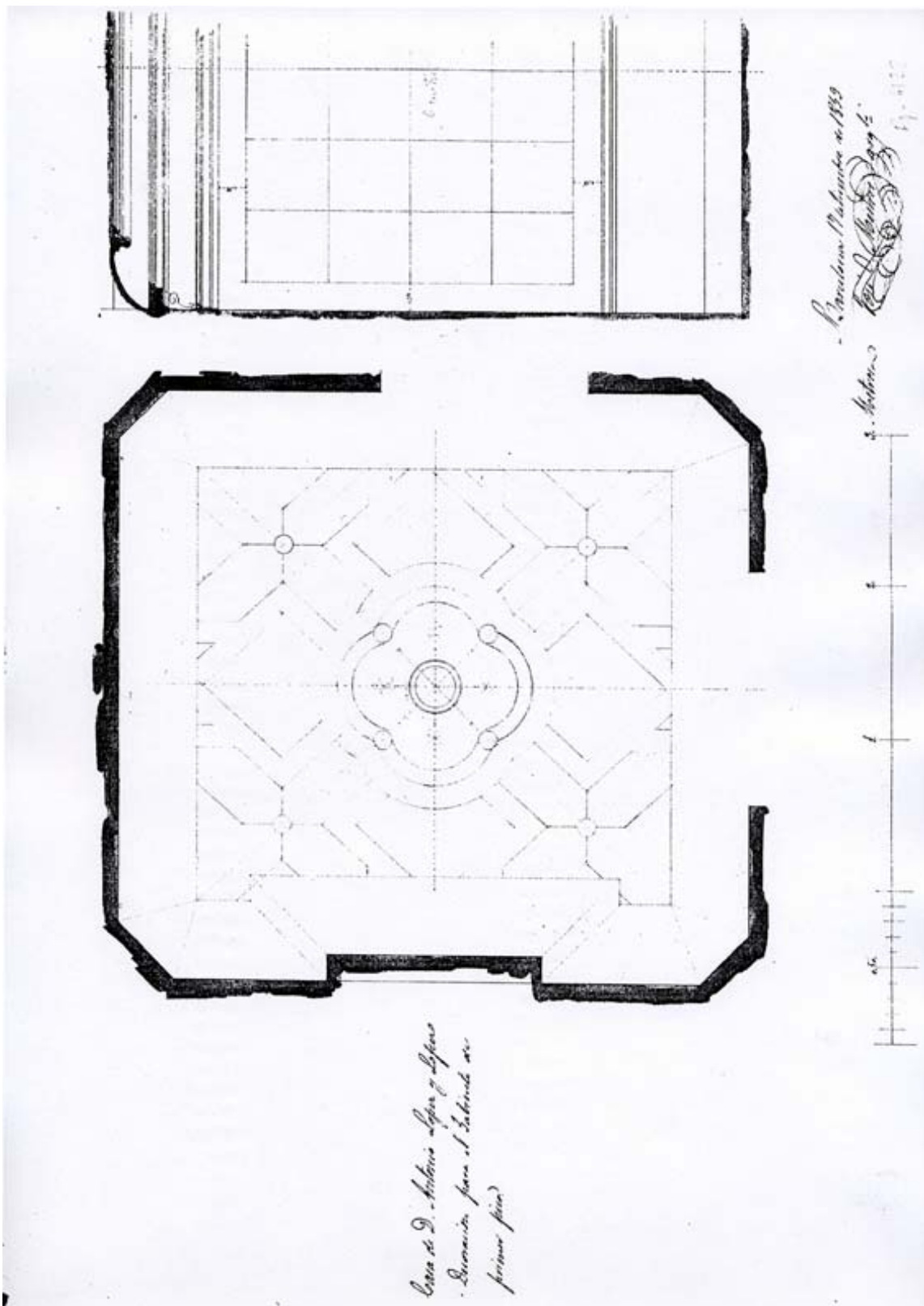


Fig. 115. Sostre i alçat del gabinet.

### Elements per a l'anàlisi

- Al sostre del saló i del gabinet de la Casa López tornem a trobar el recurs de formes geomètriques entrelaçades, però aquí amb un remarcad floró central. En aquest moment se sobreposen dues concepcions diferents per tractar la superfície. Per una banda, es fa a partir de recursos en relleu i pictòrics que cobreixen tota la superfície i faciliten una percepció de continuïtat. Per una altra, s'emfatitza un element central.
  
- A la Casa López hem pogut consultar per primera vegada un document gràfic realitzat per Mestres referit a un parament. A través del document podem constatar que no concep el parament de manera contínua sinó que en marca les diferents parts: arrambador (amb sòcol), parament superior i cornisament (ordenament tripartit). No és una solució nova; el parament de l'estrada del palau del baró de Castellet, emplaçada just al costat del saló principal, i per tant, jeràrquicament inferior a aquest, i també el de les estrades del Palau Moja, estan resolts d'aquesta manera. Potser respon a una simplificació de l'ordenament clàssic.
  
- Tot i així, el parament superior del gabinet de la Casa López no és llis; es tracta amb elements repetitius en relleu i/o pintats (quadrícula amb rombes inserits) seguint el mateix criteri del sostre. És un exemple que ens mostra que s'està valorant una nova concepció formal. Els recursos vàlids per singularitzar un parament no són només els ordres, ni tampoc el domàs continu que hem trobat en els exemples de finals del s. XVIII, sinó que també es pot enriquir i prestigiar un interior a partir de recursos que busquen estimular la percepció sensorial. És a dir, enriquir un interior a partir de la repetició, del relleu i dels colors.
  
- La repetició d'elements en relleu i/o pictòrics com a solució formal vàlida per donar singularitat a una estança coincideix amb la necessitat d'estandarditzar solucions. Comença una gran demanda constructiva que exigeix plantejaments assequibles i ràpids.
  
- Els documents localitzats només fan referència a tres de les estances més valorades, són poc precisos i no estan gaire detallats. Probablement el propòsit de Mestres és definir la geometria, la solució formal dels sostres i del parament. Les úniques precisions d'execució les trobem en el plafó central del sostre de l'escala. Aquest plafó és de fusta i s'hi especifiquen les seccions. Això demostra, en primer lloc, el domini de l'arquitecte de les solucions formals: només entén l'estança com a acabada amb els relleus, colors, etc. I, en segon lloc, demostra que els treballs de guix en aquest moment ja s'han sistematitzat i formen part d'unes solucions habituals, conegudes. En canvi, quan es tracta de solucions de fusta, com també hem vist a la Casa Peix Traveria, són necessaris dibuixos més detallats.

### Documents consultats

#### Arxiu Històric de la Ciutat (AHC)

*Façana principal plaça del Duc de Medinaceli, 31 desembre de 1857, [AHC R. 5759, núm. 2327]. "Fachada principal que mira a la plaza del Duque de Medinaceli para la casa del señor Antonio López y López". Presentat a l'Ajuntament, porta segell de l'Ajuntament Constitucional de Barcelona. Signat també pel mateix Antonio López.*

*Façana lateral al carrer Domitorio, 31 desembre de 1857, [AHC R. 5761, núm. 2328]. Segell de l'Ajuntament Constitucional signat per Antonio López i López.*

*Puerta para el primer piso, 29 de març de 1860, [AHC R.5757, nº1959. A l'Arxiu referencien aquest plànol a la casa del Passeig de Gràcia, però per la data creiem que correspon a la casa de la plaça Medinaceli.]*

*Techo de la escalera para la casa de Antonio López, 12 julio de 1859. [AHC R.6123, núm. 1954. A l'Arxiu consta en una nota a llapis al dors com un plànol del Passeig de Gràcia, per la data pensem que podria ser d'aquest edifici.]*

*"Casa de D. Antonio López y López. Decoración para el gabinete del primer piso", 17 de setembre de 1859. [AHC R.6122, núm. 1956: Ídem dels dos anteriors: consten a l'Arxiu com de la casa del Passeig de Gràcia, però per dates creiem que són de l'edifici de la plaça Medinaceli.]*

*"Techo para el salón del primer piso de la casa de D. Antonio López y López", 22 setembre de 1859, [AHC R. 6121, núm. 1957. També consta com del Passeig de Gràcia i per la data creiem que és del duc de Medinaceli.]*

### **Arxiu Administratiu Municipal (AAM)**

Expedient número 35/1858. L'expedient complet no consta a l'Arxiu però sí que hi són microfilmats els plànols de façana, planta baixa, planta pis principal i planta segona presentats a l'Ajuntament l'any 1858. Tots tenen el segell de l'Ajuntament.

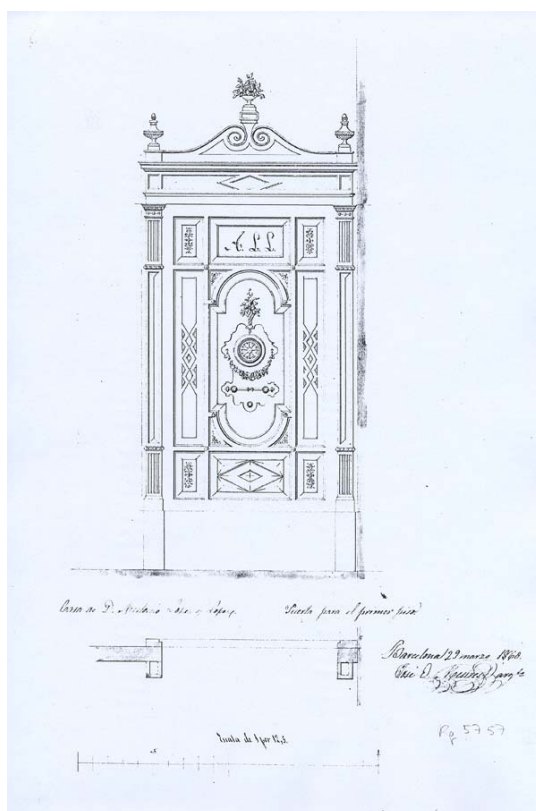


Fig. 116. Porta d'entrada principal.

### 2.2.1.3. Casa Bartolomé Vidal. 1862-1866

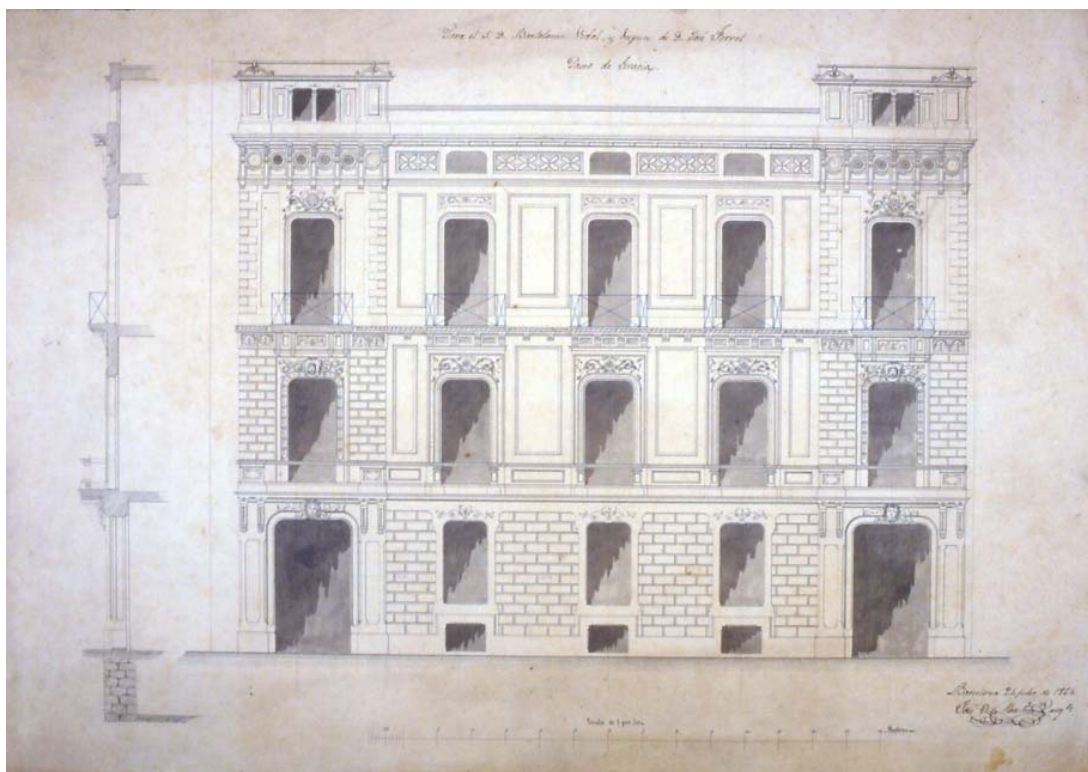


Fig. 117. Façana principal de la casa de B. Vidal, al Passeig de Gràcia. 7 de juliol de 1862 [AHC, registre 5771, núm. ordre 2389].

L'any 1862 Josep Oriol Mestres fa el primer projecte d'aquesta casa per a Bartolomé Vidal situada al Passeig de Gràcia.<sup>283</sup> L'any 1866,<sup>284</sup> quan la casa s'estava construint, es va vendre a

<sup>283</sup> No coneixem la ubicació exacta de la casa; no es guarda a l'AHC cap plànol d'emplaçament ni cap planta a través de la qual puguem esbrinar aquesta informació. A l'AAM hem localitzat un expedient a nom José Ferrer Vidal situat a l'alçada de Rosselló. En una sol·licitud de llicència de l'any 1889 presentada a l'Ajuntament de la Vila de Gràcia es demana poder enderrocar una casa dita "a la anglesa" per poder-hi construir un edifici d'habitatges.

AAM, expedient núm. 11029 amb data de 1906. A dins hi ha la llicència presentada davant l'Ajuntament de la Vila de Gràcia el 1889. "Expediente instruido a instancia de D. José Ferrer y Vidal solicitando permiso para derribar una casa en el Paseo de Gracia y construir otra en el solar que resulte de bajos, entresuelo y cuatro pisos.

"Don José Ferrer y Vidal vecino de esta villa a V.S. atentamente expone: que siendo propietario de una casa a la inglesa, situada en el paseo de Gracia, desea derribarla y construir en el solar que resulte una casa de nueva planta a cuyo fin presenta los planos por duplicado..."

La casa que s'havia d'enderrocar podria correspondre a aquest edifici. Amb el propòsit d'esbrinar aquesta informació vàrem consultar l'Arxiu Històric del Districte de Gràcia, ja que l'any 1862 era municipi independent, però la nostra recerca va ser infructuosa. Per això no podem afirmar si és aquesta o no, ni tampoc en coneixem l'emplaçament exacte.

Per altra banda, hem de constatar que Txatxo Sabater estudia la Casa P. Vidal també al Passeig de Gràcia, de la qual també és arquitecte Josep Oriol Mestres. No podem afirmar si es tracta de la mateixa casa. [SABATER ANDREU, Txatxo: *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, "Primera edat de l'Eixample. Viure en una màquina de renda", Barcelona, Olímpiada Cultural, 1990, p. 129-149].

Josep Ferret, la qual cosa va suposar una modificació important del projecte, tal com s'especifica en una nota del plànol de façana de 1862:<sup>285</sup> "Primitiva fachada a la cual se adicionó, después de concluida, una porción de terreno, lo que dio lugar a que se derrumbase el pabellón de la izquierda y se volviese a construir tal como se indica en el otro diseño, dejando entre pabellones un mayor espacio en el que se añadió otro balcón y los dos que ya estaban contruidos. Entonces se quitaron los antepechos de sillería de las ventanas del piso bajo."

És una casa en la qual es donen elements nous respecte a les cases estudiades anteriorment: és una casa aïllada, amb les quatre façanes lliures, entesa com un palauet, destinada a una sola família,<sup>286</sup> i s'ubica en un espai tot just acabat d'incorporar a la ciutat, l'Eixample. Tot i que, com s'ha dit, no se'n guarden els plànols, podem suposar que estava envoltada per un jardí. L'interès d'aquesta casa, malgrat la gran dificultat de no tenir les plantes, recau en els dibuixos i detalls que s'han conservat dels interiors, d'una gran precisió, a més de les condicions diferents que ja hem exposat. Creiem que aquests dibuixos i detalls ens permetran aprofundir en el coneixement de les tècniques i dels recursos d'acabats.

### **Tractament de la superfície**

Com que no tenim cap dibuix de les plantes i la casa s'ha perdut, no podem aportar cap informació sobre l'organització dels espais. Per aquest motiu passarem a estudiar directament els acabats interiors a partir dels dibuixos que s'han guardat. Són dibuixos d'una gran qualitat gràfica en què s'especifiquen bona part dels detalls ornamentals. El nivell d'acabat dels dibuixos és molt superior al vist fins ara en els altres exemples. Es tracta del dibuix del sostre del saló principal (fig. 118) i els dibuixos del sostre del segon saló (fig. 119), del sostre del saló de la xemeneia (fig. 120), del sostre i l'alçat de la sala amb alcova (fig. 121 i 122) i del sostre i l'alçat del parament de l'escala (fig. 120). A través d'aquests dibuixos podem veure la gran importància dels sostres en els interiors; en moltes ocasions és l'únic acabat del qual es considera necessari fer el detall. També podem constatar la importància donada a la separació entre la sala i l'alcova: en aquest cas (com a la Casa Peix Traveria) hi ha el detall tant dels sostres com de l'arcada de separació, amb un nivell de definició dels acabats molt acurat.

Del saló principal i del segon saló només coneixem els sostres, dibuixats en un mateix plànol i amb un criteri formal semblant. Ambdós són sostres disposats directament sobre el cornisament, sense escòcia, de manera que queda força remarcada la horitzontalitat del sostre respecte del parament. Són sostres fets a partir d'un cel ras de guix amb motlures que conformen entramats geomètrics, amb una gran importància dels elements ornamentals pintats, que s'ubiquen entremig de les figures geomètriques. El relleu generat per les motlures és un altre recurs formal emprat en aquests sostres. Al saló principal les formes geomètriques entrelaçades mostren certa inspiració mudèjar: estels de vuit puntes a manera de mosaic cobreixen el plafó

---

<sup>284</sup> Al plànol guardat a l'AHC, registre 5778, núm. 2397, hi ha una nota que ens atorga aquesta informació: "Habiéndose vendido esta casa a D. José Ferret en el año 1866 y no estando aun construido este marco de alcoba se quedó sin construir y se hizo un marco distinto."

<sup>285</sup> Façana principal i secció. 7 de juliol de 1862 [AHC. Reg. 5771, núm. ordre 2389].

<sup>286</sup> Com veurem en altres exemples, és freqüent que aquestes cases aïllades tinguin en els pisos superiors algun habitatge per llogar; encara que estiguin pensades com a palauets.



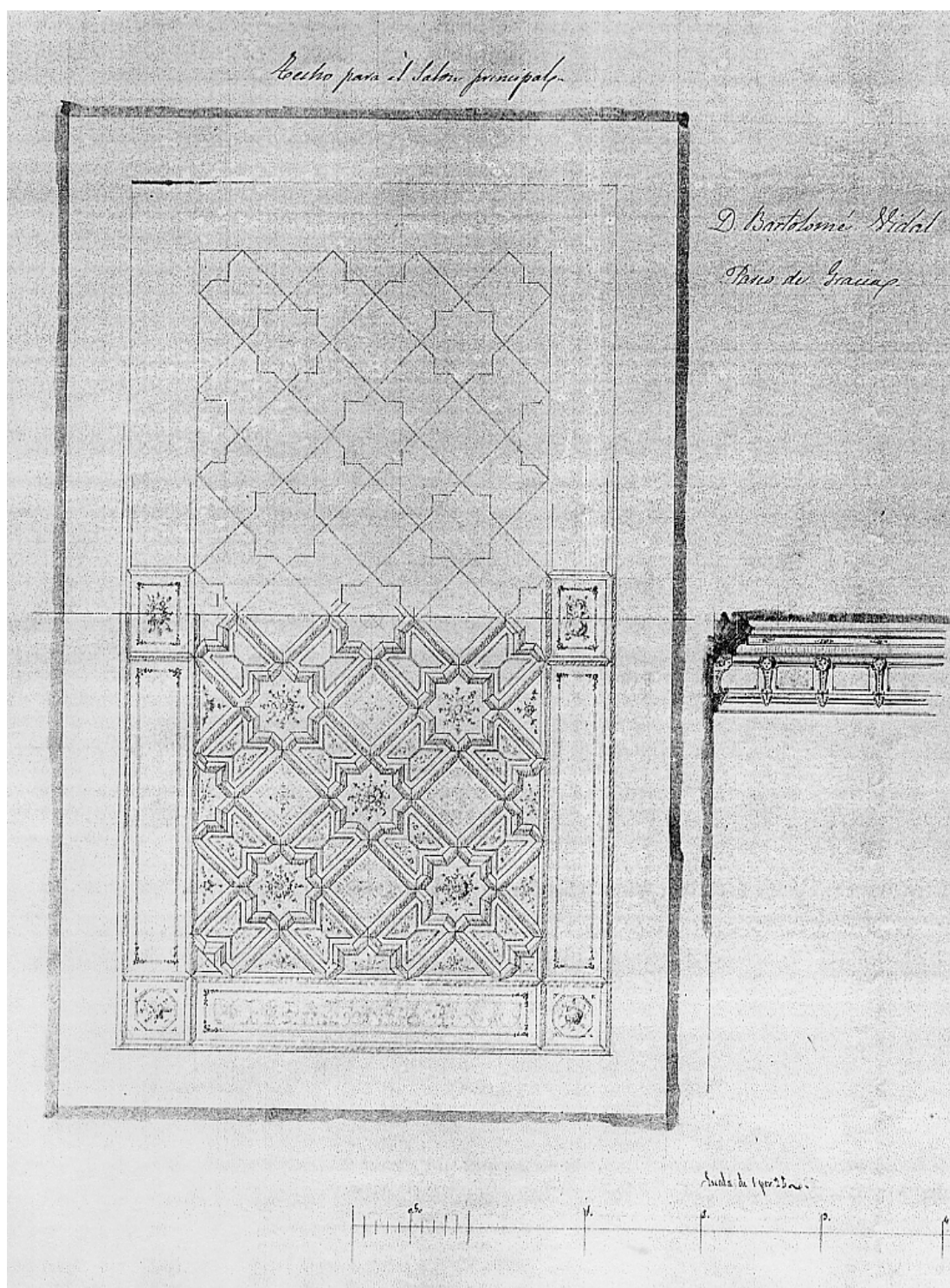


Fig.118. Sostre del saló principal.

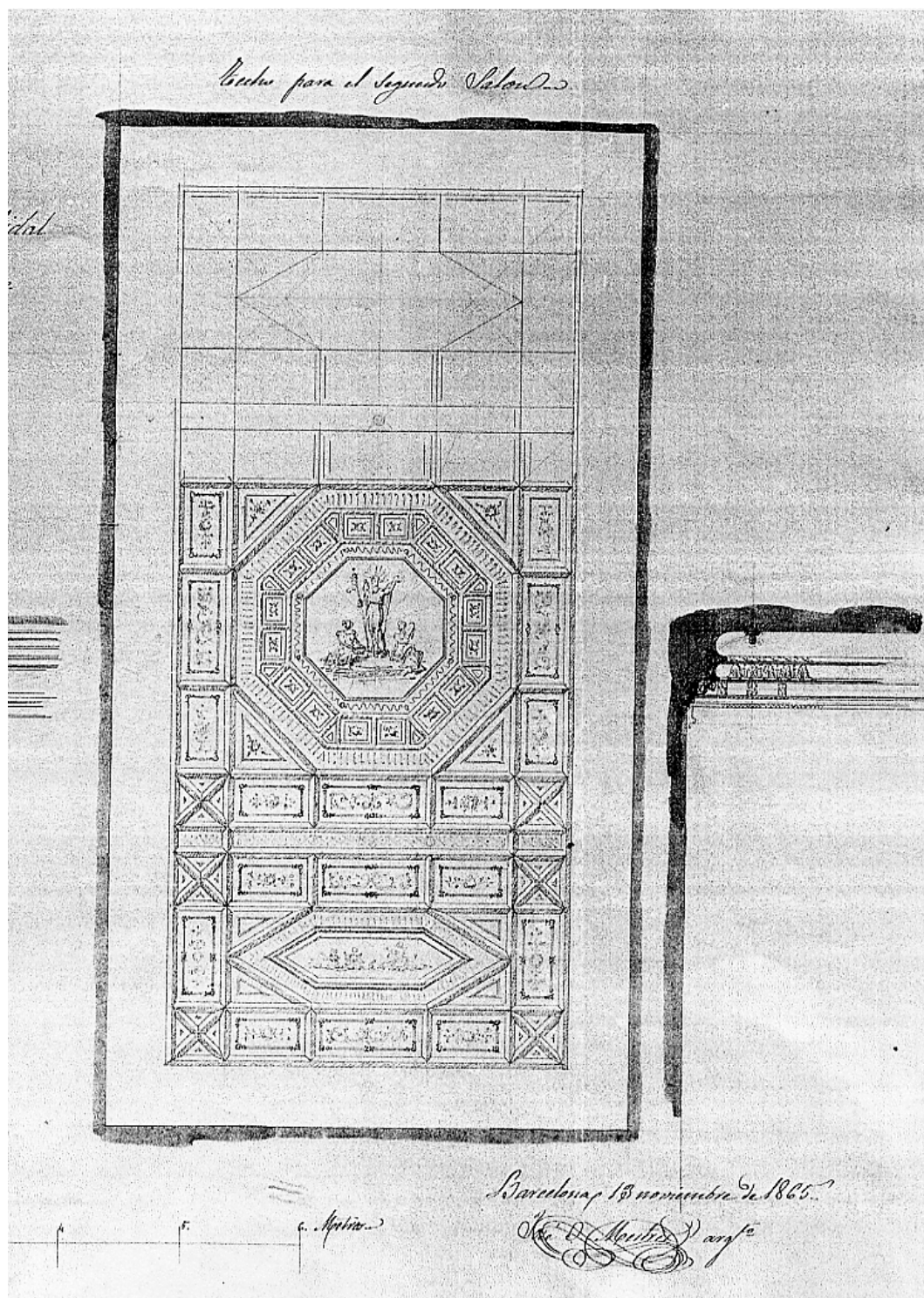


Fig.119. Sostre del segon saló.



central. Hi ha en aquest sostre una voluntat de continuïtat en el tractament del plafó central, delimitat per un doble emmarcament amb sanefes i motius pictòrics. La isotropia que esmentàvem en referir-nos a alguns sostres de la Casa Peix Traveria i de la Casa López és aquí encara més remarcada. Una altra singularitat formal d'aquest sostre és el tractament del cornisament, on apareixen modillons figuratius (vegeu el detall de la secció del sostre a la figura 118), entremig dels quals també hi ha elements ornamentals pintats. El sostre del segon saló també és un entramat geomètric, però aquí no s'entén com una continuïtat sinó que hi ha un gran plafó central octagonal, amb una pintura figurativa, i dos d'hexagonals disposats simètricament respecte al primer, i tots tres focalitzen l'interès del sostre. En aquests dos sostres es remarquen algunes de les solucions formals que hem vist, més tímidament, en alguns sostres dels dos exemples anteriors. L'entramat continu de formes geomètriques i la repetició de motius pictòrics ja apareixien al gabinet de la Casa Peix Traveria i a l'avantsala de la mateixa casa, tot i que amb un tractament superficial més modest. També hi eren al gabinet de la casa d'Antonio López, malgrat el dibuix que es guarda sigui més imprecís. En canvi, el saló de la Casa Peix Traveria centra el seu interès en un gran plafó central que hem suposat que estava pintat, i en aquest cas es tractaria d'una pintura d'autor, que representa una escena concreta, encarregada explícitament per a la casa. Es podria dir que del saló de la Casa Peix Traveria al de la Casa Vidal hi ha una certa sistematització i un canvi de recursos expressius; ja no cal una pintura única al centre sinó que la repetició, el relleus de les motlures i el cromatisme també són recursos vàlids per a l'estança més emblemàtica de la casa. Haurem d'anar comprovant si es així en els altres exemples que ens resten.

De la sala de la xemeneia es guarden la planta i una secció del sostre (fig. 120). En la secció, on està indicat l'alçat de tot el parament, Mestres no defineix cap solució per a aquest element. En canvi, hi ha una definició del detall decoratiu de l'escòcia i del cornisament mateix que s'inicia amb una arcuació decorativa (vegeu l'alçat). La superfície plana del sostre està resolta, una altra vegada, a partir d'elements geomètrics entrellaçats, octàgons i hexàgons, en el centre dels quals hi ha motius decoratius pintats o en relleu. El plafó central rectangular rep un tractament singular a partir del joc de relleus i motius ornamentals pintats. Geometria, cromatisme (motius pictòrics repetitius) i relleu (motlures que resalten la geometria) són els recursos sobre els quals Mestres recolza la solució dels sostres i que va repetint en les diverses estances. En aquesta Casa Vidal veiem, per primera vegada entre els edificis estudiats, com Mestres incorpora elements més propers a l'arquitectura historicista. Hem vist una certa inspiració mudèjar al sostre del saló principal, i ara, a la sala de la xemeneia, l'arcuació cega del cornisament és a prop de solucions gòtiques.

De la sala amb alcova es guarden els dibuixos dels sostres (fig. 122) i l'alçat de l'emmarcament de l'alcova (fig. 121). Com es pot entreveure en una anotació feta a llapis en el dibuix, el marc dibuixat no és el que es va construir finalment, ja que es va canviar la solució amb la venda de la casa a Josep Ferret: "Don Bartolomé Vidal vendió la casa a D. José Ferret en el año 1866 y no estando aún construído este cuarto con alcova (...) y se hizo un marco distinto." Malgrat aquest canvi durant l'execució, la primera proposta de Mestres és igualment vàlida per entendre com es planteja les solucions d'acabat. El marc proposat per Mestres és una arcada sobre

columnes amb tres arcs rebaixats, el central amb una llum més gran, sobre els quals es disposa un entaulament que també hi és en els altres tres paraments de la sala. Probablement es tracta d'un marc de fusta; aquesta afirmació la fem a partir de la semblança amb la solució de la Casa Peix Traveria, de la qual es guarden les columnes. L'acabat superficial de les columnes i les arcades és molt ric, amb una gran profusió de motlures, sanefes, arabescs i fins i tot fullatges en els arcs. En aquest alçat apareixen dibuixats, per primera vegada entre els dibuixos que hem localitzat, els cortinatges per darrere de l'arcada, a llapis i només a manera d'esborrany. Aquest esbós ens pot indicar que per Mestres les cortines també són un recurs que qualifica l'estança.

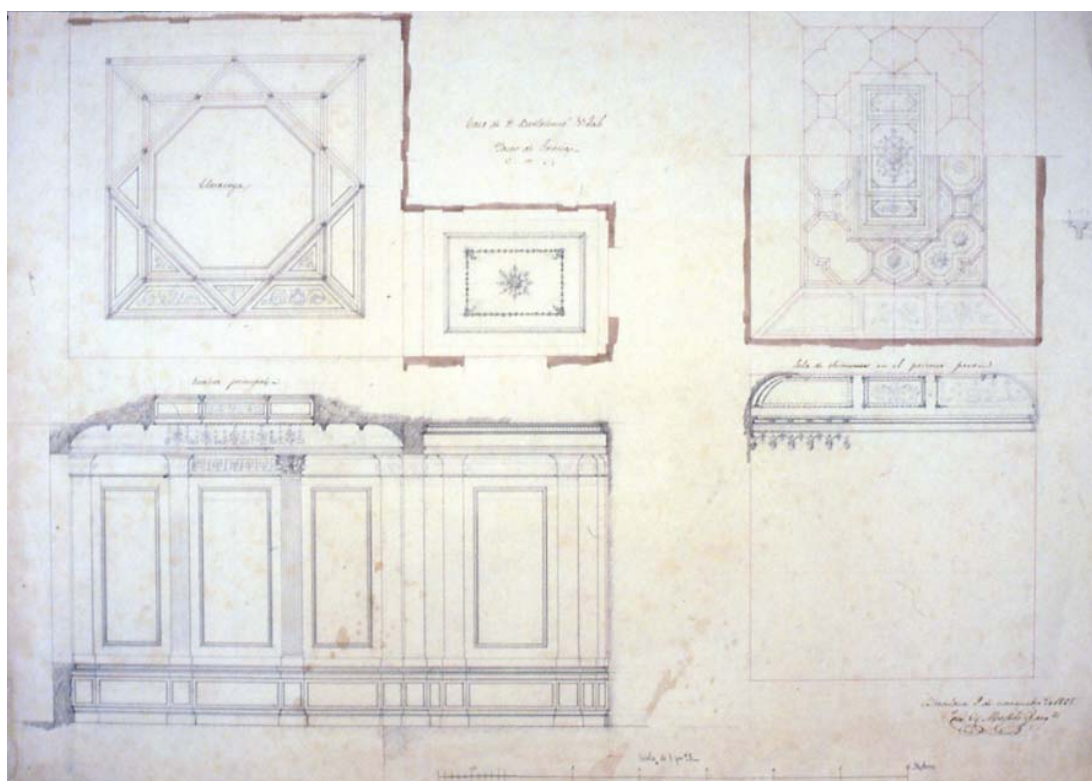


Fig. 120. Escala i sala de la xemeneia

Els sostres de la sala i de l'alcova són també cels rasos de guix amb motlures que conformen una retícula, aquí molt més espaiada, de manera que permet escenes pintades enmig dels rectangles i quadrats que s'hi formen. Al mig del sostre hi ha un floró central amb relleus ornamentals de guix. El cornisament dels paraments d'obra és, segons podem deduir del dibuix de Josep Oriol Mestres, de guix de 0,65 metres amb diferents motlures i amb un fris amb arabescs. Al dibuix es defineixen els acabats a un nivell de detall molt acurat i es poden distingir les diferents motlures i sanefes proposades per l'arquitecte.

Finalment, ens queda parlar de l'escala, de la qual es guarda un dibuix del sostre i dels alçats, tant de la caixa d'escala com del replà d'accés (fig. 120). Aquí, a diferència dels interiors, es grafien els alçats. Es tracta d'un parament amb pilastres disposades sobre pedestals. Un

arrambador de la mateixa alçada del pedestal dóna continuïtat a tota la franja inferior del parament. La superfície del parament de fons, entre pilastres, està resolta amb plafons. Podem comprovar que als espais menys privats s'empren els recursos arquitectònics més acadèmics. Hi trobem certa proximitat amb el que proposava Le Camus de Mezières,<sup>287</sup> diferenciar a través dels acabats aquells espais de caràcter públic dels estrictament privats.

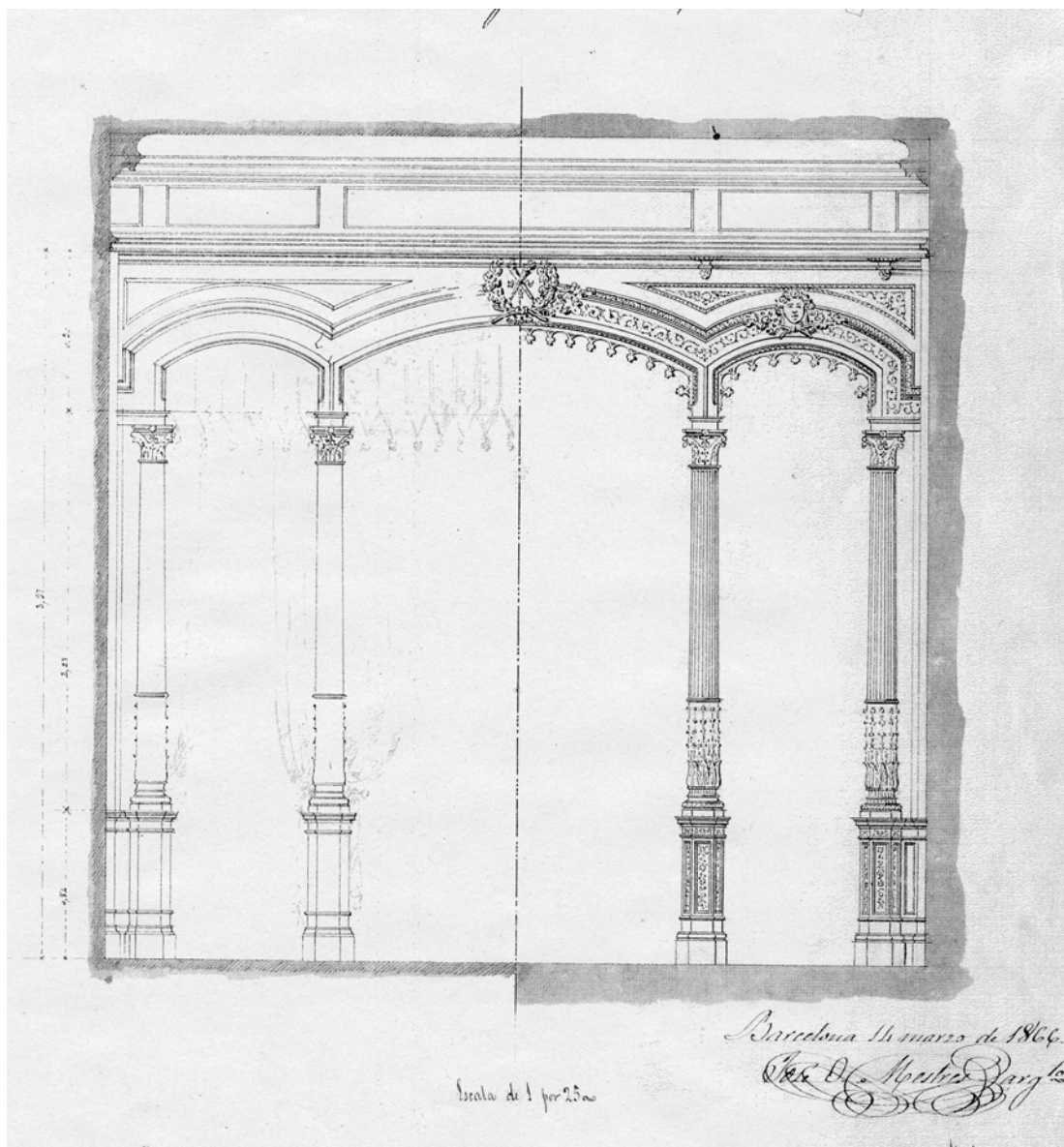


Fig. 121. Sala amb alcova. Darrere de l'arcada s'entreveuen els cortinantges.

<sup>287</sup> CAMUS DE MÉZIERES, M. Le: *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, París, Benoit Morin, Imprimeur-Libraire, 1780.

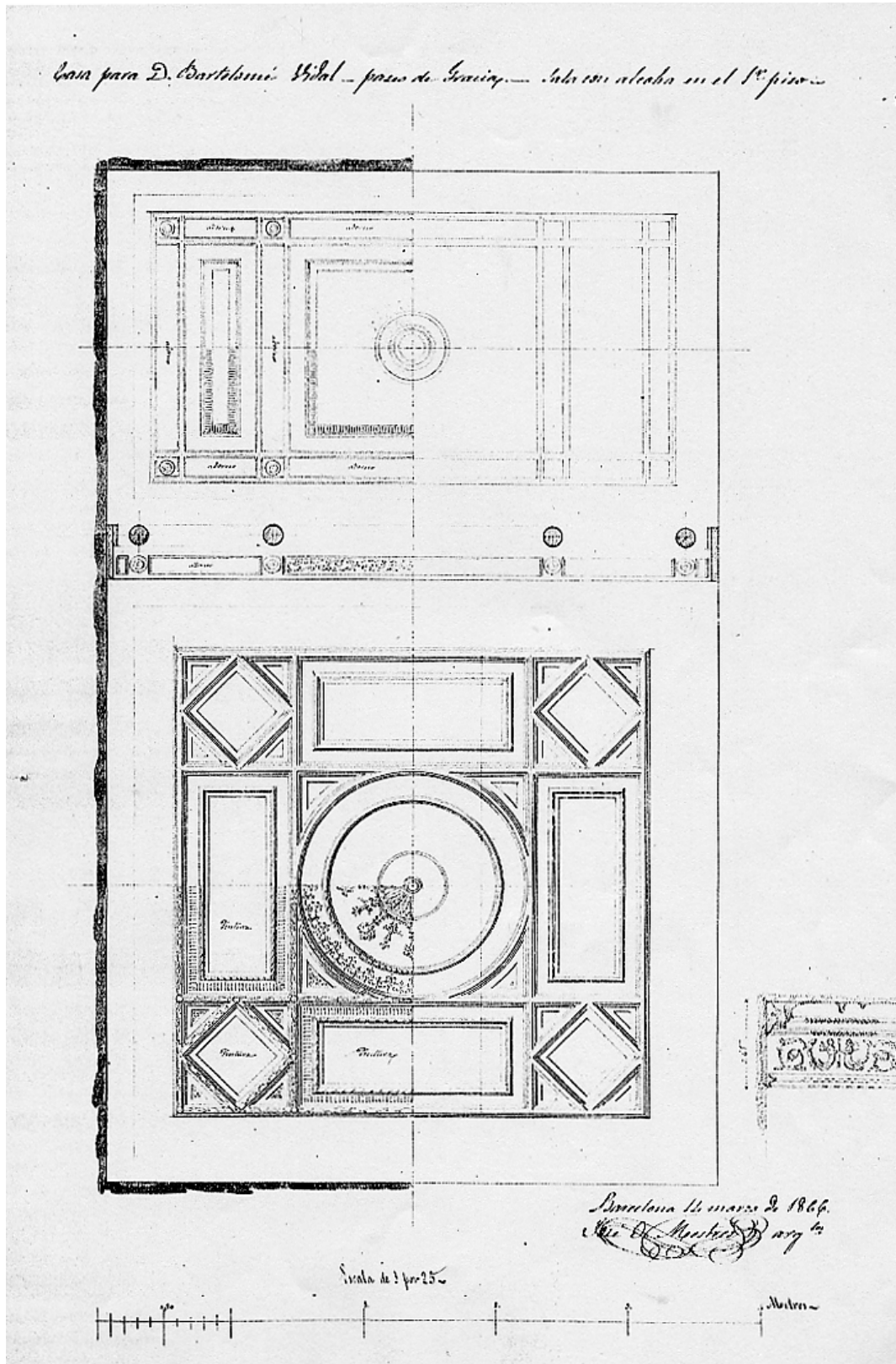


Fig. 122. Sostre sala amb alcova.

El plafó central de l'escala és una claraboia octagonal, més aixecada que la resta del sostre, on una altra vegada els recursos geomètrics entrelaçats i l'ornamentació en relleus permeten l'enriquiment i la singularització del sostre. Pel que fa al sostre del replà, la solució formal és més senzilla, un sostre pla sobre un cornisament. La singularitat del sostre recau en una sanefa perimetral pintada i un floró central.

### **Elements per a l'anàlisi**

- Com a la Casa Peix Traveria, es fa la diferència de tractament entre aquells espais que en podríem dir públics, vestíbuls i escales, respecte als que són a l'interior de l'habitatge. A la Casa Vidal podem comprovar que s'acudeix a l'ornament clàssic per prestigiar i singularitzar el vestíbul i l'escala. Aquest ordenament no es dona als interiors de l'habitatge.
- El sostre del saló de la Casa Vidal és l'exemple més reeixit dels recursos de continuïtat i repetició. Potser Josep Oriol Mestres es val de la moda de la revaloració de l'arquitectura mudèjar per incidir en solucions que atorguen continuïtat i isotropia. A més, des del punt de vista de l'execució, és una solució molt fàcil de sistematitzar.
- Una altra vegada trobem una solució singular en la separació entre la sala i l'alcova. Ens indica que en Mestres coincideixen dues maneres de concebre els acabats i dues formes de treballar:
- Des del punt de vista formal trobem alhora la peça única, el valor de la qual recau en l'excepcionalitat (la separació de l'alcova o les pintures murals al sostre), i les solucions que busquen, a partir de diferents recursos, l'estímul sensorial.
- Des de la perspectiva de les formes de producció, de com es planteja el treball, es donen al mateix temps l'encàrrec exclusiu a un artesà o artista de renom, la peça única que dissenya el mateix arquitecte (d'aquí ve l'existència del document en el qual es dibuixen tots els detalls de l'alçat) i el plantejament des de solucions sistematitzades. Com hem vist en diversos exemples, a partir de la combinació de peces estandarditzades s'obtenen resultats notables.
- Entre els recursos formals també trobem la textura, la blanor i la calidesa que atorguen els cortinatges.

### **Documents consultats**

#### **Arxiu Històric de la Ciutat (AHC):**

*Façana principal a nom de B. Vidal, 7 de juliol de 1862* [AHC, registre 5771, núm. ordre 2389]

*Façana posterior, 7 de juliol de 1862* [AHC, registre 5773, núm. ordre 2392]

*Decoració del pati central, 7 de juliol de 1862* [AHC, registre 5774, núm. ordre 2394]

*Entrada i escala principal, 12 de juliol de 1862* [AHC, registre 5775, núm. ordre 2393]

*Façana principal a nom de Josep Ferret, 24 de juliol de 1864* [AHC, registre 5770, núm. ordre 2391]

Segona part

*Estudis per a l'escala principal, 24 juliol de 1864* [AHC, registre 5776, núm. ordre 2395]

*Detall balcons segon pis, 30 abril de 1864* [AHC, registre 5777, núm. ordre 2396]

Mateix plànol: *Sostre sala xemeneia i sostre i alçats escala principal, 9 de novembre de 1865* [AHC, registre 5772, núm. 2388]

*Sostre per al saló principal i per al segon saló, 13 de novembre de 1865* [AHC, registre 6124, núm. ordre 2390]

Mateix plànol: *alçat alcova primer pis i façana lateral, 14 de març de 1866* [AHC, registre 5778, núm. ordre 2397]

*Sostre sala amb alcova del primer pis, 14 de març de 1866* [AHC, 6125, núm. ordre 2129]

#### 2.2.1.4. Casa Manel Girona. 1865-1870

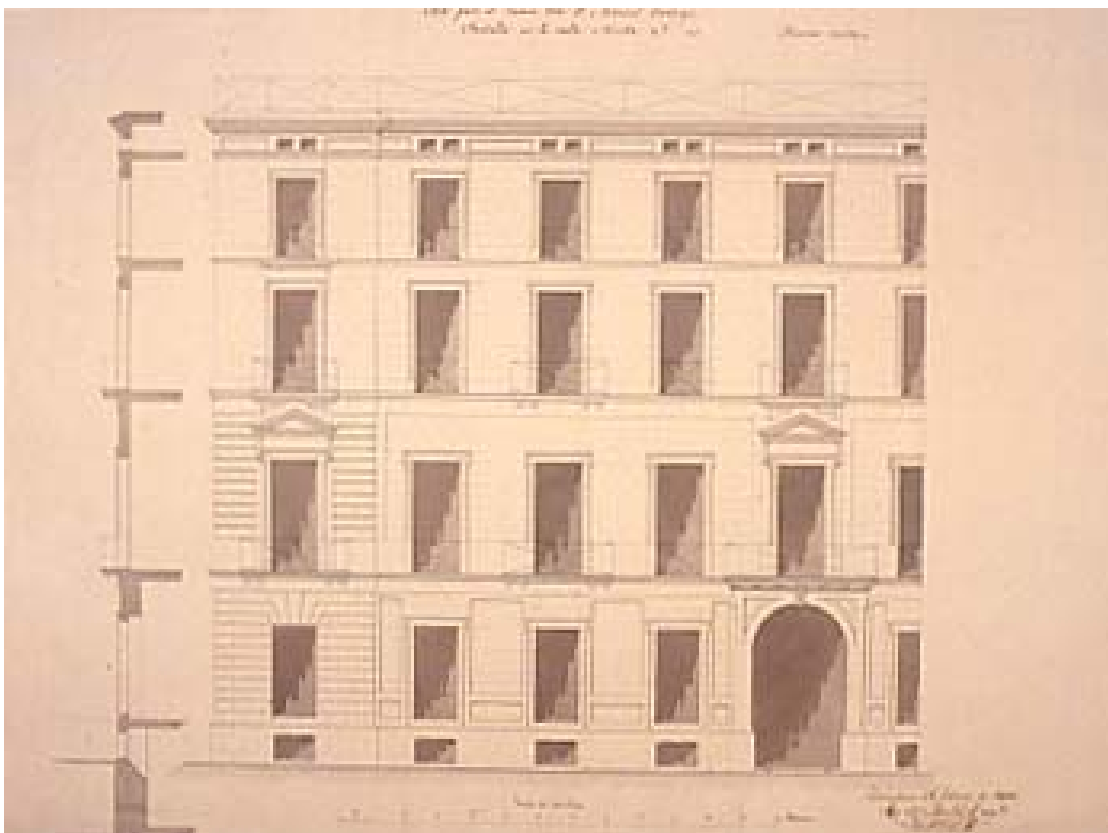


Fig. 123. Façana del carrer Ample de la primera fase de la Casa Girona.

La casa que Manel Girona va encarregar a Josep Oriol Mestres n'havia de substituir una altra, també de la seva propietat i en el mateix emplaçament, al carrer Ample, a l'illa que va des de la plaça del Duc de Medinaceli fins a la plaça de la Mercè (llavors carrer d'Orient), que dóna al carrer Ample i al carrer de la Mercè.<sup>288</sup> És i era, per tant, una propietat de dimensions considerables que ocupa tota l'illa.

La consulta de l'expedient administratiu<sup>289</sup> guardat a l'Arxiu Administratiu Municipal ens ha permès resseguir tot el procés del projecte. La substitució de l'edifici existent per un de nova planta es va plantejar en tres fases,<sup>290</sup> que al projecte anomenen "seccions":

1a fase: Sol·licitud de permís d'obres presentat el 28 de febrer de 1865 per enderrocar l'edifici existent en mitja illa, la corresponent als carrers Ample, Orient i Mercè, i poder edificar, segons

<sup>288</sup> En una instància a l'Ajuntament escrita per Josep Oriol Mestres, actuant com apoderat, datada el 2 d'abril de 1865, es refereix a la "reedificació de la casa que posee y habita en la plaza del Duque de Medinaceli, Ancha, Oriente y Merced".

<sup>289</sup> AAM, expedient número 1649 C, any 1869, "Sobre el permiso a D. José O. Mestres (apoderado) para construir en la calle Ancha, Oriente y Merced".

<sup>290</sup> Malgrat això, hi ha un primer plànol en el qual es planteja la reedificació en una sola fase. Es planteja la construcció de l'edifici en un sol bloc, on el pis principal ocupa tota la planta [AHC, registre 6759, núm. 1902, sense datar].



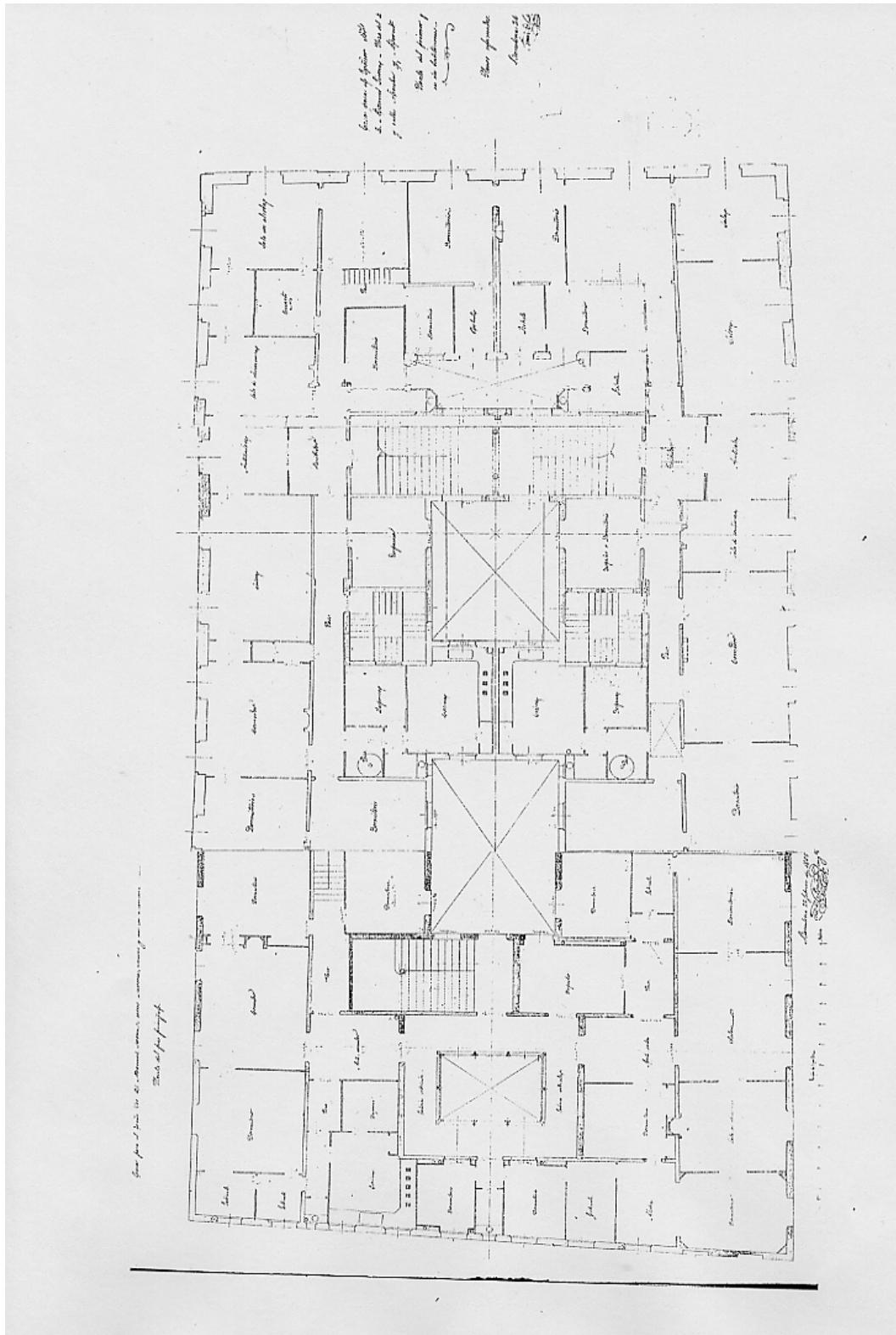


Fig. 124. Planta del pis principal. La part superior és la que s'obre a la plaça del Duc de Medinaceli i l'inferior al carrer d'Orient. Cada escala correspon a una de les fases. S'indiquen les fases de construcció.

els plànols presentats, un edifici de semisoterrani, planta baixa, pis principal, segon pis i tercer pis.

2a fase: Sol·licitud acompanyada de plànols presentats a l'Ajuntament el 18 de juliol de 1866. Correspon aproximadament a un quart d'illa, la que té façana al carrer Ample i a la plaça Medinaceli. També requeria l'enderrocament de l'edifici existent. (L'Ajuntament hi dona la conformitat l'11 d'agost de 1866.)

3a fase: Sol·licitud presentada el 6 de maig de 1867. Correspon al quart de l'illa restant, la cantonada entre la plaça Medinaceli i el carrer de la Mercè. Com en els altres casos, també suposava un enderrocament previ.

El procés que va seguir la construcció de l'edifici ens indica com està concebut. Cada una de les fases és constructivament independent però conformen una unitat, amb una façana comuna i un mateix tractament. Com veurem a continuació, hi ha una certa diferència entre la primera fase i les altres dues. La primera està resolta en si mateixa, quant a patis interiors i organització de circulacions, i en canvi les altres generen un conjunt amb un pati interior comú.

El primer edifici construït s'aixeca entorn d'un pati interior envoltat d'una galeria a cada una de les plantes; és una solució que hem trobat força vegades en els edificis d'habitatges de Mestres. La galeria permet accedir als diferents despatxos que ocupen la planta baixa, i al pis principal facilita una circulació lluminosa i ventilada a les diferents estances de la casa, que ocupa tota la superfície del principal. En els pisos superiors, ocupats per dos habitatges a cada planta, la galeria soluciona els accessos i les ventilacions dels espais interiors.<sup>291</sup>

La façana principal és la del carrer Ample, des de la qual s'accedeix a la casa a través d'un portal que permet l'entrada de carruatges, de manera que es pot arribar a peu d'escala amb el vehicle.

La segona fase es planteja des del projecte com una unitat amb la tercera; són pràcticament simètriques, sobretot en els plànols inicials.<sup>292</sup> Els plànols definitius daten de 1868<sup>293</sup> (planta principal, fig. 124) i introdueixen petits canvis per engrandir un dels principals. Un pati central compartit permet ventilar i donar llum a les dues escales nobles que condueixen a cada un dels dos principals i a diverses estances. Disposats en l'eix del pati hi ha els dos accessos, un pel

---

<sup>291</sup> A partir dels diferents documents trobats a l'Arxiu Administratiu Municipal i a l'Arxiu Històric de la Ciutat podem afirmar que potser durant un temps, mentre s'enderrocava l'antic edifici i es construïa la part de la casa que mira a la Plaça Medinaceli, la família Girona va habitar en el principal de la primera fase (al maig de 1867 estava quasi acabada), però l'habitatge pròpiament de Manel Girona es troba a la cantonada entre el carrer Ample i la plaça Medinaceli, que es construeix en segon lloc.

<sup>292</sup> 2a secció:

*Planta baixa*, 18 de juliol de 1866 [AHC, registre 6759, núm. ordre 2267]

*Planta pis principal*, 18 de juliol de 1866 [AHC, registre 6762, núm. ordre 2268]

*Façana plaça Medinaceli*, 18 de juliol de 1866 [AHC, registre 6777, núm. ordre 2285]

3a secció:

*Façana al carrer de la Mercè*, 6 de maig de 1867 [Arxiu Administratiu Municipal, núm. 1649C]

<sup>293</sup> 2a i 3a secció:

*Plànols reformats planta baixa*, 24 de març de 1868 [AHC, registre 6771, núm. ordre 2258]

*Plànols reformats pis principal*, 24 de març de 1868 [AHC, registre 6770, núm. ordre 2257]

carrer Ample i l'altre pel de la Mercè. Es pot passar en carruatge d'un portal a l'altre, anant del portal del carrer Ample al del carrer de la Mercè. Es deixa a una banda l'accés exclusiu per a cada un dels principals i a l'altra l'escala de veïns. Com en la primera edificació, el segon i el tercer edificis són de planta semisoterrani, planta baixa, pis principal i dos pisos més. La planta baixa està ocupada per despatxos, els de la cantonada vinculats a cada un dels principals.<sup>294</sup>

Tot i que la construcció es realitza per fases hi ha des de bon començament un plantejament de tot el conjunt com una unitat, atorgada, sobretot, per les façanes. Aquest edifici està construït en un lloc molt significatiu per a la Barcelona de la dècada dels seixanta; la façana principal originàriament era la del carrer Ample, un carrer que al llarg del s. XIX havia estat tradicionalment prestigiós. Quan a partir de 1849 s'urbanitza la plaça del Duc de Medinaceli, després de la desamortització del convent de Sant Francesc, s'incorpora un espai urbà nou, espaiós i monumental dins una Barcelona que encara no ha fet efectiu el seu creixement fora muralla. En plantejar-se la reedificació de la Casa Girona s'atén a aquest nou plantejament urbà, es valora la façana al carrer Ample, en la qual hi haurà els accessos principals, i alhora pren molta importància la façana a la plaça. Just a l'altre costat de la plaça s'acabava d'aixecar la casa d'Antonio López y López, del mateix Josep Oriol Mestres. Les façanes als carrers Ample i Mercè, així com la de la plaça, tenen un tractament molt semblant; la del carrer d'Orient és més austera. En totes quatre, les obertures de planta baixa són finestres ubicades sobre els lluernaris del soterrani, al pis principal hi ha balcons, excepte al carrer Orient, on hi ha finestres, al segon i al tercer s'alternen finestres balconeres i balcons, i al carrer Orient, finestres i balcons. En les tres façanes més treballades, la planta baixa i el pis principal reben un tractament singularitzat, els cossos de les cantonades estan remarcats per un espejament encoixinat i els panys de mur entre les finestres de la planta baixa són emplaonats. Com és habitual en aquestes edificacions, hi ha una variació d'alçades molt important entre el pis principal i el tercer, i això emfatitza en façana la jerarquia social. Una cornisa coincident amb les lloses de balcons remarca en façana les diferents alçades. Tot el parament de fons està revestit per un estuc que imita un espejament de pedra. En el projecte presentat a l'Ajuntament el coronament de la façana és amb una barana de ferro però, pel que hem pogut saber, el mateix Josep Oriol Mestres va demanar el 17 de gener de 1867<sup>295</sup> poder substituir la barana prevista per una balustrada.

Hem constatat l'existència d'un primer projecte sense datar (fig. 125), del qual només coneixem la planta del pis principal, on es planteja l'edifici en una sola fase.<sup>296</sup> No sabem quines raons

<sup>294</sup> La crugia de la planta baixa que dona a la plaça està feta amb estructura de ferro laminat, per la qual cosa permet espais molt diàfans. El plànol del detall de l'estructura metàl·lica es guarda a l'AHC, registre 6748, núm. 2024.

<sup>295</sup> En l'expedient de la casa [AAM núm. 1649 C] hi ha una sol·licitud datada el 17 de maig de 1869 en la qual l'arquitecte demana canviar la barana de ferro "por otra con balaustres al estilo como está la de la casa del Call esquina a la de Sant Honorat, o bien plaza del Ángel esquina con la calle Princesa".

<sup>296</sup> El pis principal és un sol habitatge en tota la superfície de l'edifici. Un pati central envoltat per una galeria és, una altra vegada, un element clau en l'organització i permet la circulació per accedir a les diferents estances. La planta es divideix en dues parts ben diferenciades; el rebedor està situat al mig de la planta, i des d'aquí cap a la façana de la plaça de Medinaceli, i també dels carrers Ample i Mercè, hi ha les estances nobles: tres sales enfilades, un saló, un menjador i la sala de billar, d'un caràcter marcadament social. A l'altra mitja planta hi ha els espais d'ús més privat: dormitoris, serveis, cuina i un segon menjador, molt més a prop de la cuina, d'ús diari (l'altre devia estar pensat per a un ús més

portaren al canvi de plantejament, però en tot cas és un canvi substancial, perquè, tal com hem dit, va suposar aixecar l'edifici en tres blocs. En la construcció definitiva un sol habitatge no ocupa tota la superfície de la planta principal del conjunt, sinó que cada fase dóna cabuda a un principal. En el plànol definitiu de la planta principal (fig. 124), s'aprecia que s'afegeix al principal que fa cantonada entre la plaça i el carrer Ample una estança de la façana de la plaça (s'obre una porta a través de la mitgera). Aquesta composició, a més del fet que els dibuixos dels acabats corresponen a les estances d'aquest habitatge, ens permet afirmar que és el destinat a la família de Manel Girona. Per això n'estudiarem la relació jeràrquica dels espais i les solucions d'acabat.

Les dimensions del principal finalment destinat a la família Girona són més reduïdes que les de la primera proposta; hi ha una racionalització de la superfície dedicada a sales i àmbits d'ús social. Des de l'escala principal s'arriba a un rebedor des del qual s'organitzen els espais a partir d'un criteri jeràrquic. Cap a la cantonada i la plaça s'ubiquen les estances més emblemàtiques: l'avantsala, el saló i una sala disposats en bateria. A continuació, els dormitoris principals, els dels senyors, miren cap a la plaça, per tant, ocupen un lloc significatiu. Des del rebedor cap a les crugies posteriors trobem les estances més vinculades a la vida quotidiana i als serveis. La sala de confiança i el menjador, malgrat que continuen la successió d'espais disposats en bateria en tota la crugia del carrer Ample, formen part dels espais més estrictament familiars i així queda reflectit en l'organització de la planta. El menjador se situa, una altra vegada, en un espai lluminós prop de la cuina. Els altres dormitoris i els espais destinats als serveis ocupen la resta de la planta, aquelles estances que s'obren als patis interiors.

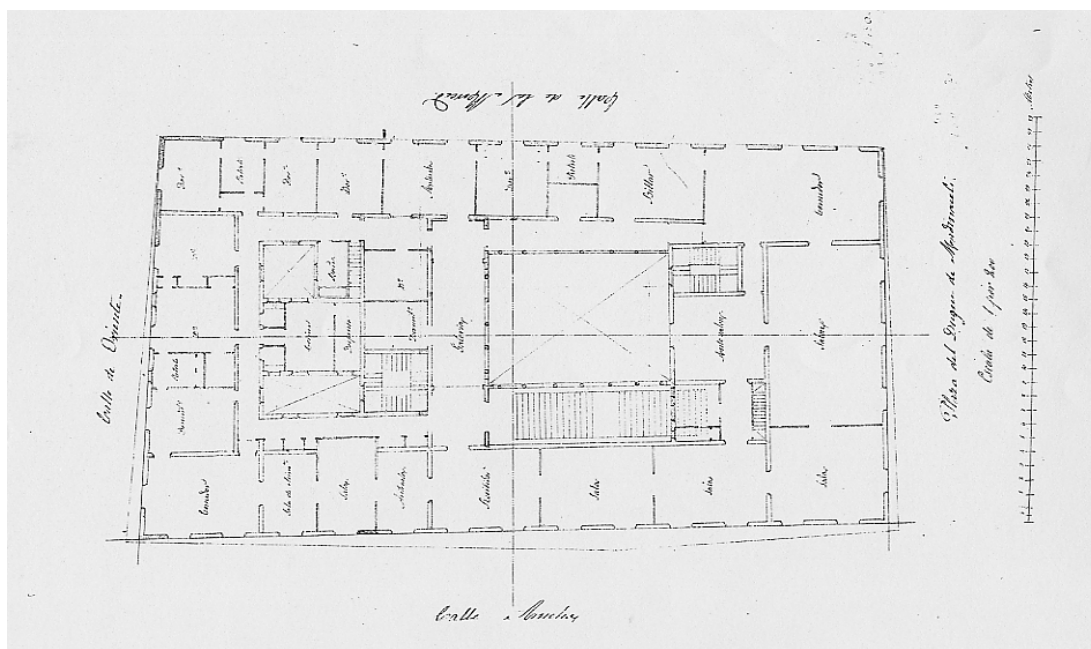


Fig. 125. Primera proposta del pis principal destinat a la família Girona; inicialment ocupava tota la planta.

excepcional). Dos patis interiors molt més petits permeten ventilar les estances interiors de l'entorn de la cuina.

### Tractament de la superfície

Com hem dit, l'edifici està plantejat en diferents fases, i l'habitatge de la família Girona és el de la cantonada entre el carrer Ample i la plaça Medinaceli. D'aquest habitatge es guarden documents gràfics del sostre del saló, del sostre del menjador (fig. 126) i un alçat interior de gran interès, ja que és l'únic que hem localitzat totalment acabat i acolorit (fig. 127). A més, també s'ha localitzat un alçat i diversos detalls de l'escala d'accés al principal (fig. 128, 130 i 131). Aquesta escala és bessona de la del principal enfrontat.

Els sostres del saló i el menjador, malgrat que els dibuixos guardats són molt poc detallats, segueixen el criteri vist fins ara. Es resolen a partir de formes geomètriques entrelaçades, realçades per alguna motllura amb motius pictòrics enmig. En el cas del menjador, Mestre defineix des del projecte el tema a representar dins els octàgons del sostre, en aquest cas les quatre estacions de l'any. Aquí va més enllà de motius pictòrics repetitius estrictament decoratius i dona pas a un treball d'artista però molt delimitat i dirigit.

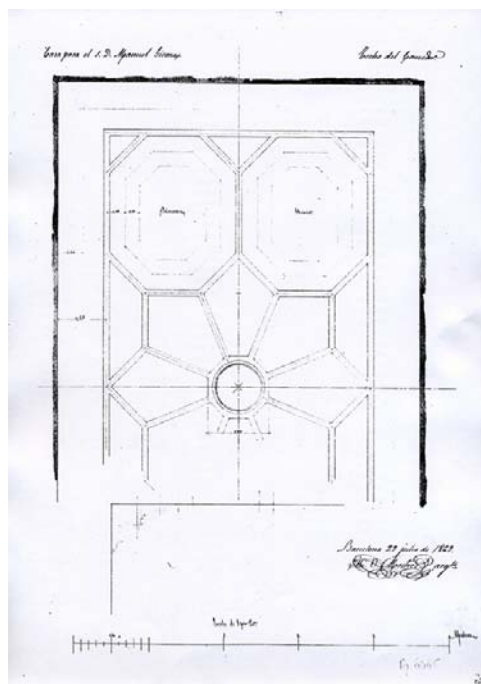


Fig. 126. Sostre del menjador. En els plafons s'indiquen les estacions de l'any

El document realment valuós és el que representa l'alçat i el sostre d'una estança. No sabem quina és exactament, ja que no està referenciat; per les proporcions es podria tractar de la sala de la cantonada o la sala de confiança. Es tracta d'un dibuix que defineix tant la solució formal com els colors i tots i cada un dels detalls de l'alçat.

Si fem ús de la informació obtinguda a través del plànol del sostre de la Casa Tresserra (vegeu fig. 95), podem obtenir alguna pista vàlida per entendre el document que ara ens ocupa. Allà



Fig. 127. Sostre i alçat interior.

Mestres anotava que s'havia fet arribar una còpia del plànol del sostre al pintor, per això deduïm que el pintor treballa sobre el plànol proposat per Mestres. D'aquí ve que pensem que el document gràfic que tenim de la Casa Girona potser és la proposta que presenta el pintor a l'arquitecte. Probablement és una làmina acabada pel pintor sobre el dibuix facilitat per l'arquitecte. En aquest cas sembla, segons l'atribució feta per l'AHC, que es podria tractar del pintor Eduard Llorens (1837-1912).<sup>297</sup>

Aquests dos exemples ens poden servir per entendre la relació de treball que en aquestes cases s'estableix entre l'arquitecte i el pintor. El primer defineix formalment i tècnicament l'acabat interior, ja sigui sostre o parament, i després el pintor defineix els colors i realitza els acabats pictòrics, tot i que aquests ja vénen molt determinats per Josep Oriol Mestres. De fet, les sanefes florals són molt semblants a les dibuixades per Mestres a la Casa Vidal. Pensem que hi ha uns motius pictòrics que es repeteixen, cosa que confirma que una part del treball del pintor també respon a criteris d'estandardització.

En aquest cas, es grafia amb molta més cura l'alçat que no pas el sostre, per això podem obtenir més informació d'un que de l'altre. La solució del parament passa per diferenciar a través de recursos formals i pictòrics cada una de les seves parts. Així, a la part inferior, un arrambador emplafonat de fusta, o pintat d'imitació de fusta, encercla tota l'estança. Per sobre de l'arrambador una motllura dóna pas al dit parament de fons, que ocupa la resta de la superfície del parament fins al cornisament. Els plafons es remarquen a partir del joc cromàtic, una combinació de colors que atorga relleu al parament. Els colors són en aquest cas decidits i quasi agosarats. L'emmarcament de l'obertura rep un tractament molt polit. Dues bandes verticals, també amb motius florals, van des de l'arrimador al cornisament, delimiten la porta i la sobreporta. Per sobre, un plafó amb una garlanda lliga amb les bandes verticals i dóna continuïtat ornamental. El cornisament també duu un fris amb sanefes florals. És un alçat sensorialment molt ric. Els motius decoratius s'inspiren en la natura: flors, fullatges i alguns ocells de traça molt delicada cobreixen bona part del parament. També hi ha una clara intencionalitat cromàtica. Aquí es confirma el que apuntàvem en referir-nos al sostre de la sala de la xemeneia de la Casa Peix Traveria. Pensem que en els interiors de l'arquitectura de Mestres hi ha una forta intencionalitat de color. Un color que aquí és suau i apastelat, per conferir delicadesa, benestar i amabilitat a l'interior.

En aquest cas, com a la Casa López, el parament no està remarcat per ordres arquitectònics com hem pogut veure en exemples de la primera part, com el de saló del Palau Castell de Pons, el més proper cronològicament. Aquí se singularitza el parament a partir de plafons pintats i ornamentats amb sanefes florals. S'han superat els ordres en el sentit literal, ja no hi ha la necessitat de pintar pilastres per tal de pautar una superfície. Ara se singularitza el parament a partir d'altres recursos, com ara plafons, faixes, bandes, colors, etc. Però encara no s'ha arribat a

---

<sup>297</sup> Eduard Llorens. Segons hem pogut recollir en el llibre de Fontbona [FONTBONA, F.: *Història de l'art català*, "Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888", *op. cit.*, p. 140], és l'autor dels murals de tema colomí pintats l'any 1880 en una altra casa de Josep Oriol Mestres que estudiem, la Casa Samà, al Passeig de Gràcia. També és autor de les pintures murals del palau de Sobrellano.



concebre el parament com una continuïtat. Es manté, com en el gabinet de la Casa López, la diferenciació de les parts del parament (arrambador, parament de fons i cornisament).

L'ornamentació del sostre és més senzilla que les vistes fins ara; no hi ha figures geomètriques entrelaçades, sinó una doble sanefa floral i un floró central.

Com ja s'ha esmentat, hi ha una escala noble segregada per a cada un dels principals. En el cas de la segona i la tercera fase, les que donen a la plaça del Duc de Medinaceli estan enfrontades. Un arc serlià sobre un parament separa ambdues escales. De l'escala principal de l'habitatge de la família Girona hem localitzat diferents documents que ens permeten una visió bastant completa.

Tenim una làmina amb els alçats frontals i laterals i un detall del sostre (fig.128), una altra amb el detall ornamental d'una vidriera (fig. 130) i, finalment, una amb el detall de la porta principal (fig. 131). Una primera reflexió en estudiar aquests dibuixos és que els recursos ornamentals que fa servir Josep Oriol Mestres als vestíbuls i escales són més acadèmics i sobris que els vistos als interiors. No hi té un paper tan important el cromatisme o els recursos pictòrics, sinó l'ús d'elements d'ordre com pilastres i motlures que remarquen el parament i el singularitzen. Una altra vegada els espais considerats públics reben un tractament més proper a l'ordenament clàssic. La pintura apareix aquí a manera de quadre, d'escena, emmarcada per l'ordre del parament. Mestres, en el plànol de detall, defineix el tema i fa un esborrany de composició, i així confirma la visió de l'interior com una unitat de la qual se sent responsable. El sostre conforma cassetons, amb un plafó central probablement pintat sobre una taula de fusta.

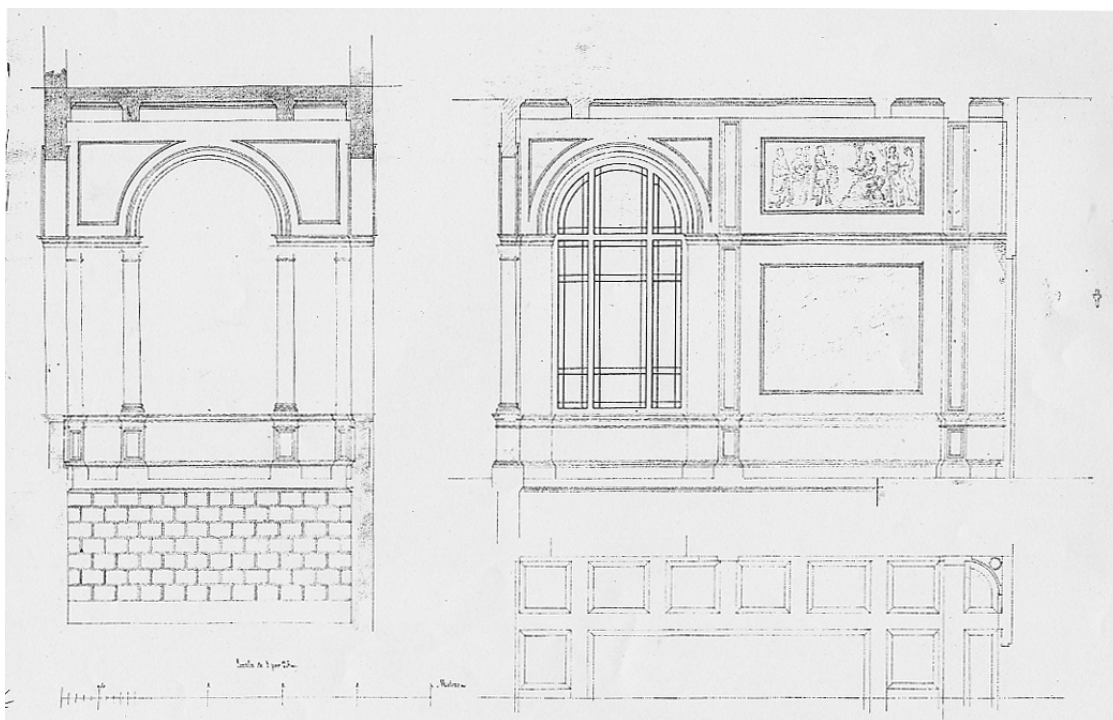


Fig. 128. Alçat de l'escala principal.

### Elements per a l'anàlisi

- Diferència de tractament de la superfície entre la façana, els espais públics o de pas i els espais interiors. Per als espais de pas s'opta per solucions més acadèmiques. Un exemple en aquest mateix edifici n'és l'entrada principal de la primera fase, resolta a partir de columnes dòriques (fig. 129). L'escala d'accés a l'habitatge de la família de Manel Girona també es defineix a partir de l'ordenament acadèmic; es recorre a pilastres i plafons, a més de pintures al·legòriques. En canvi, als espais interiors que constitueixen la privadesa mostrada, com ja apuntàvem a les cases Peix Traveria i Vidal, s'opta per solucions més desinhibides, més riques sensorialment i més despreses dels referents de l'arquitectura clàssica.
- Importància del color. L'alçat interior ens permet constatar la importància dels recursos cromàtics en la definició dels interiors. Es tracta d'un color que en l'exemple que tenim és decidit però suau i delicat, a través del qual obtenim una percepció de delicadesa, benestar i amabilitat. El color condiona la percepció de l'estança. A més, a través del joc cromàtic s'obté la percepció de relleu i la diferenciació del parament.
- Relació de treball entre el pintor i l'arquitecte. Si donem per bona l'atribució de la pintura de l'alçat interior a Llorens, estem davant d'un interior pintat per un pintor de renom. Aquest fet podria portar-nos a pensar que es tracta de la mateixa situació que l'exposada en la primera part, en què els artistes i artesans són els artífexs dels interiors. Però aquí trobem una clara diferència. L'arquitecte dibuixa l'alçat, en defineix l'ordenament i, en algun cas, també apunta el tema que es pintarà o en fa un esborrany (ho trobem al sostre del saló i en l'alçat de l'escala). El pintor es limita a concretar, a donar la forma definitiva a la proposta. És a dir, l'arquitecte entén el tractament de la superfície com a part integrant d'allò que ell ha de definir.

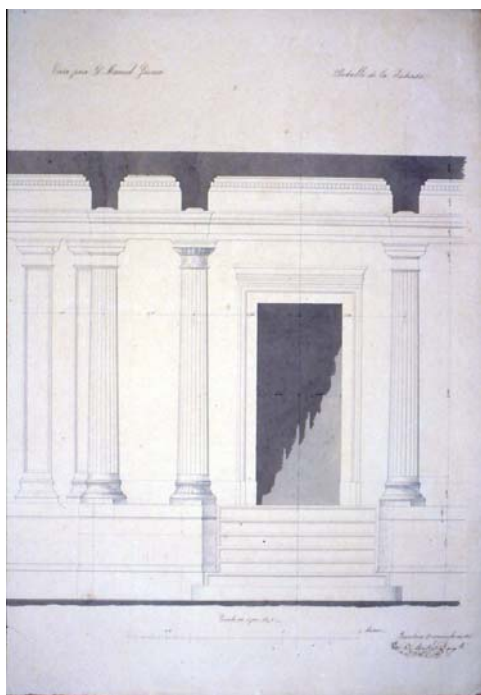


Fig. 129. Vestíbul de la primera fase.

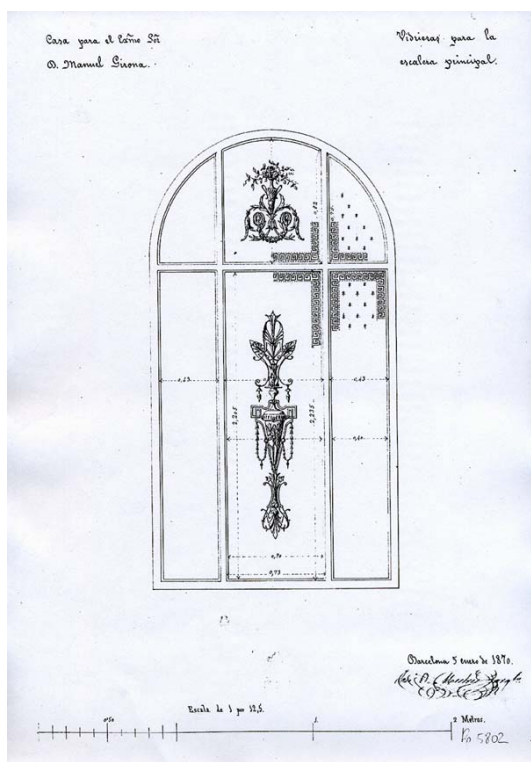


Fig. 130. Vidriera de l'escala principal.

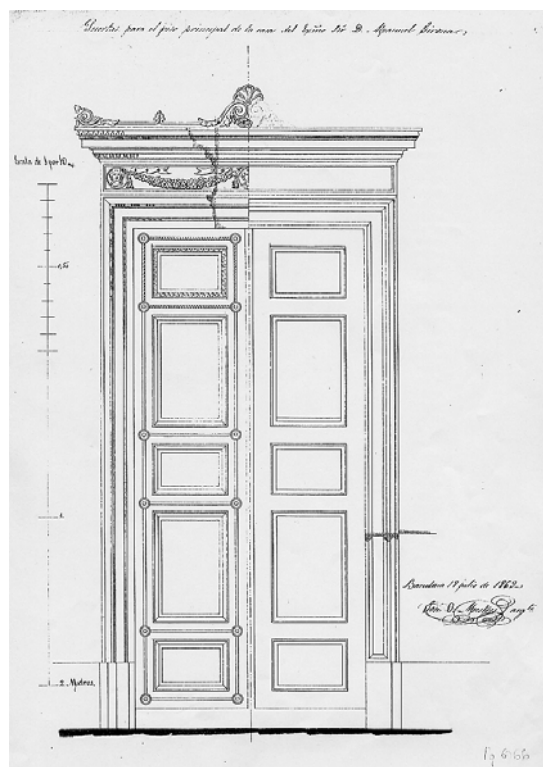


Fig. 131. Porta d'entrada.

## Documents i plànols consultats

### Arxiu Històric de la Ciutat (AHC)

*Alineació carrer, correcció de la línia de façana del carrer Ample, i també Orient i plaça Medinaceli*, 23 de juny de 1862 [AHC, registre 6752, núm. ordre 2276]

*Alineació carrers* (mateix plànol), 19 de maig de 1865 [AHC, registre 6753, núm. ordre 2275]

1a secció:

*Façana al carrer Orient*, 28 de febrer de 1865 [AHC núm. ordre 2287]

*Façana al carrer de la Mercè*, 28 de febrer de 1865 [AHC, núm. ordre 2284]

*Façana al carrer Ample*, 28 de febrer de 1865 [AHC, núm. ordre 2283]

*Planta baixa*, 28 de febrer de 1865 [AHC, núm. ordre 2270]

*Planta pis principal*, 28 de febrer de 1865 [AHC, núm. ordre 2271]

*Secció pati interior*, 17 de novembre de 1865 [AHC, registre 6783, núm. ordre 2279]

*Esborrany vestíbul* (amb pilastres dòriques), 23 de novembre de 1865 [AHC, registre 6779, núm. ordre 2282]

*Detall vestíbul* (pilastres dòriques), 23 de novembre de 1865 [AHC, registre 6778, núm. 2281]

*Secció vestíbul* (pilastres jòniques), 28 de febrer de 1865 [AHC, núm. ordre 2278]

*Detall porta principal al carrer Ample*, 29 de novembre de 1865 [AHC, registre 6780, núm. ordre 2280]

2a secció:

*Planta baixa*, 18 de juliol de 1866 [AHC, registre 6759, núm. ordre 2267]

*Planta pis principal*, 18 de juliol de 1866 [AHC, registre 6762, núm. ordre 2268]

*Façana plaça Medinaceli*, 18 de juliol de 1866 [AHC, registre 6777, núm. ordre 2285]

3a secció:

Segona part

Façana al carrer de la Mercè, 6 de maig de 1867 [Arxiu Administratiu Municipal 1649C]

2a i 3a secció:

Plànols reformats planta baixa, 24 de març de 1868 [AHC, registre 6771, núm. ordre 2258]

Plànols reformats pis principal, 24 de març de 1868 [AHC, registre 6770, núm. ordre 2257]

Detalls:

Alçat d'interior acolorit [Registre 6745, núm. ordre 2336]

Alçats i sostre del vestíbul de la segona secció, sense data [Registre 6782, núm. ordre 2290]

*Vidrieras para la escalera principal*, 5 de gener de 1870 [Registre 5802]

*Puertas para el piso principal de la casa del SR. D. Manuel Girona*, 18 de juliol de 1862

[Registre 6066]

*Techo del comedor*, 29 de juliol de 1869 [Registre 6065]

*Puertas de escalerilla*, 15 d'abril de 1869 [Registre 6068]

### **Arxiu Municipal Administratiu**

Expedient núm. 1649 C

Les dates de les diferents sol·licituds de llicència són les mateixes dels plànols principals guardats a l'Arxiu Històric.\*

Primera secció: 28 de febrer de 1865

Segona secció: 18 de juliol de 1866

Tercera secció: 6 de maig de 1867

\*Els plànols de l'Arxiu Històric són en paper Canson, devien quedar per a l'arxiu de l'arquitecte, i els de l'Administratiu són còpies en paper vegetal.

### 2.2.1.5. Casa Salvador Samà i de Torrens. 1868-1870

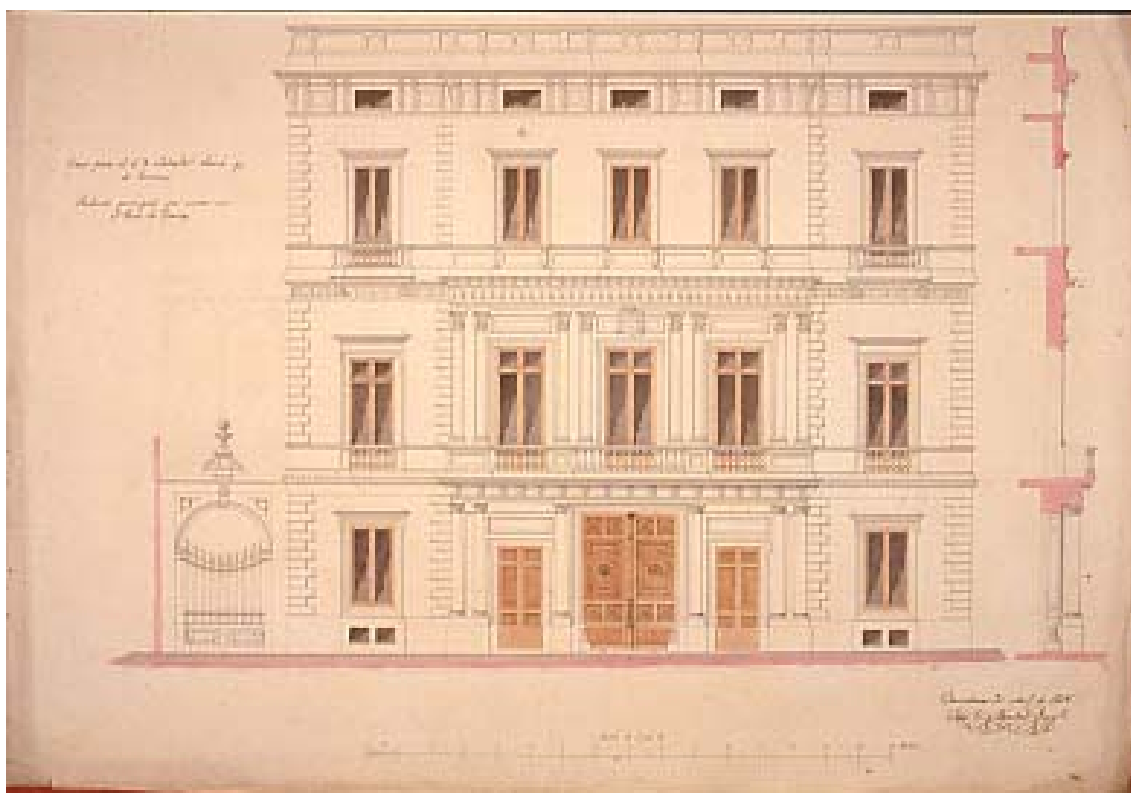


Fig. 132. Façana al Passeig de Gràcia.

El 2 de juny de 1868<sup>298</sup> Josep Oriol Mestres, en nom de Salvador Samà, sol·licita a l'Ajuntament de Barcelona el permís per a la construcció d'una casa al Passeig de Gràcia, cantonada amb la Gran Via. A l'expedient consten els plànols d'emplaçament, de la planta soterrani, de la planta baixa, de la planta principal i de la planta del segon pis, a més dels de les façanes que donen al Passeig de Gràcia, al xamfrà i a la Gran Via.<sup>299</sup> Aquests plànols es corresponen amb els guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat amb data d'abril de 1868. En aquests documents, la planta baixa (fig. 133) i el principal (fig. 134) constituïen un únic habitatge i n'hi havia dos més al segon pis amb accessos independents. A la planta baixa s'ubiquen les estances més vinculades a la vida quotidiana, des del menjador de diari i la sala de billar, la cuina, la sala de planxar, la de costura i diferents dormitoris, a més d'algunes dependències del servei, mentre que el pis principal està destinat a les estances nobles i als dormitoris dels senyors. Aquesta proposta no és la construïda; també es guarden uns plànols modificats del desembre de 1868<sup>300</sup> que recullen la versió

<sup>298</sup> Arxiu Municipal Administratiu, expedient 1928 Bis-C. Es concedeix el permís el 19 de juny de 1868.

<sup>299</sup> Entre els diferents plànols que es presenten hi ha el d'emplaçament, en el qual es pot apreciar que encara estava oberta la riera de Malla, que baixava pel que avui és la Rambla de Catalunya i que després girava cap a llevant a l'alçada de la Ronda.

<sup>300</sup> Arxiu Històric de la Ciutat:

*Planta soterrani*, s. d., registre 6549, núm. ordre 2440, nota "buena" [modificacions respecte a la presentada a l'Ajuntament, per tant, posterior a l'abril i coincident amb els canvis realitzats al desembre al plànol de planta baixa].

definitiva. Els canvis més importants es donen a la planta baixa i a la del soterrani. En la planta baixa hi ha un habitatge independent del pis principal i només dues estances que donen al jardí formen part d'aquest pis. La modificació suposa, també, canvis al soterrani. La família Samà ocupa el pis principal i les dues estances de la crugia posterior de la planta baixa. La cuina, la bugaderia i els serveis són a la planta soterrani. L'habitatge de la planta baixa ocupa la crugia del xamfrà i la de la Gran Via. També té les dependències de cuina i serveis al soterrani. A les crugies lateral i interior de la planta baixa s'ubiquen uns despatxos, les cotxeres i la sala del preceptor. Al segon pis segueix havent-hi dos habitatges més; s'hi accedeix per escales independents, una per a cada habitatge.

La proposta definitiva treu més rendiment al sòl i opta per la solució freqüent: fer compatible el palauet urbà amb la casa de veïns, tot i que en aquest cas la tipologia és de casa aïllada i no hi ha una escala de veïns, pròpia d'un edifici de més alçades i entre mitgeres.

L'edifici es disposa en el xamfrà, que té tot el solar sense ocupar. Un jardí posterior i un passatge des del Passeig de Gràcia cap al jardí fan que la casa s'obri en tots els costats. Les tres façanes que miren al carrer (Passeig de Gràcia —fig. 132—, xamfrà i Gran Via) reben un tractament homogeni. Els cossos extrems són de pedra encoixinada, els balustres, així com les columnes que emmarquen les obertures del saló en la façana principal (la del Passeig de Gràcia), atorguen a l'edifici la singularitat i l'enriquiment propis de l'emplaçament. La façana posterior és més oberta, quasi totes les obertures són balconeres, aprofitant l'espai privat, lluminós i lúdic que és el jardí. La importància del pis principal s'expressa a les façanes a partir d'una alçada més gran, del tractament arquitectònic i dels acabats. L'accés principal és pel Passeig de Gràcia, a través d'una portalada i dues portes petites, una a cada banda de la gran.

Com és habitual en totes les cases que hem estudiat de Mestres, el pati interior esdevé un element fonamental entorn del qual s'organitza la planta i que dóna rellevància a l'accés principal. Des de la portalada s'accedeix a un passatge cobert, flanquejat per columnes de fosa (fig. 135), que condueix al davant de l'escala noble, enfrontada al pati, i traspassa, després, fins a la façana posterior. D'aquesta manera, el pati i l'escala formen un nucli singular de gran rellevància, prou lluminós i ampli d'acord amb la categoria de la casa. L'escala és imperial amb un acabat ric i acurat que hi confereix una gran solemnitat. En ser a dalt, l'espai lluminós de la galeria tancada amb vidres a l'entorn del pati rep a qui acaba d'arribar. El saló principal, ubicat en la crugia de la façana del Passeig de Gràcia, i el menjador, en la posterior, que mira al jardí generen, juntament amb el vestíbul d'arribada, un eix que fixa la disposició dels espais més importants i la seva relació jeràrquica (fig. 134).

La resta de les estances es disposen en les crugies perimetrals, conformant una enfilada, una successió que estableix una continuïtat entre aquestes peces. La galeria permet la circulació al

---

*Planta baixa*, 27 de desembre de 1868, registre 6547, núm. ordre 2438.

*Planta baixa*, 27 de desembre de 1868 registre 6548, núm. ordre 2439.

*Planta baixa*, 27 de desembre de 1868, registre 6550, núm. ordre 2441 (conduccions), nota "buena".



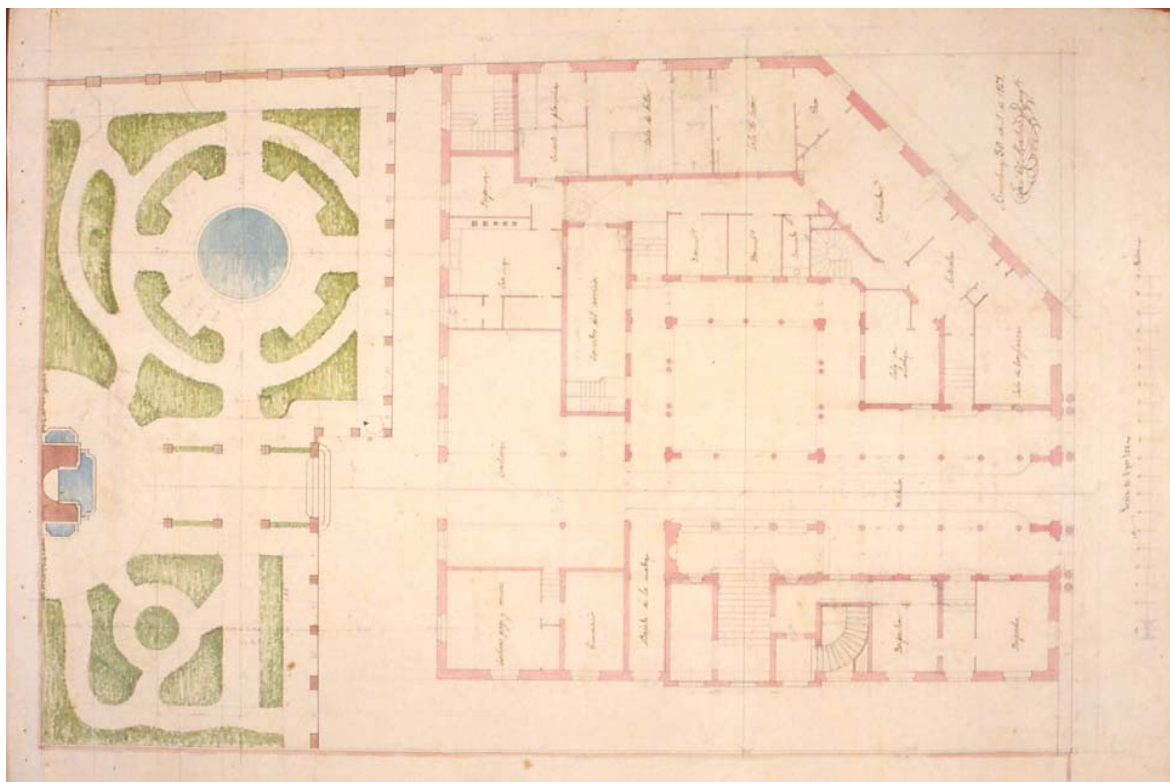


Fig. 133. Primera proposta de planta baixa

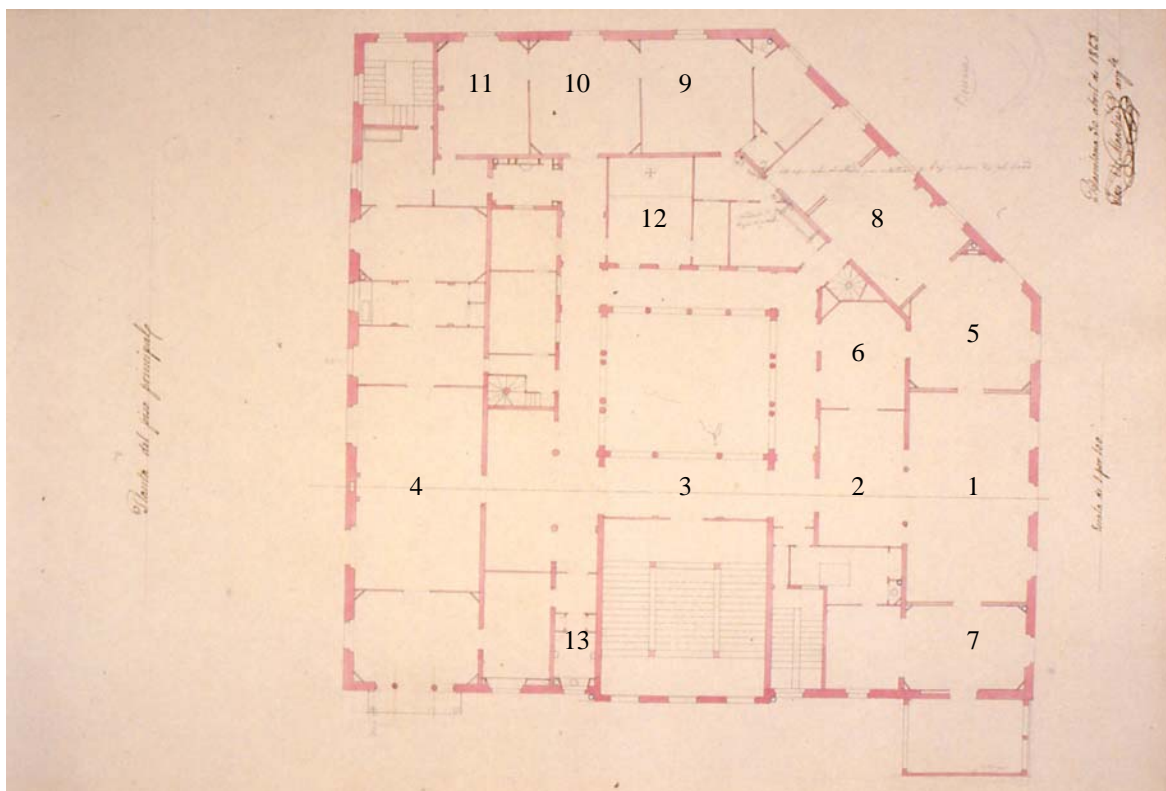


Fig. 134. Planta pis principal. Relació d'estances: 1 saló; 2 avantsala; 3 rebedor; 4 menjador; 5 sala de la xemeneia; 6 sala de confiança; 7 sala amb alcova; 8 sala amb alcova; 9, 10 i 11 dormitoris; 12 oratori; 13 excusat.



seu voltant i que hom pugui dirigir-se directament cap a una estança concreta, alhora que hi ha un altre recorregut a través de totes les estances.

Des del rebedor cap a la façana del Passeig de Gràcia s'ubiquen les estances de més rellevància jeràrquica i social. Així, a més del saló principal, també hi ha una avantsala que el precedeix i conforma un conjunt. Des del saló cap al xamfrà s'accedeix a la sala de la xemeneia, i d'aquí a una sala amb alcova. A l'altra banda del saló s'ubica una altra sala amb alcova. La sala de confiança, al costat de l'avantsala, completa el conjunt d'estances més rellevants.

Des del rebedor cap a la crugia posterior, que s'obre al jardí, es troben tot un seguit d'estances a l'entorn del menjador principal, i des d'una d'aquestes peces hi ha una escala interior que condueix a la planta baixa, on es troba el menjador de diari i la sala de billar. L'escala arriba fins al soterrani, on hi ha la cuina. D'aquesta manera, trobem a la Casa Samà una solució que hem vist en moltes altres, on tots aquells espais vinculats al menjador i a l'esbarjo més privat es disposen al costat del jardí.

Els dormitoris es disposen en bateria a la crugia de la Gran Via, i els menys rellevants, a la crugia interior que s'obre des de la galeria. Aquí també hi ha l'oratori.

### **Tractament de la superfície**

S'han guardat molts plànols de detalls i d'acabats de la Casa Samà. Probablement per la importància dels clients i del mateix projecte, Mestres va esmerçar-hi molts esforços, sobretot pel que fa a l'habitatge principal. Entre aquests plànols n'hi ha dos d'especialment rellevants, tant per la seva qualitat d'acabat com per la singularitat del document. Es tracta de dues seccions, una longitudinal (fig. 135) i l'altra transversal (fig. 143). S'hi descriuen amb deteniment molts detalls de les estances que hi apareixen. Ens permeten fins i tot valorar les diferències d'acabat d'un espai a l'altre. El nivell de detall tan acurat ens fa pensar que són fetes per Mestres precisament per explicar els acabats. És per aquests motius que hem cregut oportú fer un estudi dels acabats a partir dels espais que hi apareixen dibuixats. Permetrem que les seccions facin de fil conductor de la descripció, alhora que hi afegirem més informacions recollides a través d'altres documents per completar-les. Les estances que no apareixen a cap d'ambdues seccions però de les quals tenim documents les estudiarem al final.

Secció longitudinal:

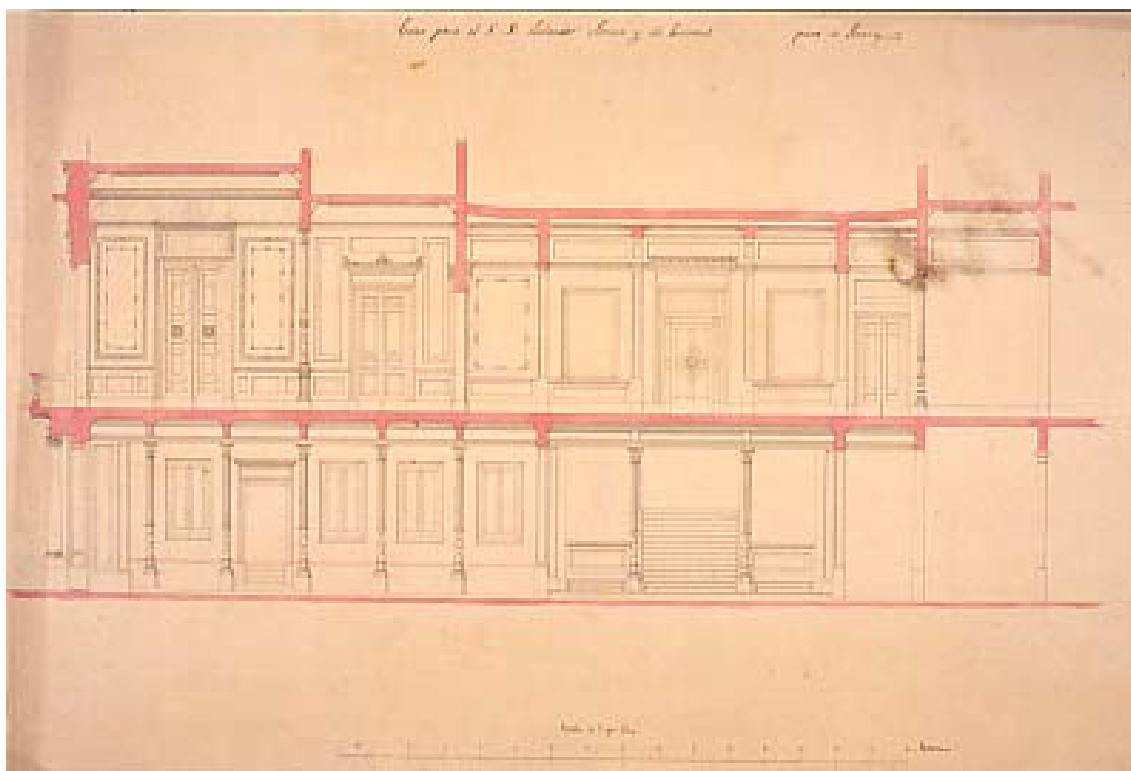


Fig. 135. Secció longitudinal

Aquesta secció passa per l'eix de l'accés principal del Passeig de Gràcia fins a la crugia posterior que mira al jardí. A la planta inferior es veu l'accés cobert flanquejat per columnes i l'arrencament de l'escala noble, i queda inacabada la crugia posterior. Al pis principal apareix el saló, l'avantsala, el vestíbul d'arribada des de l'escala noble i un petit distribuïdor posterior; l'avantmenjador i el menjador estan inacabats.

El saló és més alt que la resta de les estances;<sup>301</sup> en certa manera es repeteix una solució que a finals de segle XVIII i inicis del XIX era força habitual, la de donar doble alçada al saló per emfatitzar-ne la importància. Aquí s'ha hagut d'arribar a un equilibri entre aquesta tradició i la necessitat que el segon pis sigui habitable en tota la seva superfície. Del saló també hem pogut localitzar un plànol del sostre (fig. 139) i dues fotografies de quan la casa s'estava enderrocant<sup>302</sup> (fig. 137 i 138). Pel que fa al tractament de la superfície del saló, com hem vist fins ara en altres exemples, el parament està singularitzat en diferents parts, i un arrambador, emplafonat i de marqueteria de fusta, revesteix tota la franja inferior. Per sobre hi ha el parament superior, resolt a partir de plafons pintats. A la secció es pot apreciar com una doble sanefa els emmarca. És una solució que s'assembla força a la vista a la Casa Girona, on unes

<sup>301</sup> L'alçada superior del saló força a crear graons per accedir a la sala corresponent de la segona planta.

<sup>302</sup> Arxiu Mas. Negatiu núm. 84229 i 84730, sèrie C. El Palau Samà es va enderrocant en la dècada dels anys quaranta del segle XX per bastir-hi l'edifici del Banc Vitalici, de Lluís Bonet Garí.

sanefes d'inspiració floral conformen els plafons. Les fotografies que es guarden no ens permeten apreciar si es va acabar fent el que hi ha al dibuix; tenim indicis que finalment s'optà per pintures murals de temàtica històrica.<sup>303</sup> Per sobre del parament hi ha el cornisament, amb un gran fris amb arabescs pintats. A la secció el sostre és amb escòcia i un plafó central; pel que es pot veure en les fotografies es va acabar fent un enteixinat de fusta recolzat sobre mènsules, i Mestres també ho dibuixa així en un plànol específic (fig. 139). L'enteixinat té un floró central i dos plafons en forma d'estel de vuit puntes amb escenes pintades, i tot està enriquit amb diverses motllures daurades.

El pas entre el saló i l'avantsala no es resol amb una porta sinó amb una gran obertura. Dues columnes en lloc de parament permeten que hi sigui (fig. 138). El sostre de l'avantsala, del qual es guarda la proposta de Mestres, és també un enteixinat de fusta amb un floró central i dos plafons amb escenes pintades, un a cada costat del floró (fig. 136). És pràcticament la mateixa solució del saló lleugerament simplificada. L'acabat dels paraments de l'avantsala només el coneixem per la secció; malgrat que també es guarda un dibuix de dues portes interiors<sup>304</sup> no hi està dibuixat el parament, només els detalls de les portes. El plantejament del parament que apareix a la secció és pràcticament el mateix: arrambador, parament superior amb plafons pintats, cornisament i escòcia. Però l'acabat és més sobri, i les sanefes d'inspiració floral s'han substituït per filets i faixes. En certa manera podríem dir que l'acabat més delicat es reserva per a l'espai més valorat (aquest acabat també es pot veure en la petita estança que apareix en la secció al costat del vestíbul). Els espais de recepció o de pas reben un tractament més sobri.

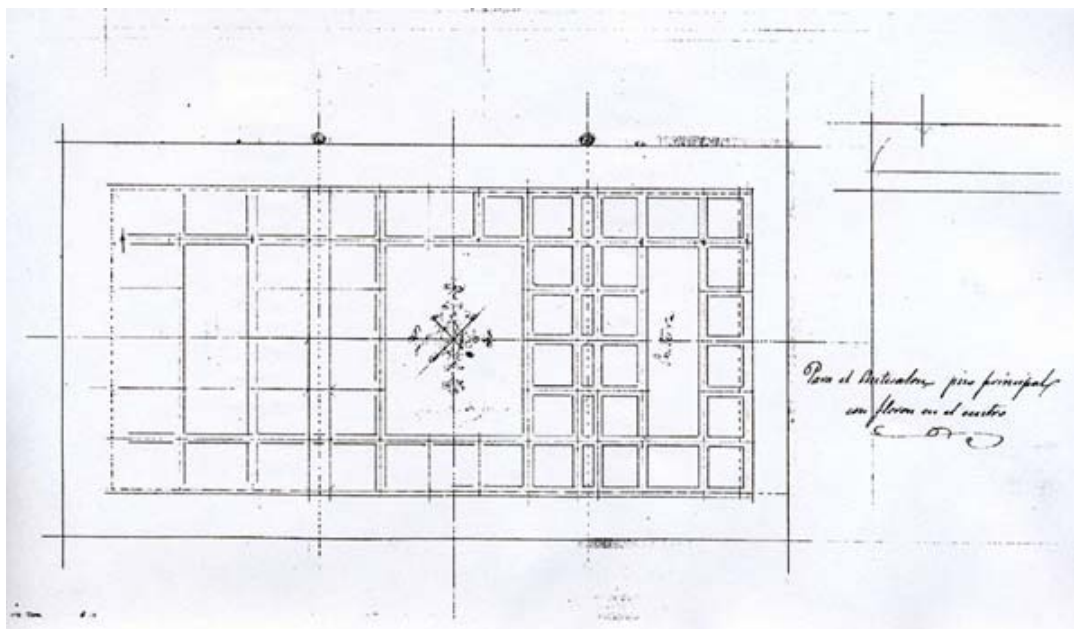


Fig.136. Sostre avantsala

<sup>303</sup> Segons recull F. Fontbona (FONTBONA, F.: *Història de l'art català*, "Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888", *op. cit.*, p.140), Eduard Llorens va pintar al saló de la Casa Samà, pels volts de 1880, pintures murals de temes colombins.

<sup>304</sup> AHC: *Portes de l'avantsala*, 6 d'abril de 1870, registre 6826, núm. ordre 2161.

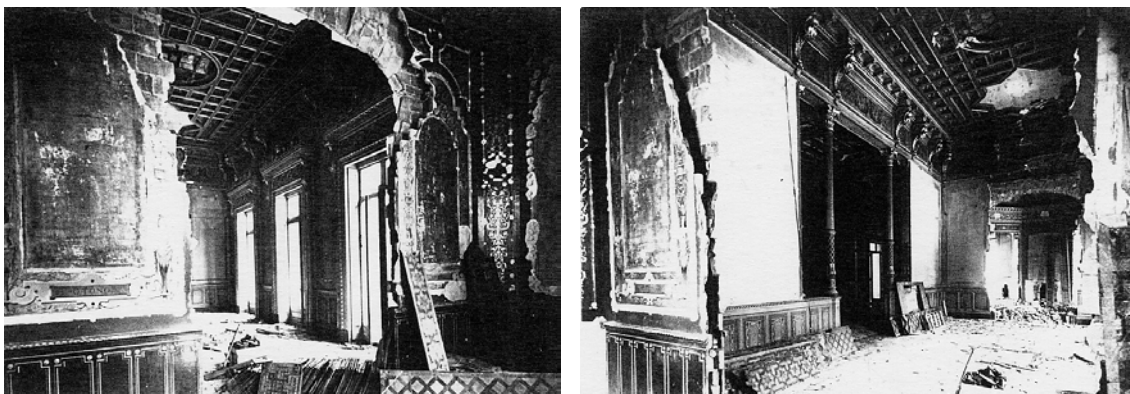


Fig. 137 i 138. La casa just en el moment d'iniciar l'enderroc. Es pot apreciar en primer terme el parament de la sala amb alcova i al darrere el saló.

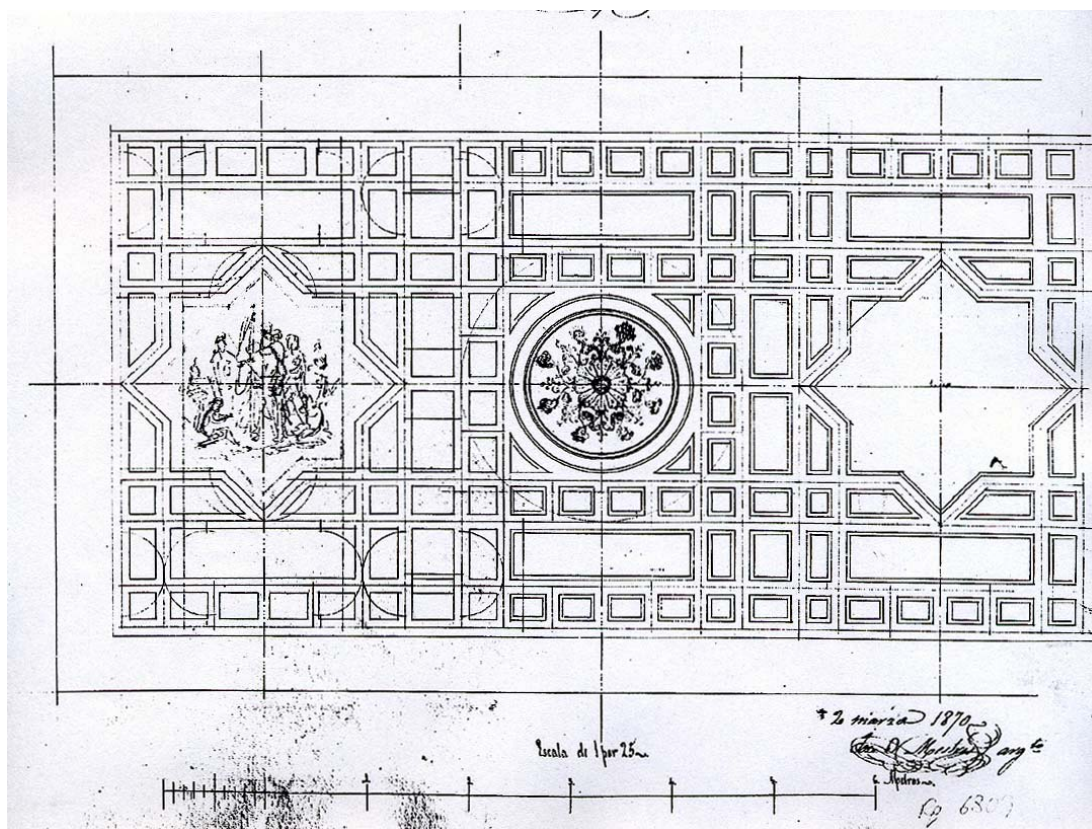


Fig. 139. Sostre saló.

L'altre espai que es representa en aquesta secció és el rebedor, on hi ha la porta d'accés al pis principal des de l'escala noble. D'aquest espai també es guarda un plànol de detall del parament (fig. 140). En el dibuix específic es pot apreciar que es recorre a elements d'ordre per compondre el parament. Les pilastres ritmen la superfície, i això és una solució més acadèmica. De pilastra a pilastra hi ha un arrambador a la part inferior i una pintura mural emmarcada al parament superior. Mestres en defineix les dimensions i esbossa el motiu que s'hi ha de pintar (en aquest cas, un paisatge). El ritme marcat per les pilastres es traspassa al sostre, que és de guix amb elements ornamentals en relleu.



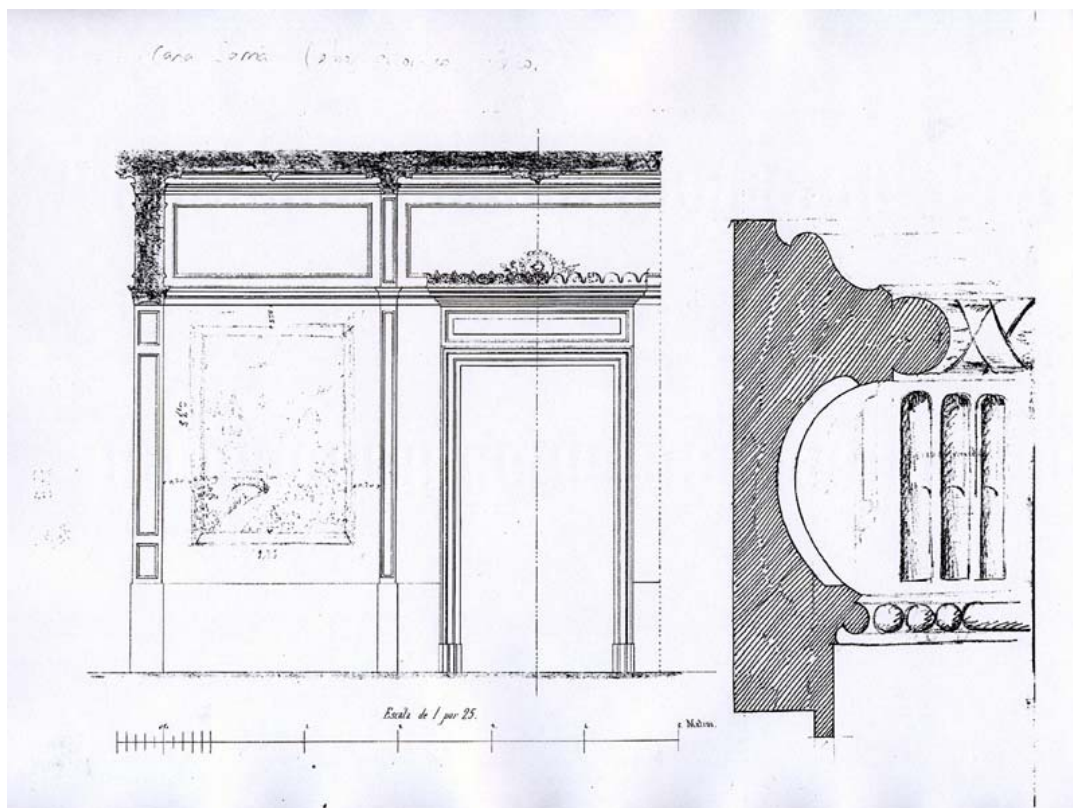


Fig. 140. Alçat rebedor

Les dues estances que donen a la crugia posterior, l'avantsala del menjador i el menjador, no s'han definit en la secció, només estan lleugerament esbossades. Del menjador hem localitzat dos documents més, un plànol del sostre (fig. 141) i un detall de la xemeneia (fig. 142). La solució del sostre del menjador s'assembla molt a les proposades per Mestres al saló principal i al segon saló de la Casa Vidal (vegeu fig. 133 i 134). És una solució propera a l'enteixinat: una franja de cassetons ressegueix tot el perímetre i hi dona un relleu més gran. Hi ha un plafó central tripartit amb un gran floró al mig i amb motius geomètrics d'inspiració islàmica, estels de vuit puntes entrelaçats, a cada costat. Es remarquen els plafons amb motlures.

El cornisament agafa molt de relleu amb les mènsules, i entremig d'aquests elements hi ha plafons amb motius pictòrics.

El detall de la llar de foc ens permet entreveure com planteja Mestres el parament. Estem davant d'una solució molt semblant a les que hem vist fins ara: un arrambador emplafonat amb un sòcol ben remarcat a la part inferior i un parament compost amb plafons. Tal com està grafiat, sembla que l'emmarcament dels plafons agafa volum. Probablement no són pintats, sinó que sembla que estan fets amb motlures de guix o de fusta (recorda el menjador de la Casa Peix Traveria).

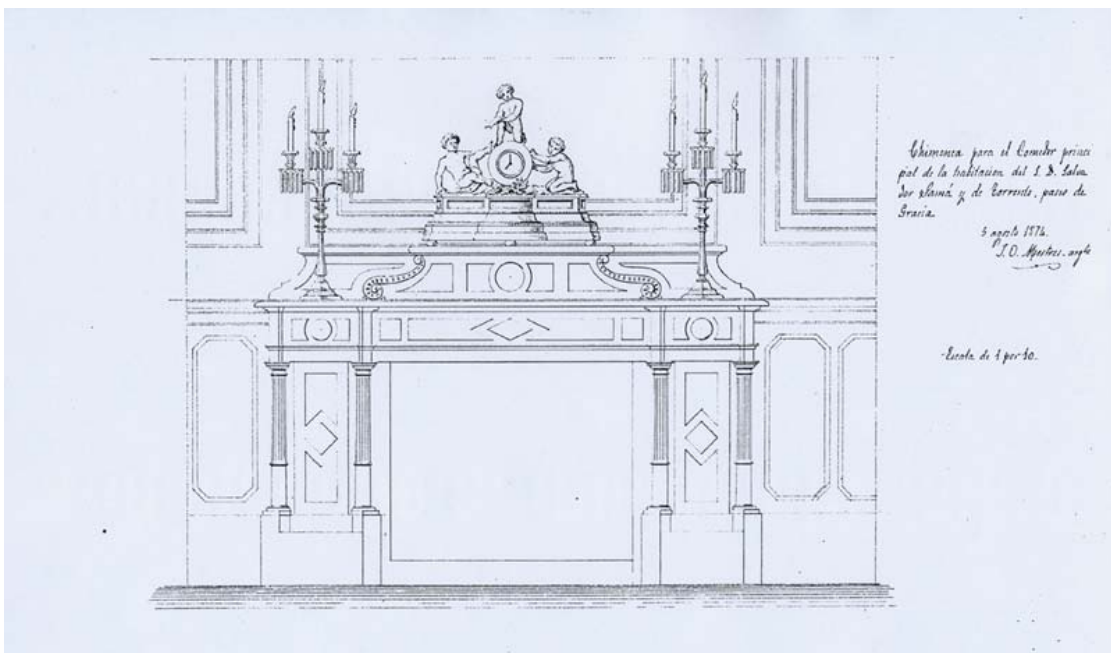
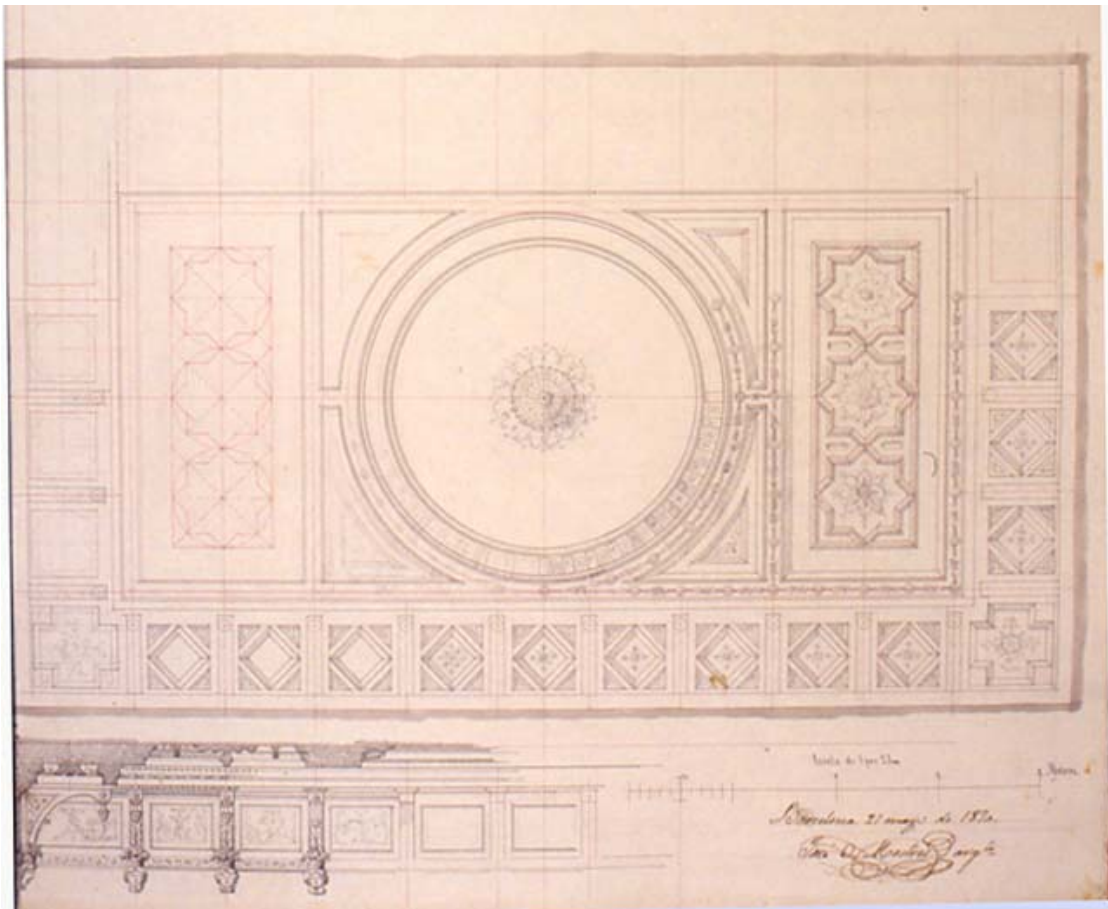


Fig. 141 i 142. Sostre i alçat xemeneia del menjador

Secció transversal:

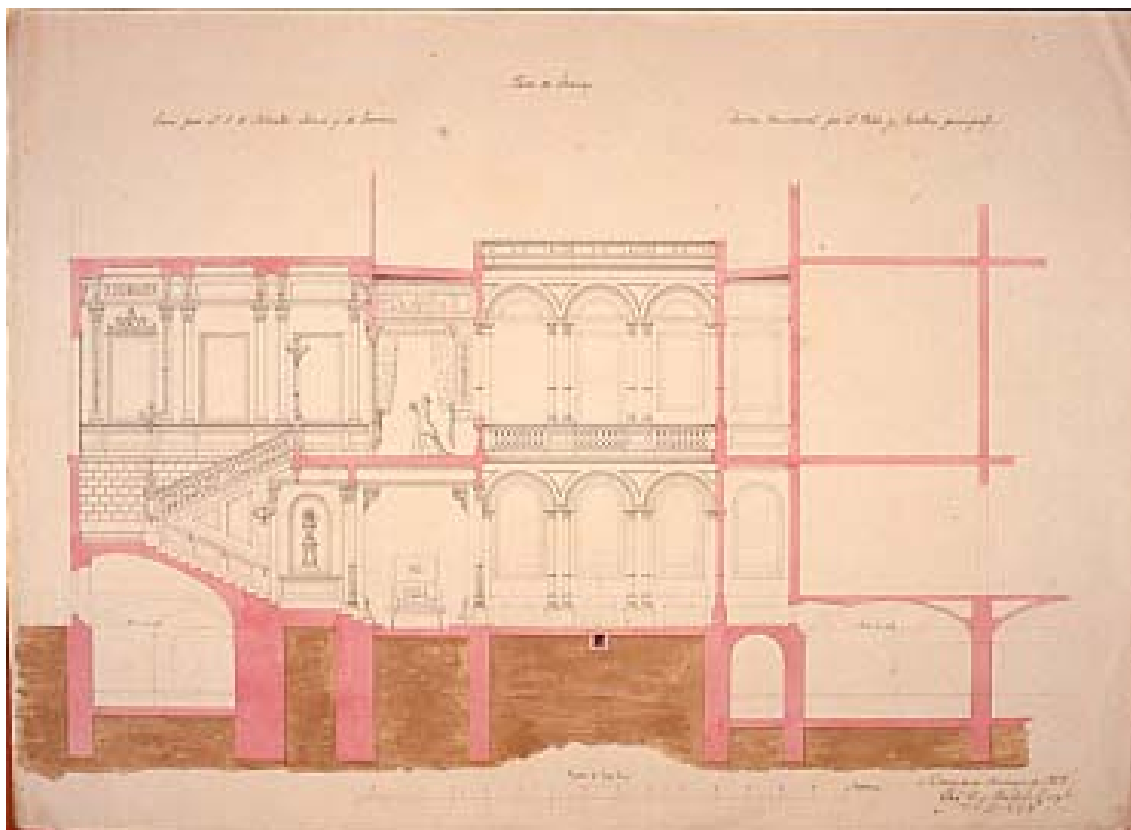


Fig. 143. Secció transversal.

La secció està feta per l'eix de l'escala noble i del pati. S'hi ha dibuixat l'escala noble, el passatge cobert d'accés des de la planta baixa i el rebedor del pis superior, així com el pati interior. De les sales de la crugia que donen a la Gran Via només apareix un esborrany. Aquesta secció no ens aporta tantes dades del que és pròpiament l'acabat a l'interior de l'habitatge, però sí que hi és ben definida l'escala noble, amb totes les seves particularitats. També té un gran interès el rebedor, que és alhora galeria, cosa que demostra que la llum és clau per a la qualificació de l'espai. A més, a la secció apareixen dibuixats cortinatges i una figura femenina que qualifiquen l'espai; no hi ha només la necessitat de representar solucions formals sinó també una voluntat d'expressar el valor d'aquest interior. Igualment, amb el dibuix del carruatge a la planta inferior es transmet una certa funcionalitat a la casa, com si es captés un moment concret.

L'escala, com dèiem, és l'espai que queda més definit en aquesta secció. Per completar-la també disposem d'una litografia<sup>305</sup> (fig. 151) i de dues fotografies (fig. 144 i 145).<sup>306</sup> És una escala

<sup>305</sup> Litografia guardada a la Càtedra Gaudí. Arxiu Josep Oriol Mestres.

<sup>306</sup> La fotografia núm. 3 es guarda a l'Arxiu Mas, negatiu núm. 84728. L'altra fotografia es va publicar a l'obra de F.J. Álvarez *Álbum fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona con su correspondiente descripción*, Barcelona, Tipografía de L. Obradors y P. Sulé, 1872.



imperial. La litografia ens permet veure que al replà de l'arrencament de l'escala cada pany del parament té singularitzades les diferents parts: arrambador, parament superior amb motius heràldics als frontals, amb una fornícula amb un pedestal i un gerro a cada lateral. Els paraments que es generen entre el tram central i els dos laterals també s'han resolt amb plafons remarcats amb motlures. El parament de la caixa d'escala és, fins a l'alçada del sostre de la planta baixa, un espejament rústic a manera de sòcol, i per sobre s'empren recursos d'ordre, principalment pilastres. És una solució que recorda el tractament de façana. Hi és vigent el criteri que hem vist en altres cases en què els espais d'entrada i de vestíbul reben un tractament diferenciat dels interiors. Els paraments superiors estan dividits en tres panys separats per dues parelles de pilastres. Aquesta composició també es manté en el cornisament, i per sobre de cada pilastra hi ha una mènsula (fig. 144). El sostre també es divideix en tres plafons separats per dues falses jàsseres disposades sobre les mènsules. Per enriquir aquest espai s'utilitzen molt els elements ornamentals en relleu. Les pilastres tenen grotescs i els plafons ubicats entre les pilastres estan emmarcats amb motlures realçades amb un medalló envoltat de figures al·legòriques. Al fris del cornisament també hi ha arabescs en relleu. Per altra banda, la sobreporta de la porta d'entrada al pis principal, que apareix en la fotografia i de la qual també hem trobat un document gràfic<sup>307</sup> (fig. 146), està rematada per un conjunt escultòric.



Fig. 144. Escala principal.

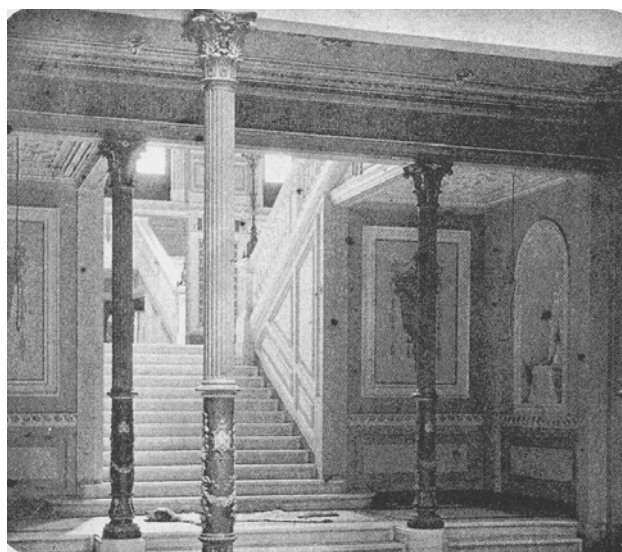


Fig. 145. Fotografia estreta de l'Àlbum fotogràfico...1872.<sup>308</sup>

Com en tots els exemples de Josep Oriol Mestres que hem vist fins ara, l'escala i els espais de recepció reben un tractament més sobri quant al llenguatge emprat, més acadèmic. A mesura que ens endinsem en els espais d'ús més privat apareixen elements ornamentals més delicats, amb recursos florals i vegetals. D'aquí ve que la documentació gràfica recollida d'altres espais

---

Aquesta fotografia està reproduïda al llibre d'Albert García Espuche *El quadrat d'Or: 150 cases al centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpia Cultural, Caixa de Catalunya, Lunweg Editores, 1990.

<sup>307</sup> *Porta d'entrada pis principal*, 30 de juny de 1870, registre 6798, núm. ordre 2448.

<sup>308</sup> ÁLVAREZ. F.J.: *Àlbum fotogràfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona con su correspondiente descripción*, Barcelona, Tipografía de L. Obradors y P. Sulé, 1872.

d'ús més estrictament privat, com ara les sales amb alcova, mostrin aquesta dimensió més sensible; amb color, sanefes florals i filets en lloc d'ordres.



Fig. 146. Porta d'entrada principal.

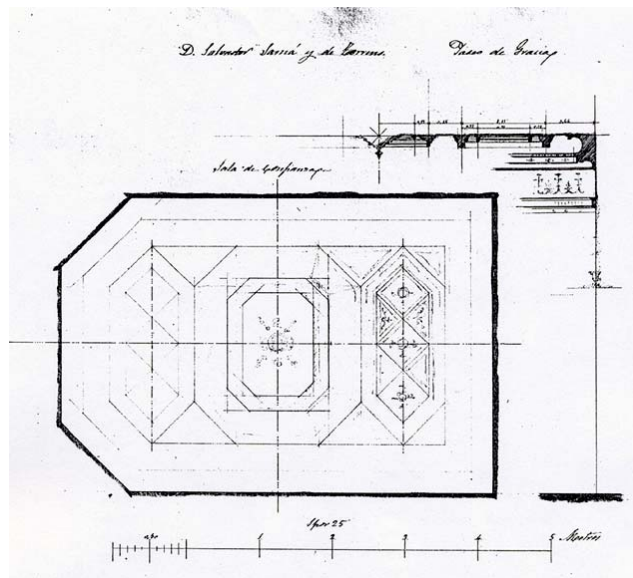


Fig. 147. Sostre sala de confiança.

Al marge de les seccions i dels espais dibuixats, també hem localitzat documents gràfics d'altres estances de la Casa Samà. Es tracta d'un dibuix del sostre i un esborrany del parament de la sala de la xemeneia (fig. 148), un dibuix del sostre de la sala de confiança (fig. 147), el dibuix del sostre i un alçat de la sala amb alcova del costat del saló principal (fig. 149) i un alçat de la sala amb alcova del xamfrà (fig. 150).

La sala de la xemeneia té una forma irregular i s'adapta al gir de la crugia de façana en arribar al xamfrà. Mestres planteja una solució formal del sostre a partir de la combinació de figures geomètriques, en aquest cas l'octàgon i un estel de vuit puntes amb un floró central. Aquest joc geomètric és freqüent en els sostres de Mestres, que el combina amb motius pictòrics i amb motllures. L'arquitecte adapta la solució del sostre a la forma de la sala.

Els documents gràfics guardats de les sales amb alcova recullen allò que és més singular d'aquestes peces, la separació entre la sala i l'alcova. La proposta que fa Mestres en aquestes sales és diferent de les que hem vist fins ara del mateix arquitecte tant a la Casa Peix Traveria (vegeu fig. 100) com a la Casa Vidal (vegeu fig. 121). Allà les columnes són el recurs emprat, i també és així en exemples anteriors, com el Palau Castell de Pons (fig. 56 i 57). Ara s'opta per altres solucions: a la sala que dona al saló la separació és una obertura allindada (fig. 149) i a la sala del xamfrà és una vidriera (fig. 150), solució que trobarem a partir d'ara en altres casos.<sup>309</sup> A part de la separació entre la sala i l'alcova del costat del saló, l'arquitecte també defineix

<sup>309</sup> Elies Rogent ja ho dona per estandarditzat i en el plec de condicions, com veurem al capítol XX, s'hi refereix només com a vidrieres.

altres aspectes d'interès. Defineix el parament i esbossa una solució molt propera a la del saló: arrambador i plafons amb sanefes florals al parament superior. Però pel que podem observar a través d'una de les fotografies (fig. 138), la solució adoptada finalment és força diferent de la del projecte pel que fa a la solució pictòrica del parament superior. Es manté l'arrambador, del qual podem afirmar que és pintat, i es corona amb una motllura de fusta. A la fotografia es veu com a banda i banda de la porta que s'obre al saló hi ha dues pintures inspirades en les estacions de l'any (tema recurrent) emmarcades per sanefes, garlandes i elements decoratius pintats que ocupen tot el parament. Unes bandes verticals amb motius florals i figuratius separen els plafons i també ornamenten les cantonades aixamfranades. En la reforma del Palau Moja que fa Mestres per a la família López i que estudiarem a continuació es realitzen pintures molt semblants.

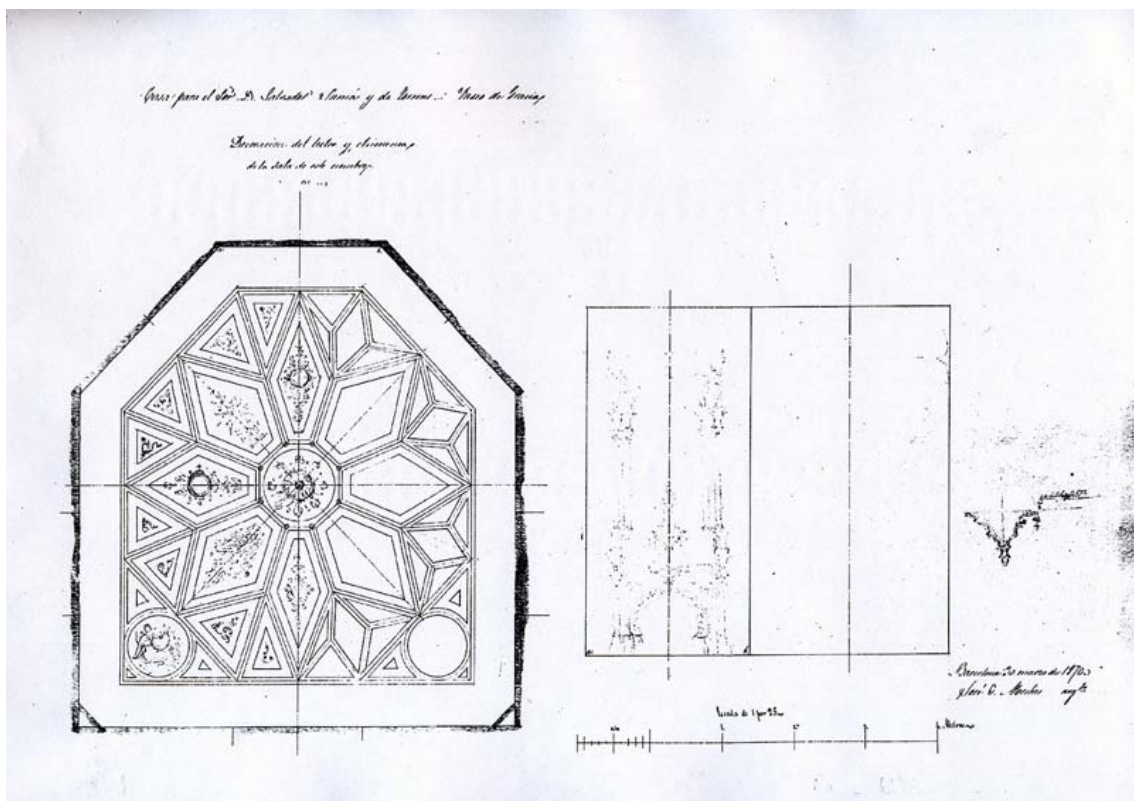


Fig. 148. Sostre i alçat de la sala de la xemeneia

### Elements per a l'anàlisi

- Continua la diferència entre els espais de recepció i de pas respecte dels interiors. També hem d'assenyalar que en aquest cas l'escala principal manté, en part, la sobrietat de solucions pròpies de façana, però alhora agafen molta força els elements en relleu que omplen les pilastres, els plafons dels sostres i les sobreportes. Les mateixes solucions arquitectòniques busquen, encara que sigui falsejant el funcionament estructural, el joc volumètric per atorgar singularitat al conjunt.

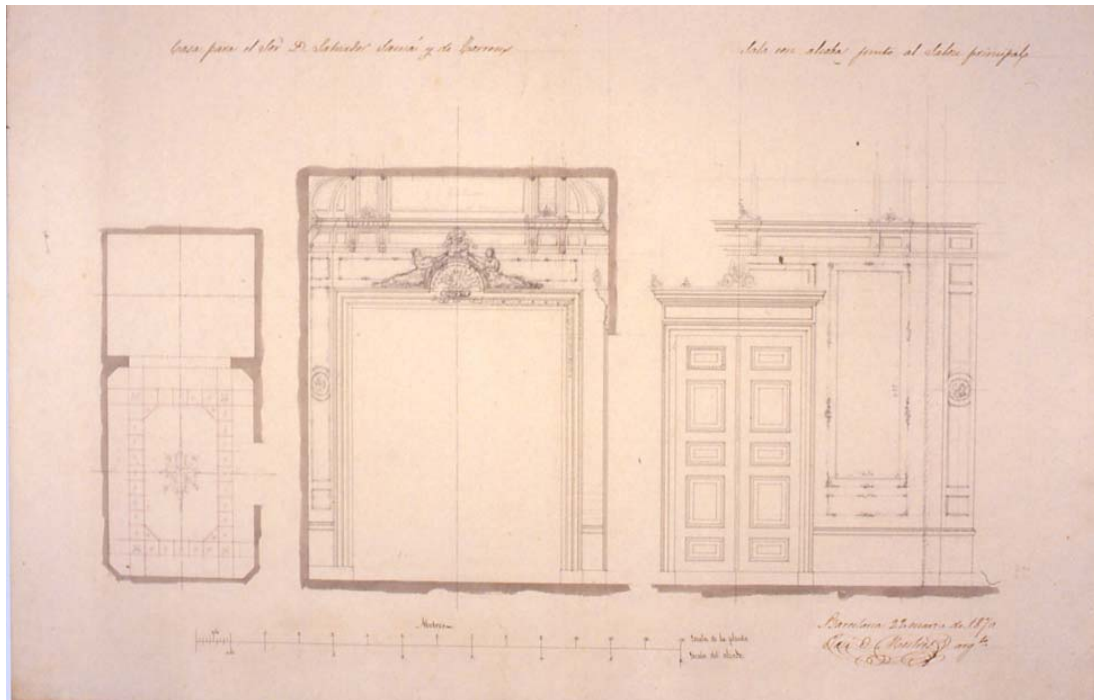


Fig. 149. Alçats i sostre de la sala amb alcova del costat del saló.

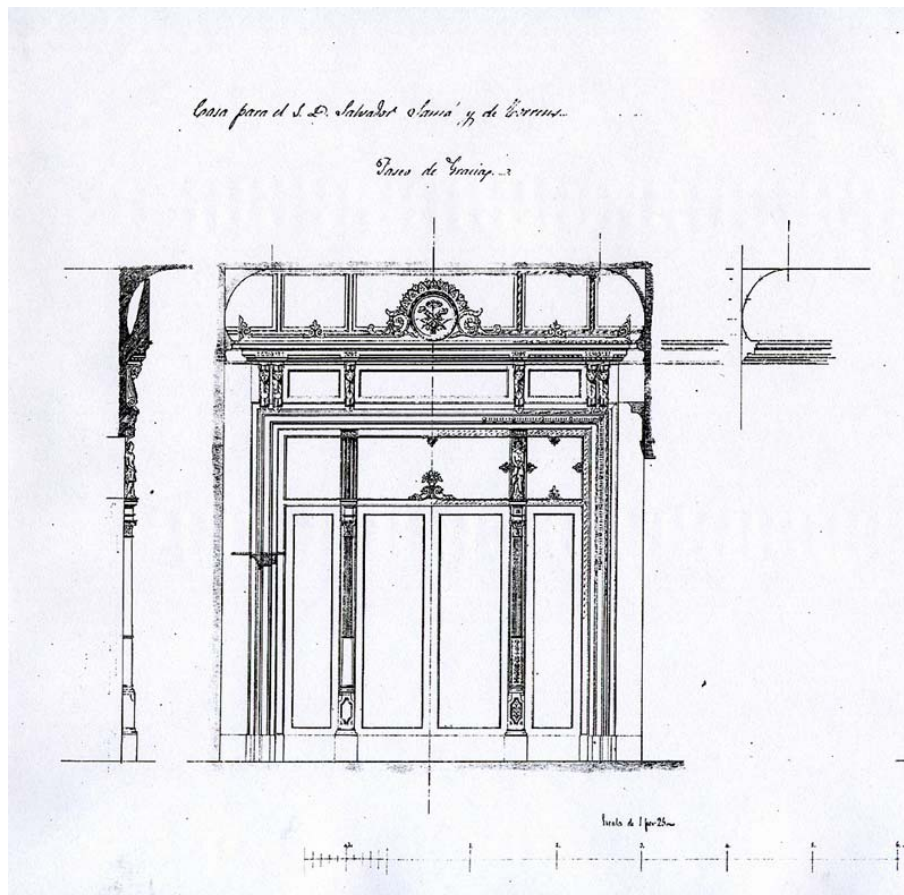


Fig. 150. Alçat de la sala amb alcova del xamfrà

- La llum natural de la galeria i la blanesa dels cortinatges atorguen a qui arriba al rebedor de la casa la calidesa, la delicadesa i el confort d'una llar. Però, alhora, són espais continguts; la riquesa sensorial es guarda per a espais més privats.
- Per emfatitzar la importància del saló es fa més alt; això és una clara reminiscència de les solucions vistes a final del s. XVIII i començament del XIX.
- Pel que fa al tractament de la superfície del saló hi ha dos plantejaments, el del projecte inicial (secció longitudinal) i el que finalment s'acaba fent. La solució del projecte s'assembla molt a l'alçat de la Casa Girona. S'utilitzen motius florals i recursos cromàtics per qualificar la superfície, en un ambient ric i delicat. A través de la documentació diversa sabem que finalment es pinten sobre els paraments murals de temàtica històrica. Aquests murals tenen una lectura directa i explícita. S'han substituït alguns recursos sensorials per episodis evocadors d'un passat concret. Probablement aquesta solució està més a prop de les vistes als salons de final del s. XVIII, i potser respon a les exigències dels clients.
- Pel que fa als sostres, els canvis respecte al projecte inicial tenen un sentit invers. Els sostres amb escòcia, amb una probable pintura mural, se substitueixen per enteixinats, on la repetició, els relleus i les brillantors dels daurats són els recursos emprats.
- El parament de la sala amb alcova del costat del saló també es modifica respecte al projecte original. D'una solució inicial delicada i subtil es passa a una de més gran intencionalitat cromàtica (vegeu la foto de l'enderroc). S'apliquen colors molt intensos i motius ornamentals que també veurem a la reforma del segon pis del Palau Moja. També trobem pintures als paraments, però en aquest cas la temàtica (les estacions de l'any) és més evocadora.
- Separació entre la sala i l'alcova. Una altra vegada apareixen les separacions com a elements bastant excepcionals, tot i que es van sistematitzant. Apareix una vidriera; això no és nou, però sí que serà molt més comú en els exemples que trobarem a partir d'ara.
- Domini de l'arquitecte. Els dibuixos i les dues seccions mostren un gran nivell de detall. Fins i tot es defineix, en l'alçat del rebedor, el tema de la pintura mural.



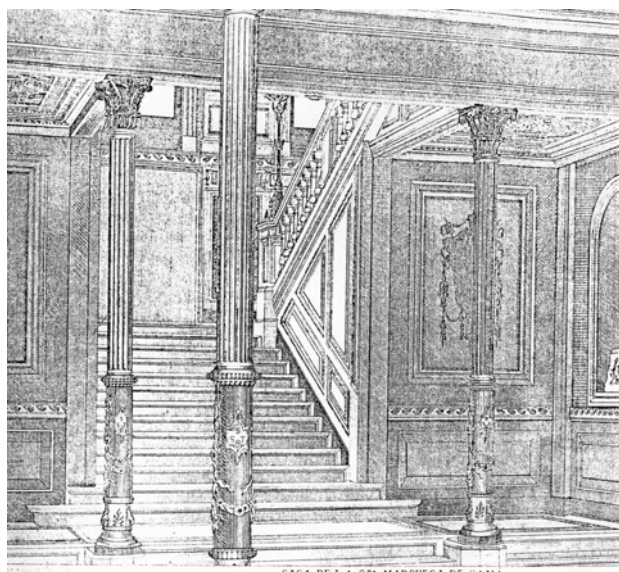


Fig. 151. Litografia de l'entrada. Càtedra Gaudí.

## Documents consultats

### Arxiu Històric de la Ciutat (AHC)

*Plànol façana Passeig de Gràcia*, 30 d'abril de 1868, registre 6788, núm. ordre 2409

*Altra façana al Passeig de Gràcia*, 30 d'abril de 1868, registre 6787, núm. ordre 2415

*Plànol façana xamfrà*, 30 d'abril de 1868, registre 6789, núm. ordre 2411

*Façana Posterior*, 30 d'abril de 1868, registre 6792, núm. ordre 2408

*Façana Gran Via*, 30 d'abril de 1868, registre 6790, núm. ordre 2414

*Façana lateral que mira al sud-est*, 30 d'abril de 1868, registre 6791, núm. ordre 2413

*Planta baixa*, 30 d'abril de 1868 registre 6546, núm. ordre 2437

*Planta pis principal*, 30 d'abril de 1868, registre 6545, núm. ordre 2436, nota "buena"

*Planta segon pis*, 30 d'abril de 1868, registre 6544, núm. ordre 2442, nota "buena"

*Planta soterrani*, s. d., registre 6549, núm. ordre 2440, nota "buena" [modificacions respecte a la presentada a l'Ajuntament, per tant, posterior a l'abril i coincident amb els canvis realitzats al desembre al plànol de planta baixa]

*Planta baixa*, 27 de desembre de 1868, registre 6547, núm. ordre 2438

*Planta baixa*, 27 de desembre 1868 registre 6548, núm. ordre 2439

*Planta baixa*, 27 de desembre de 1868, registre 6550, núm. ordre 2441 (conduccions), nota "buena"

*Planta golfes*, 17 d'octubre 1869, registre 6542, núm. ordre 2421

*Planta golfes*, 17 d'octubre de 1869, registre 6543, núm. ordre 2443

*Planta baixa i jardí*, registre 3730, núm. 2169. Litografia

*Planta pis principal*, registre 3728, núm. 2170. Litografia

*Planta segon pis*, registre 3729, núm. ordre 2171. Litografia

*Secció longitudinal paral·lela a la mitgera del Passeig de Gràcia (s. d.)*, registre 6819, núm. ordre 2416

*Secció transversal per l'escala noble i pati*, maig 1870, registre 6817, núm. ordre 2412

*Sostre saló principal*, 2 de març de 1870, registre 6809, núm. ordre 2426  
*Decoració sostre i xemeneia (sala xemeneia)*, 30 de març de 1870, registre 6116, núm. ordre 2422  
*Decoració sostre sala confiança, avantsala pis principal*, registre 6115, núm. ordre 2424  
*Decoració sala con alcova juntament amb saló principal*, 22 de març de 1870 registre 6808, núm. ordre 2446  
*Decoració de la sala amb alcova xamfrà*, registre 6807, núm. ordre 2447  
*Sostre menjador primer pis*, 21 de maig de 1870, registre 6810, núm. ordre 2425  
*Xemeneia per al menjador principal*, 5 d'agost de 1874, registre 6831, núm. ordre 2167  
*Detall alçat interior i cornisa (s. d.)*, registre 6833, núm. ordre 2165  
*Planta i alçat oratori per al primer pis*, 3 de febrer de 1870, registre 6805, núm. ordre 2452  
*Detalls excusat del pis principal*, registre 6811, núm. ordre 2429

*Porta d'entrada pis principal*, 30 de juny de 1870, registre 6798, núm. ordre 2448  
*Portes per al saló principal*, registre 6803, núm. ordre 2434  
*Portes de l'avantsala*, 6 d'abril de 1870, registre 6826, núm. ordre 2161  
*Decoració vidrieres per al jardí d'hivern del primer pis*, 1869, registre 6813, núm. ordre 2427

*Sala de la xemeneia del segon pis, xamfrà*, 27 d'abril de 1870, registre 6117, núm. ordre 2159  
*Sostre per la sala amb alcova del segon pis*, 27 de març de 1870, registre 6119, núm. ordre 2151

Altres plànols i dibuixos guardats:

*Porta cotxera*, registre 6827, núm. ordre 2160  
*Esborrany portes*, registre 6804, núm. ordre 2410  
*Detalls columnes i altres elements ornamentals d'un balcó*: registre 6834, núm. ordre 2164  
*Diàmetre dels capitells*, registre 6536, núm. ordre 2190  
*Estudis per a la cornisa de coronament*, registre 6832, núm. ordre 2166  
*Excusat reservat al costat de l'oratori*, registre 6538, núm. ordre 2168  
*Detall canonades d'estany*, registre 6537, núm. ordre 2191

### **Arxiu Administratiu Municipal**

Expedient 1928 Bis-C

### **Càtedra Gaudí**

Litografies trobades a la Càtedra Gaudí, carpeta Josep Oriol Mestres, façana, arrencament escala, pati interior  
Article de Lluís Permanyer

### **Arxiu Mas**

Gudiol 68299. Façana. Sense data original. Data de la reproducció 1978  
Clixé 84728. Escala. 1936  
Clixé 84729. Interior Casa Samà. 1936  
Clixé 84730. Interior Casa Samà 1936



Segona part

### 2.2.1.6. Reforma del Palau Moja. Casa Antonio López. 1871-1877

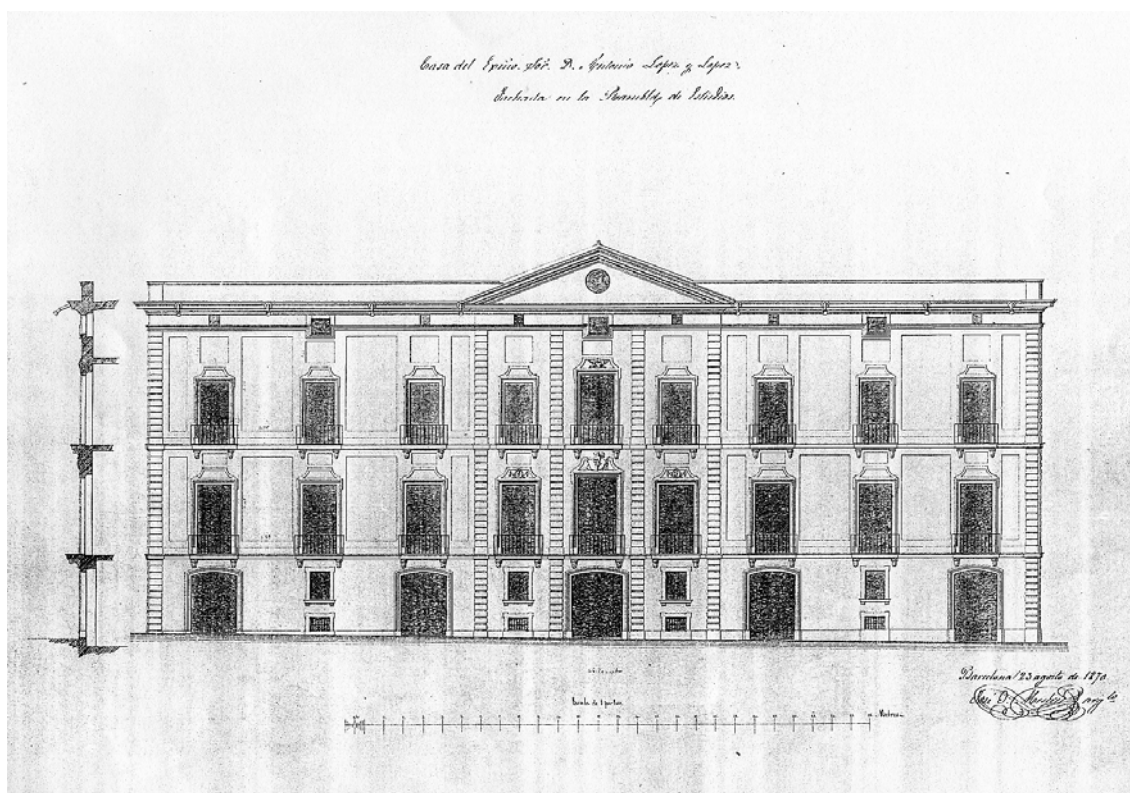


Fig. 152. Façana del Palau Moja dibuixada per Josep Oriol Mestres.

El 9 de juny de 1870 Antonio López i López (1817-1883), primer marquès de Comillas, compra el Palau Moja o dels Cartellà als hereus de la vídua de Francesc Xavier de Sentmenat, Josepa de Sarriera i Copons. Segons ha demostrat Santiago Alcolea,<sup>310</sup> l'esmentada Josepa Sarriera havia deixat una clàusula al testament que determinava que en cas de venda el futur propietari no podia enderrocar el palau ni fer-hi obres importants; només se'n podia modificar la distribució interior de la segona i la tercera planta. També recull la referència del document que dóna fe que Antonio López és coneixedor d'aquesta prohibició.

A l'abril de 1871, Antonio López y López sol·licita una llicència d'obres per reformar el segon pis<sup>311</sup> i subdividir-lo en diferents habitatges. Pel que hem vist en el plànol presentat, podem dir que al pis principal només es va intervenir en aspectes d'acabat, però no se'n va modificar la distribució, tal com quedava determinat per l'anterior propietària. El segon pis s'adapta a les necessitats de la nova família. Estudiant el plànol presentat en la sol·licitud de llicència, una

<sup>310</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1987, p. 150-152.

<sup>311</sup> AAM, expedient 2280-C 1871 "Expediente promovido por D. Antonio López y López para practicar obras de reforma en el piso segundo de la casa n°1 de la Puertaferrissa", 18 d'abril de 1871.

planta del segon pis en què s'indiquen els paraments a enderrocar i els que s'han de fer de bell nou, hem constatat que es divideix la planta en quatre habitatges.<sup>312</sup>

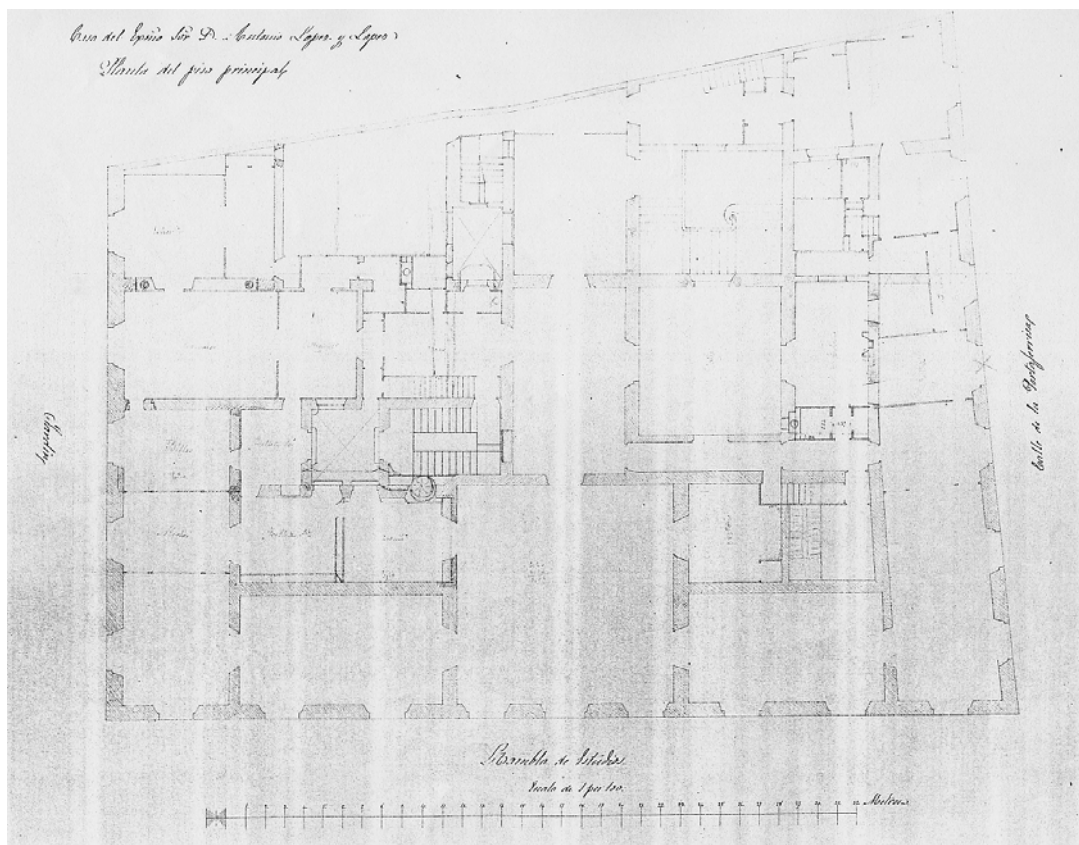


Fig. 153. Planta del pis principal sense acabar guardada a l'Arxiu Històric de la Ciutat.

Hem pogut confirmar aquesta informació amb els plànols guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat.<sup>313</sup> A més de l'original de la segona planta del plànol presentat a l'Ajuntament (fig. 154), es guarda una planta del pis principal (fig. 153) sense datar. Per la informació que s'hi recull devia ser la planta aixecada en el moment de l'adquisició del palau. En aquesta planta es dibuixen alguns petits canvis respecte a la planta original, però de caràcter molt secundari. Pel que es desprèn de les anotacions, devia ser la casa del mateix Antonio López. Creiem que és interessant estudiar la intervenció que fa Mestres al principal per poder comparar en una mateixa casa dos moments diferents en el plantejament dels interiors, el de la construcció

<sup>312</sup> Del quart no n'estem ben segurs, ja que la lectura del plànol és força confusa i no hi ha el de les altres plantes, que podria ajudar a esbrinar l'existència d'altres dependències. Sí que hi ha quatre cuines, i sembla que cap d'aquestes corresponia al pis principal, ja que a través de l'actual conservador del palau sabem que quan la Generalitat va comprar l'edifici hi havia una cuina a la planta principal.

<sup>313</sup> Entre aquests plànols hem pogut localitzar una còpia (feta per Josep Oriol Mestres el 23 de maig de 1870) del plànol realitzat en temps de la marquesa de Cartellà, la primera propietària, en què s'indiquen les superfícies que havia d'ocupar el futur palau. Es pot veure que el palau s'aixeca en el lloc de l'antiga muralla de les Rambles i de dues torres, propietat aleshores de la marquesa. Santiago Alcolea, en el llibre citat en la nota núm. 1, explica tot el procés, p. 43-47. Hem reproduït aquest plànol al capítol XX.

original del s. XVIII i el de la intervenció de Mestres a la qual ens referim. Alguns dels espais no es modifiquen, com en el cas del saló, però d'altres s'adeqüen a unes noves exigències formals, i és en aquests casos on podrem copsar els canvis.

La família López portarà a terme altres reformes i ampliacions de la casa en els anys successius. Ens n'interessa una especialment, la reforma portada a terme el 1877 al segon pis,<sup>314</sup> concretament a l'habitatge de la cantonada de Portaferriassa i la Rambla d'Estudis, amb motiu del casament d'una filla<sup>315</sup> (fig. 163). No hem localitzat cap sol·licitud de llicència a l'Ajuntament, probablement perquè es tracta d'una obra menor. Les raons del nostre interès es deuen al fet que s'han conservat algunes de les pintures de l'avantsala i el saló, restaurades recentment,<sup>316</sup> que ens permeten obtenir informació del cromatisme, de les solucions formals i de les tècniques d'acabat. Per aquest motiu més endavant hi dedicarem una especial atenció. En moltes de les cases de Mestres el coneixement que tenim de les pintures i dels motius ornamentals és a partir de dibuixos a tinta i a llapis; en els pocs casos que es conserven han estat repintats i alterats, i per això és important poder tenir pintures originals recuperades.

El Palau Moja serà ampliat per la banda de Portaferriassa després de la compra, l'any 1882, de la casa veïna.<sup>317</sup> És el mateix Mestres qui projecta l'ampliació, que en aquest cas respon a dependències vinculades al negoci de la família: l'ampliació permet una entrada als despatxos independent de la casa.<sup>318</sup>

---

<sup>314</sup> AHC, R. 6697, núm. ordre 2310.

<sup>315</sup> El plànol localitzat porta el títol "*Variaciones hechas en el segundo piso para el casamiento de M<sup>a</sup> Luisa con Joaquín*". Al llibre de Maria del Mar Arnús [ARNÚS, M. del Mar: *Comillas, preludeo de modernidad*, Guías artísticas Electa, Madrid, 1999], hi ha un arbre genealògic de la família López gràcies al qual podem saber que es tracta de Maria Luisa López Bru i Joaquín de Piélagos y Sánchez de Movellán.

<sup>316</sup> El pintor Emili Julià realitza les tasques de restauració de les pintures al vestíbul i l'escala de la casa (primavera de 2003).

<sup>317</sup> L'any 1882, després de comprar una casa veïna a la Portaferriassa, s'afegeix un cos al palau per aquesta banda. A l'Arxiu Històric de la Ciutat es guarden diferents plànols d'aquest episodi:

*Primera proposta ampliació, façanes carrer i interior*, 6 de març de 1882, R. 6694, núm. 2308.

*Planta i façana ampliació Portaferriassa*. Conformitat de l'arquitecte municipal Antoni Rovira i Trias, 21 de juny de 1882, Façana R. 6706, núm. 2179; Planta R. 6698, núm. 2066.

*Canvis i variacions de l'ampliació* [s'entreveu avantsala Antonio López amb fornícules], 5 de juny de 1882, R.6691, núm. 2065.

Més proves i definicions de l'ampliació, 17 de juliol de 1882, R. 6693, núm. 2307.

*Esborrany avantsala despatx Antonio López* [a llapis], juliol de 1882, R. 6704, núm. 1921.

*Detall columna d'entrada de l'ampliació despatx*, s. d., R. 6696, núm. 2311.

Secció ampliació despatx, sense data, R. i núm. 40/50 6684 X7.

A l'AAM en fan referència els expedients 511k (1881-1882) i 1014k (1881-1882).

<sup>318</sup> El 21 de juny de 1882 es presenta un plànol a l'Ajuntament que té la conformitat d'Antoni Rovira i Trias. AHC, registre 6698, núm. ordre 2066.

Dels diversos esborrans que fa J. O. Mestres en aquest moment en trobem alguns en què hi ha un passadís que indica un pas cap a la casa d'Eusebi Güell. Aquesta casa és la que coneixem com a Palau Fonollar o dels marquesos de Palmerola; l'hem esmentada en la primera part. En les diverses ampliacions del Palau Moja es converteix en la casa veïna. Eusebi Güell s'havia casat el 1871 amb Isabel López Bru, una altra filla d'Antonio López, de manera que trobem que s'hi va teixint un entorn familiar i de veïnatge.

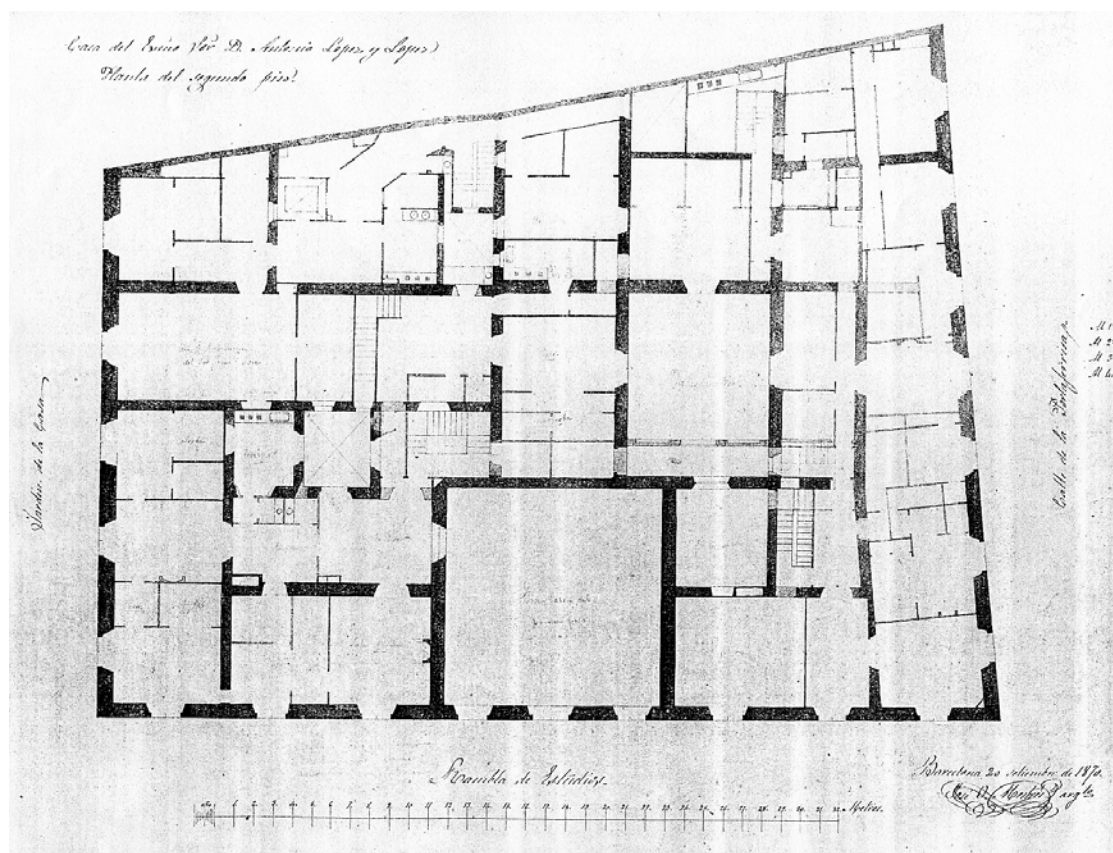


Fig. 154. Planta del segon pis. Original de la presentada a l'Ajuntament on es pot apreciar com es fa una nova distribució per encabir-hi quatre habitatges.

### Tractament de la superfície

Pel fet de ser una reforma sobre un edifici existent i que a més ja hem estudiat en la primera part d'aquesta tesi, ja que la construcció original s'emmarca en el període que s'hi analitzava, no entrarem a descriure la distribució interior ni la disposició de les estances, sinó que ens centrarem en les actuacions portades a terme en temps d'Antonio López i López que afectin els acabats interiors. Com ja s'ha dit, una clàusula testamentària impedia fer-hi grans modificacions, sobretot al pis noble, per preservar el llegat artístic i patrimonial dels primers propietaris. La intervenció de Josep Oriol Mestres per a Antonio López just després de ser adquirida la casa es concreta en canvis en els acabats de les sales (el saló principal resta intacte), en una nova disposició de l'escala noble,<sup>319</sup> en la modificació i incorporació d'escalas interiors secundàries<sup>320</sup> i, per acabar, en un canvi de distribució del segon pis per encabir-hi quatre habitatges.<sup>321</sup>

Pel que fa als canvis en els acabats que realitza Mestres en aquest moment, no en tenim constància documental explícita, però podem obtenir informació comparant la documentació

<sup>319</sup> ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja*, op. cit..

<sup>320</sup> Plànol del pis principal fet per Josep Oriol Mestres el 1870. AHC, registre 6687, núm. ordre 2301.

<sup>321</sup> Planta del segon pis, 20 de setembre de 1870. AHC, registre 6688, núm. 2304.

que facilita Alcolea<sup>322</sup> de com eren els acabats el 1790 amb les fotografies guardades a l'Arxiu Mas<sup>323</sup> fetes a començament del segle XX. Malgrat que són fotografies fetes seixanta anys després de l'adquisició de la casa per part d'Antonio López, tenim prou indicis<sup>324</sup> que les solucions dels paraments i dels sostres que s'hi veuen, així com alguns objectes, corresponen a la intervenció de Mestres. Conèixer-la ens permetrà comparar dues maneres d'entendre els interiors i el tractament de la superfície, la de 1790 (quan es va bastir l'edifici) i la de 1870, quan Mestres hi va fer la reforma per a Antonio López. L'estat actual d'algunes d'aquestes estances s'ha modificat notablement i s'han perdut molts dels acabats. Només alguns elements restaurats en l'actualitat ens permeten conèixer detalls dels treballs realitzats per Mestres.

Segons l'inventari fet a la mort del marquès de Moja el 1790 (vegeu capítol 1.2.1), les estrades (estances de recepció disposades a banda i banda del saló principal) tenen els paraments revestits de domàs, i també les cortines de les finestres i dels portals. Els arrambadors són pintats sobre tela<sup>325</sup> i fixats a la paret. En el document es precisen el color de cada una de les sales i els detalls del mobiliari. A més, també coneixem, a partir de l'estudi d'Alcolea, la factura presentada per Francesc Pla, *el Vigatà*, on es descriuen els treballs que va realitzar quan es va construir el palau.<sup>326</sup> Dels espais que esmenta, a part del saló i la capella, només en un hi ha pintures actualment, a la sala amb alcova de la cantonada. Però tal com afirma Alcolea, no són del Vigatà. Per com estan resoltes i pels motius i el cromatisme emprats, podem deduir que són pintures fetes en temps dels López.

A través de les fotografies fetes entre 1932 i 1936 podem observar nombrosos canvis respecte al que es descriu a l'inventari de 1790. Es guarden documents fotogràfics de les dues estrades que donen al saló principal (dreta i esquerra) i de les sales amb alcova contigües a cada una d'aquestes estrades, respectivament (una situada a la cantonada de la Rambla amb Portaferrissa i l'altra que dona a la Rambla i al jardí). Si anem resseguint cada una de les estances podrem constatar els canvis. A l'estrada immediata al saló, cap a Portaferrissa, es pot comprovar a través de les fotografies guardades (fig. 155 i 156) que no hi ha al parament l'acabat original de domàs verd descrit a l'inventari. S'ha substituït per plafons amb pintures d'episodis històrics

<sup>322</sup> Fa referència a un inventari *post mortem* del marquès de Moja realitzat el 1790 i a les factures presentades per Francesc Pla, *el Vigatà* en acabar els seus treballs (4 de setembre de 1791) [ALCOLEA, Santiago: *El palau Moja*, *op. cit.*].

<sup>323</sup> Arxiu Mas. Fotografies fetes entre 1932 i 1936 de les diferents sales i de l'escala noble.

Escala principal: clixé 84692.

Estrada cap a Portaferrissa: clixés 84701 i 84703.

Estrada cap al jardí: clixés 84705 i 84706.

Sala amb alcova jardí: clixés 84709 i 84710.

Sala amb alcova Portaferrissa: clixés 69822, 84704 i 84708.

<sup>324</sup> En una de les fotos es pot apreciar un retrat de Maria Gayón, dona de Claudio López Bru, segon marquès de Comillas. Ens pot servir per confirmar que perduren els acabats i els detalls d'anys enrere.

<sup>325</sup> Pintures de Pere Pau Muntanya [Alcolea, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, *op. cit.*]

<sup>326</sup> Segons el que recull Santiago Alcolea, la relació dels treballs realitzats presentada per Francesc Pla es refereix, a banda del saló de la capella i de les façanes, a la cambra de la raonada del jardí, a la primera sala, que és la peça dels criats, al menjador de la part del jardí, a l'habitació amb alcova que dona al vestíbul gran més el corredor, a les pintures del vestíbul gran, a la cambra i alcova del segon pis —cantonada amb Portaferrissa— i a la petita cambra del cap del jardí.

emmarcats per pilastretes de fusta. L'arrambador manté les pintures de Pere Pau Muntanya, però ara emmarcades per un sòcol, pilastres i motllures de fusta. Corona el parament un cornisament motllurat que dóna lloc a l'escòcia. Una remarcada motllura la separa del plafó central pla del sostre. La solució del sostre, així com el recurs de la pintura central, s'assembla a altres exemples de Mestres, com ara el sostre del saló de la Casa Peix Traveria (del qual no es guarda la pintura). Actualment, d'aquesta estrada només es conserva el sostre; se n'han perdut les pintures murals.

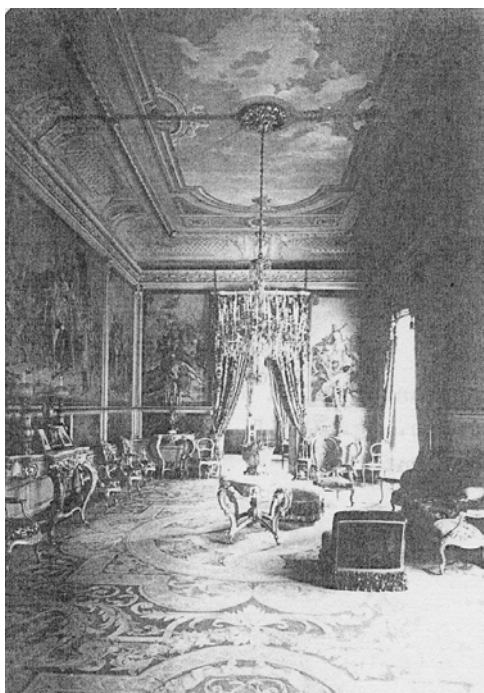


Fig. 155. Estrada banda Portaferrissa. Foto Arxiu Mas



Fig. 156. Detall de l'estrada. Foto Arxiu Mas

L'estrada oposada a l'anterior, a l'altre cantó del saló, es descriu a l'inventari revestida de domàs groc i arrambadors pintats sobre tela i fixats a la paret. A partir de les fotografies 157 i 158 es pot apreciar que es manté l'arrambador pintat, però s'ha substituït el domàs per plafons remarcats amb motllures i faixes (actualment no en queda res). El sostre també és amb escòcia, amb una motllura entre aquest element i el plafó central, que també està format per plafons envoltats de sanefes i motius florals.

L'habitació amb alcova de la banda del jardí (figura 160) es modifica lleugerament, es fa més petita per poder engrandir l'estança posterior<sup>327</sup> i es desplaça la vidriera entre la sala i l'alcova (vegeu planta principal, fig. 153). Pel que fa al parament, no hi ha grans canvis respecte al que hi ha descrit a l'inventari: es conserven els arrambadors pintats sobre tela i el parament superior manté el domàs, recobert parcialment amb grans quadres i miralls. Les pintures del sostre

<sup>327</sup> Al plànol de la planta principal es pot observar que la vidriera està correguda i així es fa la sala de l'alcova més petita. Aquest canvi permet ubicar una sala de billar a l'espai contigu.



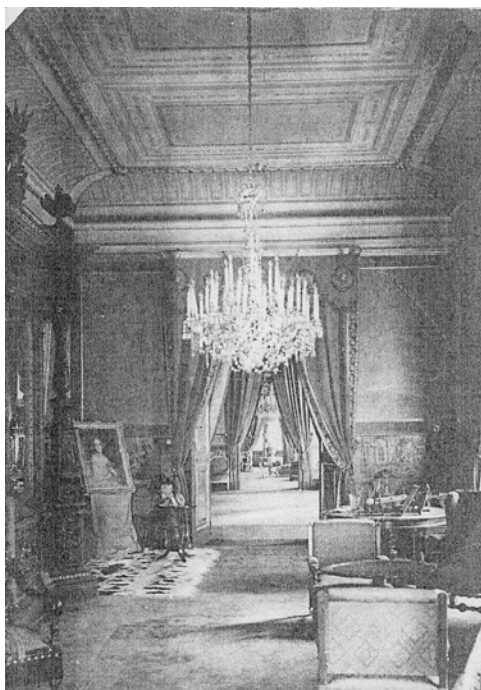


Fig. 157. Estrada banda jardí. Foto Arxiu Mas



Fig. 158. Detall. Foto arxiu Mas



Fig. 159. Detall de la sala amb alcova Portaferriassa. Foto Arxiu Mas.

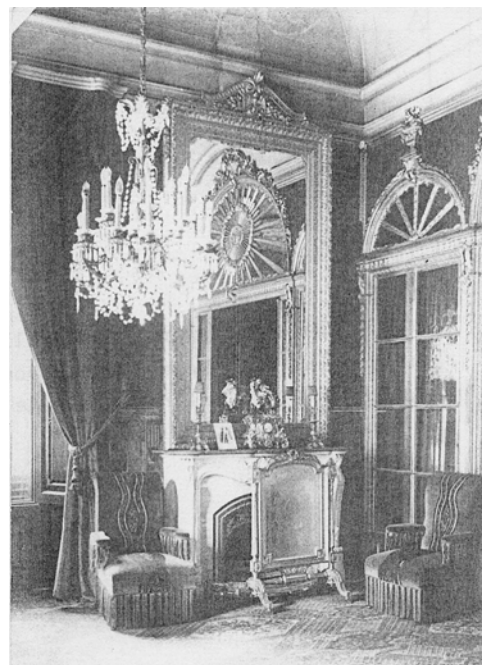


Fig. 160. Sala amb alcova jardí. Foto Arxiu Mas.

podrien ser de la intervenció feta per Josep Oriol Mestres (actualment s'han perdut), ja que els motius ornamentals que s'hi poden entreveure són semblants als emprats en les seves obres.

L'habitació amb alcova de la cantonada de Portaferrixa també conserva en les fotografies guardades (fig. 159) el parament revestit de domàs i els arrambadors pintats sobre tela. La solució del sostre també és amb escòcia i plafó central. Els motius pictòrics que s'hi representen són propers a les solucions de Mestres al mateix Palau. Constatem que la intervenció més important

de Mestres és en dos espais jeràrquicament rellevants, les estrades. Com que el saló principal no es podia tocar, l'esforç per adequar la casa als nous propietaris se centra en els que el segueixen en importància. Mestres el que fa és canviar el parament continu de domàs en una de les estrades per pintures murals emmarcades, i en l'altra el canvia per un parament emplafonat amb sanefes i bossells. Hi incorpora l'ordenament tripartit, una solució habitual en els seus interiors.

L'escala noble, segons la informació recollida per Alcolea, es reforma sota la tutela de Mestres i canvia la seva disposició, la qual cosa ens pot indicar que els acabats pertanyen a la intervenció de 1871. A més, les inicials d'Antonio López pintades en un dels plafons del parament ens ho ratifiquen. Els acabats que apareixen en la fotografia de 1936 són els que encara avui es guarden en part i es troben en procés de restauració.



Fig. 161. Foto Arxiu Mas.



Fig. 162. Foto actual.

El parament de l'escala és molt a prop de solucions que ja hem vist en l'arquitectura de Mestres. És un parament amb un arrambador de marbre. La part superior del parament està delimitada

per faixes verticals amb sanefes a manera de pilastra i entremig té pintures murals. Manté l'ordenament clàssic propi dels espais comuns i vestíbuls, tot i que aquí és més diluït que en altres exemples en què a l'escala es fa un ús explícit dels ordres. Aquest cas s'assembla més al rebedor de la Casa Samà. És a dir, un espai de transició de fora cap a dins. A poc a poc s'abandona la sobrietat per donar cabuda a tractaments més rics i coloristes.

Uns anys més tard (1877), com s'ha comentat, Josep Oriol Mestres hi intervé novament per adequar part del segon pis com a habitatge d'una filla de la casa amb motiu del seu casament amb Jaquín de Piélagó. En aquest cas intervé en les estances de la cantonada entre la Rambla i Portaferrissa. Disposem de la planta on es proposa la reforma<sup>328</sup> (fig. 163) i d'algunes restes de les pintures murals i dels sostres que es conserven i que fa poc han estat objecte de restauració, concretament les corresponents a l'avantsala i al saló. Són pintures que confirmen la manera de resoldre el tractament dels paraments i dels sostres per part de Mestres, però a més ens aporten dades cromàtiques i formals.

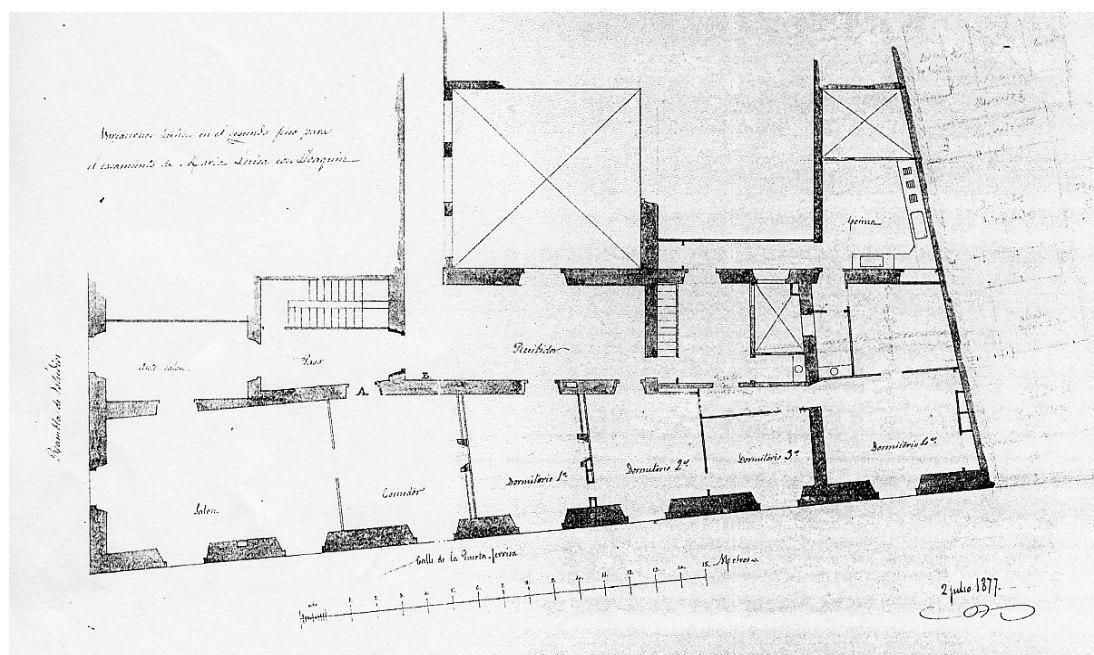


Fig. 163. Reforma del segon pis amb motiu del casament de la filla Maria Lluïsa.

Es tracta de l'avantsala, un espai petit que s'obre a la Rambla, i el saló, l'estança que està a la cantonada de la Rambla amb Portaferrissa. A partir de les pintures conservades i del que s'ha restaurat podem veure que els paraments de l'avantsala estan resolts a partir de la diferenciació entre sòcol (franja inferior d'uns vint centímetres), arrambador, parament superior emplafonat i cornisament. Es manté l'ordenament que hem trobat en molts altres exemples, un ordenament que s'obté a partir de recursos ornamentals florals (fig. 164 i 166). Amb un traç molt delicat es van conformant sanefes i faixes que atorguen singularitat al parament. Han desaparegut els

<sup>328</sup> “Variaciones hechas en el segundo piso para el casamiento de Maria Luisa con Jaquín” [a llapis, ampliació de 1883 sobre el despatx], R. 6697, núm. 2310.

recursos d'ordre però no la necessitat d'ordenament, que encara hi és. Els colors terrosos (òxid vermell, terra verda, ombra natural) emprats donen una gran calidesa i intenció cromàtica. Els motius florals, els recursos ornamentals figuratius i la paleta de colors emprada per Mestres en aquest petit espai tenen una gran semblança amb un alçat reproduït per César Daly<sup>329</sup> (fig. 167).

Del saló s'han conservat algunes pintures i alguns relleus del sostre i el cornisament (fig. 165). Una altra vegada hi trobem el recurs de la sanefa floral molt perfilada i amb una gran varietat cromàtica. El ventall de colors emprats és el mateix que hem vist a l'avantsala; una altra vegada l'òxid vermell hi dóna una gran intensitat cromàtica. L'emmarcament del sostre està resolt a partir de la fixació de motllures que van generant un entramat. Aquí les motllures de guix són d'inspiració floral, com si s'estigués en un moment en què el llenguatge clàssic es va abandonant per substituir-se per motius d'inspiració floral.

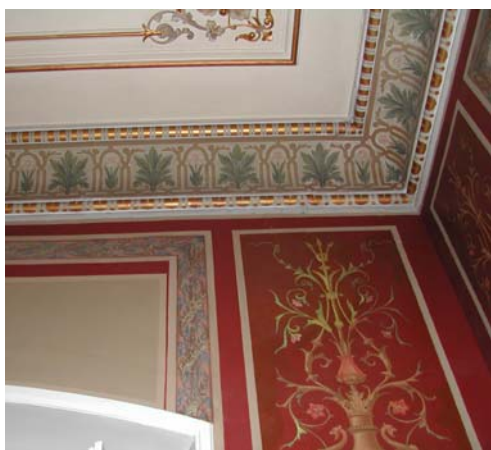


Fig. 164. Detall parament avantsala.



Fig. 165. Detall del sostre del saló.

### Elements per a l'anàlisi

- Diferència de tractament entre el moment de la construcció, l'any 1790, i l'any 1870, quan A. López compra la casa. En la intervenció que fa Mestres en les estrades hi ha, respecte al que s'havia fet al s. XVIII, un major interès per l'ordenament del parament. Mestres emmarca el parament superior allà on hi havia domàs continu. A l'estrada de l'esquerra, que és més pública, Mestres fa més evidents els ordres. Tal vegada això respon al criteri de diferenciació del tractament en funció de si l'espai té un ús més de recepció. També incorpora pintures murals de temàtica històrica, com hem vist a la Casa Samà. Insistim que probablement hi ha una demanda per part d'aquestes famílies de veure's vinculades a un passat gloriós.
- La seqüència de fora cap a dins queda més matisada. L'escala no rep tant un tractament semblant als vestíbuls i llocs de recepció com hem vist en altres exemples, sinó que s'atansa als espais d'ús més privat.

<sup>329</sup> DALY, César: *L'architecture privée au XIX siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, París, Ducher et cie éditeurs, 1872. Section II, p. 112-13. Serre, salon.



- A través del que s'ha conservat i restaurat de l'escala i de la intervenció de 1877 al segon pis podem constatar la importància del color, la seva intencionalitat. La intensitat qualifica i determina la percepció de l'interior. Hi ha uns colors intensos i decidits.
- Els recursos ornamentals del segon pis insinuen un canvi en el llenguatge formal. Les sanefes, les faixes i els elements figuratius esdevenen nous respecte dels exemples anteriors. Com hem apuntat, hi ha una gran similitud amb solucions aparegudes en publicacions de l'època (César Daly). A la Casa Samà també apareixen elements molt semblants.
- Al sostre del saló del segon pis els elements en relleu de guix no són motlures sinó formes d'una certa inspiració orgànica.



Fig. 166. Detall pintura del segon pis.



Fig.167. Detall làmina de César Daly, 1872.

## Documents i plànols consultats

### Arxiu Històric de la Ciutat

1870

*"Superfície ocupada por el palacio jardín que fue de los marqueses de Moya situado en la Rambla de Estudios. Copia del plano que tienen los SS. Albaceas testamentarios de la Marquesa de Moya"*, 23 de maig de 1870, R. 6685, núm. 2300

*Façana Rambla d'Estudis*, 23 d'agost de 1870, R. 6690, núm. 2302

*Superfície de la casa*, 20 de juliol de 1870, R. 6686, núm. 2303

*Planta pis principal* [no és la definitiva, s. d., sense signar, s'anoten modificacions], R. 6687, núm. 2301

Segona part

*Planta segon pis*, 20 de setembre de 1870, R. 6688, núm. 2304

*Planta golfes*, 23 d'agost de 1870, R. 6689, núm. 2305

*Detall baula porta principal*, 4 de juliol de 1870, R. 5761, núm. 2178

1876

*"Entrada especial para el despacho del S. Antonio López i López"*, R. 6695, núm. 2309

1877

*"Variaciones hechas en el segundo piso para el casamiento de Maria Luisa con Juaquín"* [a llapis, ampliació de 1883 sobre el despatx], R. 6697, núm. 2310

1878

Papers relacionats amb l'ampliació de la casa al primer pis de la part de Portaferriassa. Inclouen memòries i sol·licitud de permisos de l'Ajuntament. R. 6701, 6702, 6703, 6704

*Moble Menjador* (sense determinar per a quina casa és), 19 de juliol de 1878, R. 6700, núm. 1925

1882

*Primera proposta ampliació, façanes carrer i interior*, 6 de març de 1882, R. 6694, núm. 2308

*Planta i façana ampliació Portaferriassa*. Conformitat de l'arquitecte municipal Antoni Rovira i Trias, 21 de juny de 1882, Façana R. 6706, núm. 2179; Planta, R. 6698, núm. 2066

*Canvis i variacions de l'ampliació* [s'entreveu avantsala Antonio López amb fornícules], 5 de juny de 1882, R. 6691, núm. 2065

Més proves i definicions de l'ampliació, 17 de juliol de 1882, R. 6693, núm. 2307

*Esborrany avantsala despatx Antonio López* [a llapis], juliol de 1882, R. 6704, núm. 1921

*Detall columna d'entrada de l'ampliació despatx*, s. d., R. 6696, núm. 2311

Secció ampliació despatx, sense data, R. i núm. 40/50 6684 X7

1883

*"Adición al segundo piso de la casa de D. Claudio López Bru"* [és la referida a la nota del plànol de 1877], 3 de juliol de 1883, (afegit a la banda de carrer), R. 6701, núm. 1924 (poc acurat)

1890

*"Adición es igual a lo que se hizo en el piso principal"*, 31 de juliol de 1890, [és un afegit per a la banda del jardí], R. 6702, núm. 1923

Alçat entrada R. 6699, núm. 2067 (sense dates ni especificacions)

Reixes [paper quadriculat]: R. 6662, núm. 2180; R. 6661, núm. 2181

### **Arxiu Administratiu Municipal**

Expedient 2280-C: *"Expediente promovido por D. Antonio López i López para practicar obras de reforma en el piso segundo de la casa número 1 de la Puertaferriassa"*, 18 d'abril de 1871

### **Arxiu Mas**

Escala principal: clixé 84692.

Estrada cap a Portaferriassa: clixés 84701 i 84703

Estrada cap al jardí: clixés 84705 i 84706

Sala amb alcova jardí: clixés 84709 i 84710

Sala amb alcova Portaferriassa: clixés 69822, 84704 i 84708

## 2.2.2. Com entén Josep Oriol Mestres el tractament de la superfície

### 2.2.2.1. El valor dels interiors

A partir de les diferents cases estudiades de Mestres, hem anat veient com s'hi estableix una seqüència des de l'exterior cap a l'interior. La sobrietat de la façana, les formes austeres expressades en pedra i estuc s'endinsen, a través de l'entrada principal, pel vestíbul fins a l'escala noble. S'estableix una continuïtat de fora cap a dins. El vestíbul acull qui entra a la casa i manté la sobrietat i la distància.

La sobrietat, des del punt de vista dels materials, l'atorga la pedra, present en el paviment i els paraments del vestíbul i l'escala. Ho hem vist a la Casa Peix Traveria o al vestíbul de la Casa López, on els paraments es resolen com una façana interior. Des del llenguatge arquitectònic és l'arquitectura classicista i acadèmica la que expressa aquest valor.

Aquesta seqüència continua a través de l'escala, sense abandonar les formes arquitectòniques acadèmiques ni la solemnitat formal i material que s'hi exigeix. Són els elements d'ordenament clàssic, presents a l'escala de la Casa Vidal o de la Casa Girona, entre d'altres, els que qualifiquen la superfície. Fins i tot en alguns casos es fan servir recursos propis de façana, com ara el tractament del sòcol del parament de l'escala amb un especejament encoixinat. La mateixa solució la trobem a la Casa Samà.

L'enriquiment i els recursos formals que busquen l'estímul sensorial es guarden per a aquells espais interiors més valorats. És a dir, haurem de traspasar la porta principal per trobar-los, des del vestíbul fins al saló, en una gradació de menys a més. La idea de seqüència d'allò més simple a allò més ric ja l'apunta Le Camus de Mezières.<sup>330</sup> Ho expressa d'aquesta manera:

Les pieces principales d'un appartement doivent être en consequence des dehors; nous l'avons dit; mais il est nécessaire d'ajouter qu'il leur faut un rapport entr'elles dans la superficie, dans la hauteur des planchers, enfin dans la décoration: la marche de cette derniere partie est prescrite, mais elle est fine et délicate, elle exige beaucoup de goût et de prudence. On doit passe de la simplicité a la richesse. Le vestibule alors est moins orné que les antichambres, les antichambres moins que les sallons et les cabinets, etc. Chaque piece doit avoir son caractere particulier. L'analogie, le rapport des proportions decident: nos sensations; une piece fait désirer l'autre, cette agitation occupe et tient en suspens les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait.

En aquesta cita la idea de control de la riquesa, de preservar, no sols és entre l'interior i l'exterior, sinó també dins de l'habitatge, en una relació jeràrquica dels espais. Aquest plantejament també el trobem en l'arquitectura de Mestres. Es tracta de guardar l'esclat sensorial i material per als llocs importants que no ens cansen ni estan desvalorats per haver-ne fet un ús abusiu.

---

<sup>330</sup>CAMUS DE MÉZIERES, M. Le: *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, París, Benoit Morin, Imprimeur-Libraire, 1780. p. 44-45.



Així, dins de l'habitatge també hi ha un tractament que segueix un criteri jeràrquic. No tots els espais són iguals, sinó que l'acabat ha d'estar d'acord amb el seu posicionament jeràrquic.

A les cases de Mestres hem vist com estan clarament diferenciats els espais més valorats, que són els d'ús social i els destinats als senyors, com ara els seus dormitoris. S'ubiquen a les crugies que donen a façana, a la zona més rellevant de la casa. La idea de seqüència que esmentàvem abans també es manté dins de la casa. Des del rebedor fins al saló, en l'itinerari d'espais d'ús social, trobem una gradació dels acabats. El rebedor manté certs elements que hem vist a l'escala. El que hem pogut documentar és el de la Casa Samà, en el qual veiem que es mantenen els elements d'ordenament clàssic, que es van diluint a mesura que ens endinsem en la casa. L'avantsala és l'espai següent en aquesta seqüència cap al saló; en aquest sentit rep un tractament més enriquit però sense arribar a l'eclosió que veurem al saló. L'avantsala de la Casa Samà, l'única que tenim ben documentada, n'és un exemple.

El saló és l'estança més significada, per la qual cosa és la que rep el tractament més acurat, allà on s'hi esmercen més esforços. Le Camus de Mézieres, fent servir una altra vegada les seves paraules, ho diu així:

Le salon est la piece d'assemblée où se donnent les fêtes; c'est dans cet endroit où se pratique le plus grande cérémonial: c'est en conséquence dans ce lieu où la magnificence doit se développer, où la richesse doit être prodiguée, où, l'Artiste, enfin doit déployer son goût, son génie: les marbres, les bronzes, la dorure, la sculpture, la peinture et les glaces lui prêteront leur secours (auxili); les tapisseries que nous avons poussées à un si haut point de beauté peuvent l'enrichir: le crystal de roche pour les lustres, les girandoles, les candélabres, les statues précieuses, les vases les plus riches, les porcelaines les plus rares, peuvent concourir a l'embellissement de ce lieu. Les meubles dont nous avons porté siloin la perfection pour l'élégance et la commodité, ajouteront a la richesse... Que la longueur de la piece soit relative à sa largeur et a sa hauteur; ce n'est pas l'hasard qui doit produire ses mesures: la corniche et l'entablement, s'il y en a, seront en ce cas relatifs au reste; les moulures principales seront taillées, mais qu'il y soit observé des ornements de bon goût et bien deffinés; les profils doivent être jettés avec grace: c'est en partie de la distribution des modillons (permodols) que dépend l'harmonie de l'ensemble; c'est du modillons d'où émanent les grandes masses qui donnent et décident le caractere; c'est d'après ses aplombs que se forme l'accord; lui seul donne le ton et regle la sisposition du tout... (si no hi ha cornisa el que s'ha de mantenir és la simetria).<sup>331</sup>

A l'entorn del saló hi ha els altres espais rellevants: la sala de la xemeneia, la sala de confiança i algunes sales amb alcova. Són estances pensades per Mestres amb acabats acurats. La sala de la xemeneia de la Casa Peix Traveria, de la Casa Vidal o de la Casa Samà ho confirmen. Uns altres espais importants en els interiors de Mestres són les sales amb alcova. Les situa prop del saló, reafirmant així el valor dins la jerarquia dels espais. La separació entre la sala i l'alcova esdevé,

---

<sup>331</sup> CAMUS DE MÉZIERES, *op. cit.*, p. 104.

en alguns casos, a la Casa Peix Traveria i a la Casa Vidal, un element singular tractat com una peça única.

Per confirmar el valor que dóna Mestres als interiors és important apuntar el significat dels documents que hem localitzat, que ens donen la referència d'allò que Mestres valora, aquells elements que dibuixa i detalla. Sense voler fer una relació dels documents —ja hi és a cada una de les cases—, sí que cal remarcar que els documents de detalls d'interiors localitzats són principalment sostres de salons, de sales de confiança, de sales de la xemeneia, d'avantsales i de menjadors. Mestres dedica una especial atenció a les sales amb alcova, principalment a l'element de separació. El dibuixa amb molta cura. És a dir, els documents localitzats reflecteixen els espais i els elements jeràrquicament més valorats.

Mestres emprà diferents recursos per obtenir la rellevància buscada, per conferir a qui transcorre per aquests espais la percepció de riquesa, de delicadesa i de luxe.

Empra valors tàctils per enriquir els interiors. Els relleus dels sostres que proporcionen els enteixinats o les aplicacions de guix, i els dels paraments, a través dels arrambadors, dels plafons i dels cornisaments, confereixen textures diferenciades i jocs d'ombres. No hem trobat cap exemple amb el parament llis. Sempre són paraments amb relleu, ja sigui a través de motlures o bé amb recursos il·lusionistes. Per altra banda, a través dels documents guardats hem pogut constatar la voluntat de Mestres de transmetre la sensació de blanor en els seus interiors: ens referim a la presència de cortinatges. A l'alçat de la sala amb alcova de la Casa Vidal i al de la secció transversal de la Casa Samà apareixen cortines grafiades. Unes cortines que pressuposem de color intens amb textura vellutada ens permeten apuntar que Mestres, per valorar els interiors, no sols atén els paraments, els sostres i els terres, sinó també aquests altres elements, que atorguen més matisos i textures.

La repetició i el farciment de motius ornamentals crea un ambient on cap element és valuós en si mateix, sinó que l'important és el conjunt. El que ens arriba és un feix de sensacions. La repetició sistemàtica dels motius ornamentals (ja siguin de fusta, de guix o pintats) en tota la superfície del sostre confereix una continuïtat que hem trobat en nombrosos interiors de Mestres. Ens referim, entre d'altres, al sostres de la sala de la xemeneia i de l'avantsala de la Casa Peix Traveria, al sostre del gabinet de la Casa López, a bona part de les estances nobles de la Casa Samà (saló, menjador, avantsala, etc.) i al sostre del saló de la Casa Vidal, amb motius d'inspiració mudèjar, un dels més aconseguits.

El color també té un paper definidor d'aquests interiors. De molts dels interiors estudiats no en tenim cap referència cromàtica, ja que quasi tots els documents són dibuixos fets amb tinta. Però a través d'aquells dels quals tenim referències podem afirmar que en els interiors de Mestres hi ha una intenció de color ben manifesta. Són colors intensos, càlids, amb una paleta força àmplia. Sostres i paraments conformen un embolcall colorista.

Finalment, ens hem de referir al tractament de la llum, la llum com un recurs que també qualifica l'interior. Des de les claraboies de la Casa Peix Traveria i de la Casa Vidal, que permeten l'entrada d'una llum tamisada per un vidre translúcid, fins a la galeria de la Casa Samà, on la llum que arriba a través de galeria rep el nouvingut.

### Models

En la introducció d'aquest capítol ens hem referit a la formació de Mestres. El seu pas per la classe d'Arquitectura de Llotja, les seves relacions amb els artistes anomenats natzarens o la incipient descoberta de l'arquitectura medieval són alguns dels aspectes ressenyats. Però també creiem que hem d'apuntar referents concrets que no responen tan a la seva etapa estrictament formativa, sinó al moment en què ja ha engegat el seu treball com a arquitecte. Ens referim a l'obra de César Daly, un autor de referència per als arquitectes barcelonins, ja que *La Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*<sup>332</sup>, de la qual és director, és una revista força seguida des d'aquí. A més, tenim indicis que Mestres coneix els treballs de Daly. Entre documents<sup>333</sup> de Mestres guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat hem localitzat un fulletó informatiu del llibre de Daly *L'architecture privée au dix-neuvième siècle, sous Napoleon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Détails de construction, de décoration et d'aménagement.*<sup>334</sup>

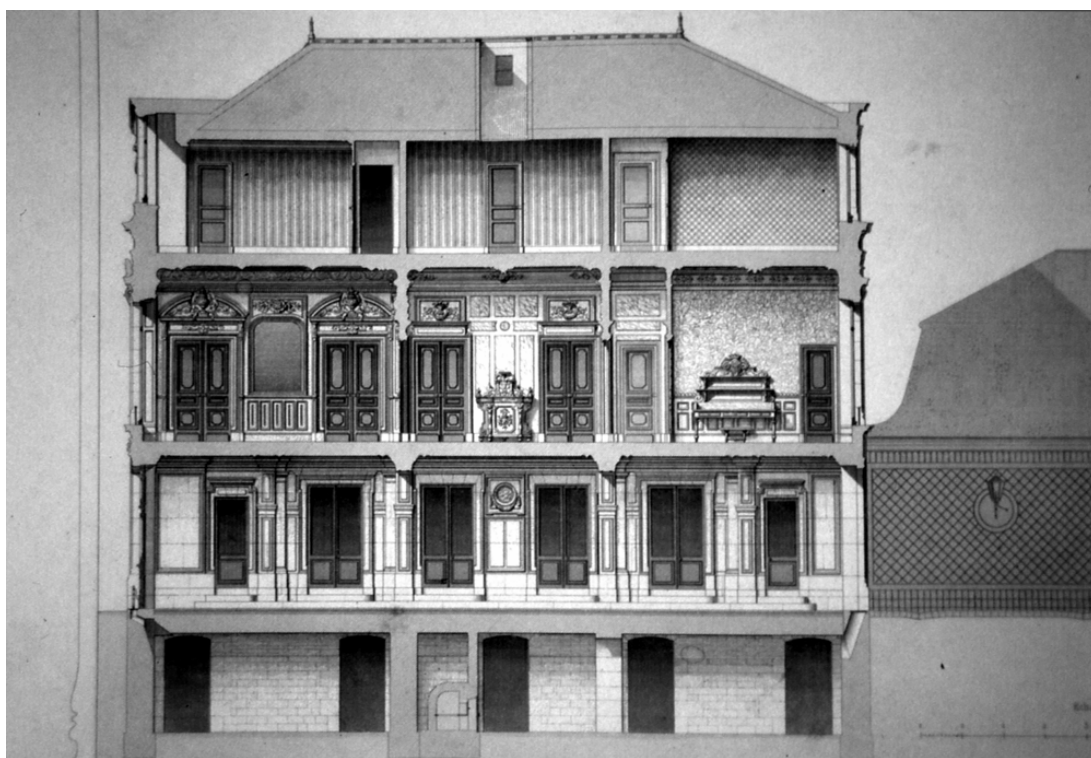


Fig. 168. César Daly, 1860. *Hotel privé Boulevard Morceaux.*

<sup>332</sup> *La Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* es publica entre 1840 i 1890.

<sup>333</sup> Entre els plànols de la Casa Salvat Oños, 1870-1875.

<sup>334</sup> DALY, César: *L'architecture privée au dix-neuvième siècle, sous Napoleon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Détails de construction, de décoration et d'aménagement.*, París, Chez A. Morel et Cie, Libraires-éditeurs, 1860.

Hem consultat alguns volums d'aquesta obra d'una edició de l'any 1864.<sup>335</sup> Alguns documents de Mestres tenen moltes afinitats amb les làmines publicades per Daly. Ens referim, sobretot, a les seccions de la Casa Samà. Aquestes seccions mostren una evolució del treball de Mestres, almenys en la seva expressió. Els detalls, la idea de conjunt, la gradació o seqüència d'interiors que s'evidencien en les seccions, són ben paleses en les làmines de Daly. Des del punt de vista formal també hi ha una proximitat en el llenguatge, en com es dilueixen els elements d'ordenament clàssic des dels espais de recepció cap a l'àmbit privat. En les cases que apareixen en les làmines es veuen uns paraments emplaçats i ordenats segons els criteris acadèmics a la planta baixa, i en canvi al pis superior el parament rep un tractament continu. Mestres no arriba tan lluny, sempre manté un cert ordenament. De totes maneres, hem de dir que no sabem com planteja les estances més comunes i de serveis, ja que no en tenim documents.

#### **2.2.2.2. Materials i tècniques de revestiment**

En l'apartat anterior (2.2.2.1) ens hem referit a les característiques globals dels interiors; ara volem centrar-nos en les solucions. Volem recopilar, a partir dels casos estudiats, com es concreten els acabats des del punt de vista dels materials i de les solucions emprades. En l'apartat següent (2.2.2.3) valorarem quin és el grau de sistematització i quines són les relacions que s'estableixen entre els diferents professionals.

Per descriure com són els acabats ens referirem, separadament, a sostres, paraments i paviments (d'aquests últims tenim molt poca informació).

Els sostres que hem anat estudiant estan en bona part resolts formalment a partir de la repetició de formes geomètriques simples o entrelaçades. En els sostres que són de guix, cels rasos sobre mènsules o recolzats en una escòcia, es fixen motllures<sup>336</sup> que van trenant tota la superfície. Aquestes motllures donen lloc a una trama geomètrica que s'enriqueix amb daurats<sup>337</sup> o motius pictòrics repetitius<sup>338</sup> que incrementen la percepció de continuïtat del conjunt (exemples: sala de la xemeneia i avantsala de la Casa Peix Traveria, saló de la Casa Vidal, gabinet de la Casa López, etc.).

Els sostres de fusta que hem localitzat són enteixinats o empostissats fixats a les bigues.<sup>339</sup> El cassetó de l'enteixinat permet incidir en la idea de repetició, interrompuda en alguns sostres (Casa Tresserra i Casa Peix Traveria) per un gran plafó central que acull una pintura.

---

<sup>335</sup> Biblioteca ETSAB: *Tome premier (du volum premier): Hôtels privés (Registre 828); i Tome troisième du second volume: villas suburbaines*. Registre 829.

<sup>336</sup> Les motllures que vénen tallades i preparades des de taller es fixen al sostre amb cola o amb puntes, de manera que el treball en l'obra esdevé un muntatge.

<sup>337</sup> Una solució molt habitual als sostres que hem estudiat és la dauradura d'algunes motllures. Daurar consisteix a dipositar sobre la superfície de fusta o de guix, prèviament preparada expressament, làmines extremament fines de metall (d'or i de plata).

<sup>338</sup> Moltes de les pintures interiors són fetes amb la tècnica del tremp.

<sup>339</sup> Segons hem pogut comprovar en el plànol realitzat per Josep Oriol Mestres per a la casa de Joan Tresserra, l'enteixinat està encastat entremig de les bigues, és a dir, els cassetons ocupen l'espai de l'entrebigat. El plafó central es resol amb una taula de fusta, a manera d'empostissat que es fixa a la cara inferior de les biguetes.

En els empostissats (al saló de la Casa Samà entre d'altres) la trama geomètrica que dona continuïtat s'obté a partir de la fixació de motlures de fusta. La trama queda interrompuda per plafons centrals amb relleus o pintats. Les pintures i els daurats enriqueixen les superfícies i incideixen en el relleu i la repetició.

Probablement els models de Mestres a l'hora de plantejar aquests sostres són diversos. En tot cas, volem apuntar la possible influència del llibre de Giuseppe Borsato.<sup>340</sup> És un llibre publicat el 1831 i del qual a Llotja hi ha un exemplar,<sup>341</sup> no sabem exactament des de quin any. Per l'afinitat formal dels sostres de Mestres vers aquest llibre, pensem que el coneix i el pren com a obra de referència. Les diferents làmines que reproduïm (fig. 169 i 170) en són un exemple.

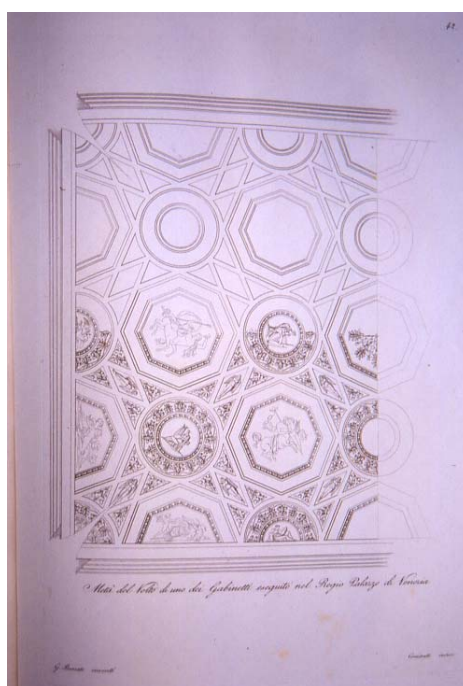
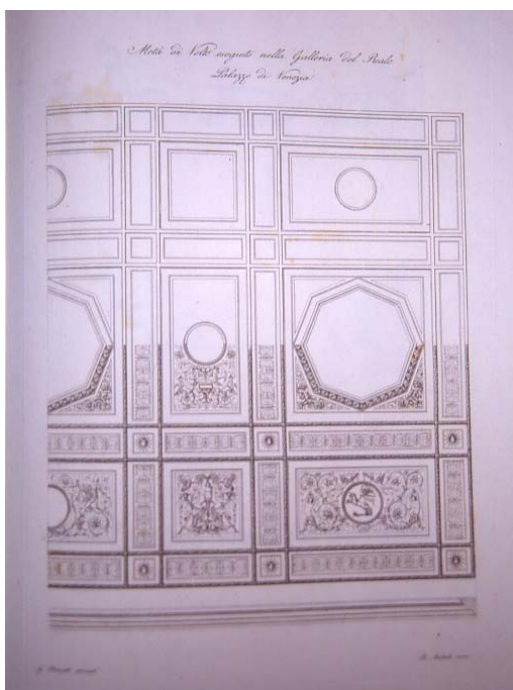


Fig. 169 i 170. Làmines del llibre de Giuseppe Borsato. 1831.

En tots els interiors de Mestres que hem estudiat el parament s'articula amb arrambadors, plafons i cornisament. De fora cap a dins es dona un procés d'abstracció dels ordres. Podem dir que suposa la pervivència de l'ordenament clàssic, però amb variacions formals que ens mostren el procés de dissolució d'aquest ordre. Tampoc hi ha en els paraments la idea de continuïtat; almenys pel que fa a les estances nobles —que són les que hem pogut estudiar perquè els documents guardats versen sobre aquestes—, són paraments estructurats.

<sup>340</sup> BORSATO, Giuseppe: *Opera ornamentale*, Milà, Editori, Negozianti di Libri, Stampe e Carte Geografiche, Cda. di S. Margherita n. 1101, 1831. Hem consultat l'exemplar de l'Arxiu de l'Acadèmia de Sant Jordi.

<sup>341</sup> MONTANER, Josep Maria: *la modernització de l'utilitatge mental a l'arquitectura a catalunya (1714-1859)*, *op. cit.*, p. 505.

Així, tenint en compte que la diferenciació entre les parts sempre es manté i que hi ha una gradació de fora cap a dins, del que és públic al que és privat, apuntarem diferents solucions d'acabats dels paraments.

L'arrambador, que recull en la part inferior un sòcol, està present a tots els interiors que hem estudiat. De vegades és pintat i coronat amb una motllura de fusta, com al gabinet de la Casa López o en una de sales amb alcova de la Casa Samà. En altres exemples el pressuposem de fusta, com al menjador de la mateixa Casa Samà o a la sala de la Casa Girona, on també podria ser pintat imitant fusta.

El parament superior és el que recull els acabats més singulars i vistosos, del qual trobem més solucions. En totes és emplafonat, no és continu. La diversitat l'atorguen, precisament, el ventall de solucions emprades per fer els plafons. En alguns casos els plafons són llisos, pintats (Fig.171). Algunes vegades van emmarcats amb sanefes (alçat Casa Girona, saló Casa Samà — projecte), en altres, amb motllures de fusta o de guix (menjadors Casa Peix Traveria i Casa Samà, gabinet Casa López).



Fig. 171. Manuel Cabral Aguado, *Provant-se el capell*, 1882. MNAC.



Fig. 172. Casa Negre Vernís. 1850. Foto Arxiu Mas.

En diversos interiors els plafons esdevenen escenes pintades. Són pintures murals ubicades al lloc del plafó. En són exemples el paisatge del rebedor i el parament de l'alcova (estacions de l'any) de la Casa Samà. També ho són els episodis narratius i històrics de l'escala i l'estrada del Palau Moja, l'escala de la Casa Girona i el saló de la Casa Samà. Pensem que aquesta solució era habitual entre els arquitectes que llavors treballaven a Barcelona. Un exemple n'és la Casa Negre Vernís de Sarrià, construïda el 1850 pel mestre d'obres Josep Feliu.<sup>342</sup> A través de la

<sup>342</sup> Arxiu Històric de Sarrià.

fotografia guardada a l'Arxiu Mas<sup>343</sup> (fig. 172) es pot comprovar que la solució és la mateixa. Però també hem d'apuntar un significat diferent en les pintures de paisatges i els episodis històrics. Les primeres obren la casa a la natura, donen cabuda a diferents estímuls sensorials i són alhora evocadores. En canvi, les històriques tenen una lectura molt més explícita, vinculada a la família i a les seves expectatives.

En els àmbits més públics, o de pas, com s'ha dit, són més evidents els elements propis de l'ordenament clàssic. En aquests espais les pilastres (Casa Vidal) pauten el parament. Són pilastres d'obra o d'estuc, tot i que en algun exemple, de manera excepcional, són de fusta (estrada del Palau Moja).

Dels paviments sabem ben poques coses. Encara perdura el costum de cobrir-los amb catifes i estores d'estiu, i això fa que no s'hi dediquin més esforços que els necessaris des del punt de vista estrictament funcional. Els paviments dels dos principals de la Casa Peix Traveria són els dos únics paviments que coneixem. Es tracta del paviment d'una sala a la crugia de la façana i del paviment del menjador. El primer és de lloseta de marbre que conforma un escaquer. Això dóna idea de continuïtat. L'altre és un parquet de fusta amb sanefa perimetral.

### 2.2.2.3. Relacions professionals

En definir les característiques dels interiors hem parlat d'isotropia, repetició i diferenciació del parament. Després hem vist com es concreten aquestes característiques en sostres de guix, de fusta, en pintures, etc. Ara cal veure com s'empren aquestes tècniques per aconseguir els resultats buscats, quin és el criteri d'execució i fins a quin punt Mestres dissenya tenint-lo en compte. Ens hem de referir als treballs de guix i de fusta i a la pintura.

Les solucions de guix que hem vist són fàcilment sistematitzables. La repetició d'un element genera formes diferents. En els documents de Mestres analitzats no hi ha indicacions específiques per al treball de guix. Per això entenem que el professional que ha de resoldre les indicacions sap interpretar la solució. L'estandardització és assumida tant per Mestres com per qui rep el dibuix, que sap com ha de plantejar el treball constructivament. Pensem que estem en un moment en què el treball del guixaire està força sistematitzat.

Pel que fa a les solucions de fusta, hem vist dues maneres de treballar. Per una banda, hi ha solucions assimilables a les de guix. Es concreten en un muntatge simple al taller (cassetons) o en obra (motlures fixades a un empostissat que generen formes geomètriques). Tot i així, trobem, a diferència del treball de guix, la necessitat de l'arquitecte de fer indicacions molt més precises. En els documents estudiats Mestres secciona les peces de fusta; en dóna seccions i gruixos (sostre Casa Tresserra –fig. 95– i sostre Casa López –fig. 113–).

---

<sup>343</sup> Arxiu Mas. 1918. Clixé núm. 56801.



Per altra banda, també hem vist solucions molt més complexes que constitueixen obres exclusives. Ens referim a la separació entre la sala i l'alcova de la Casa Peix Traveria i a la de la Casa Vidal. En aquest cas es fa necessari un plànol específic que defineixi allò singular fins al mínim detall. Estem lluny de qualsevol estandardització.

Les pintures també són un recurs molt freqüent en l'obra de Mestres. Hi ha en els interiors dues concepcions diferents del treball pictòric. Per una banda, les pintures d'encàrrec. Són pintures amb una temàtica concreta, singular, que normalment realitza un pintor de renom. Hem vist que Mestres, malgrat la singularitat, delimita en bona part el treball del pintor. La feina del pintor està molt pautada per Mestres.

Per una altra banda, hem d'esmentar les pintures repetitives, les que es realitzen amb trepes. Són pintures que qualifiquen l'espai des d'una concepció del treball sistematitzat. En alguns sostres i paraments de les cases estudiades les sanefes i els motius pictòrics s'han concebut des d'aquesta mentalitat. Es busquen el joc de colors i els jocs de llums que confereixen.

Podem concloure que Mestres, des de la perspectiva tècnica, va cap a l'estandardització, tot i que encara s'entreveuen en alguns dels seus interiors vel·leïtats dissenyadores, solucions excepcionals.

Les trepes i les motlures fetes al taller ja hi eren als interiors de final del segle XVIII i començament del XIX. El que canvia ara és la manera d'interpretar-les. Si llavors les trepes i les motlures eren per facilitar el muntatge o la realització d'un interior únic, en aquest moment, als anys seixanta i setanta del s. XIX, es comença a entreveure que hi ha unes peces presents de manera constant al taller. Són solucions estandarditzades, senzilles, que no requereixen grans complexitats. Potser podríem començar a parlar de catàleg o mostrari. A partir d'aquests elements es fan les diferents solucions de sostres, paraments, etc. D'aquí ve que les solucions geomètriques que hem anat veient s'obtinguin a partir de la repetició d'aquests estàndards.

En definitiva, què aporta de nou i què manté Mestres respecte als exemples de començament de segle? La gran novetat respecte al període anterior és que l'arquitecte passa a ser qui defineix les superfícies, qui qualifica els interiors. És a dir, que el tractament de la superfície esdevé objecte d'arquitectura.

Estem en una nova situació en la qual també trobem solucions i plantejaments del moment anterior que perviuen. Ens referim a tots aquells elements singulars que necessiten una solució específica i única. Això es veu molt bé en les separacions entre les sales i les alcoves. Cada una d'aquestes peces és una obra singular d'encàrrec, com ho eren els interiors d'inici de segle, només que ara estan proposades per l'arquitecte. També el recurs formal d'aixecar més el sostre del saló de la Casa Samà en perjudici del pis superior és una solució arrelada a la tradició setcentista de fer el saló de doble alçada, o almenys més alt que la resta de les estances.

Però alhora també podem constatar a través dels exemples documentats de Mestres alguns plantejaments formals i tècnics nous. L'arquitecte recorre a la repetició, la isotropia i el relleu com a recursos formals per qualificar una superfície. Són solucions que es poden sistematitzar fàcilment i que, per tant, es poden adequar a una situació tècnica nova. És a dir, que Mestres pensa solucions que poden esdevenir estàndards.

## 2.3. L'arquitectura d'Elies Rogent

### 2.3.1. Estudi dels documents

#### 2.3.1.1. Casa Manel Compte. 1859-1866<sup>344</sup>

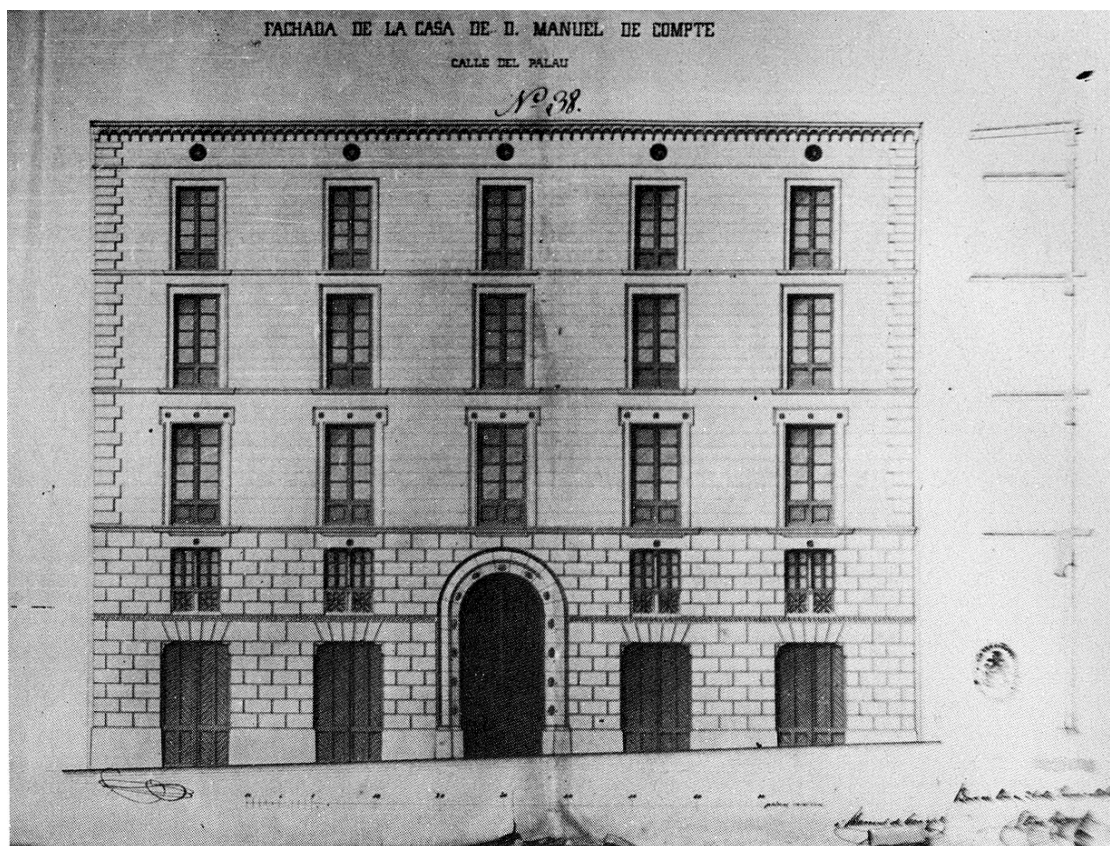


Fig. 169. Façana de la Casa Manel Compte. Arxiu Històric de la Ciutat.

Aquesta casa està integrada en l'operació urbanística vinculada a l'enderroc del Palau Reial Menor, el 1847. Elies Rogent s'encarrega de fer el projecte d'algunes d'aquestes cases: la casa per a Manel Compte, la casa per a Feliu Mitjans, la Casa Simó Coll, la Casa Buxeres, la casa d'Isidre Sicart i, finalment, la casa de Joaquim Compte.<sup>345</sup>

Els plànols de la casa de Manel Compte guardats a l'Arxiu Històric de la Ciutat<sup>346</sup> estan datats el 21 de juny de 1859 i segurament són els presentats a l'Ajuntament, ja que estan segellats. Són els de la façana, la planta baixa, la planta entresòl i la planta pis (la mateixa planta és per al

<sup>344</sup> Tot i que les factures dels professionals que fan els acabats, com l'empaperador i el pintor, estan datades entre el juliol i l'octubre de 1862, la qual cosa vol dir que l'obra estava molt avançada, el document resum de les despeses de tota l'obra porta una data molt més tardana, del març de 1866. Desconeixem els motius de l'interval, i tampoc sabem si realment l'obra es va endarrerir o si només és una qüestió del control econòmic.

<sup>345</sup> HEREU, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, COAC, 1986, p. 64.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 66-67.

principal, el segon i el tercer). Pel que hem pogut comprovar a través de la documentació consultada, hi ha un quart pis que no apareix als plànols presentats a l'Ajuntament.

Rogent proposa un edifici d'habitatges organitzat a l'entorn d'un pati interior que arriba fins arran de terra; és una adaptació del palauet urbà vigent des del període medieval, solució que es va repetint en l'arquitectura residencial urbana fins al segle XIX. El pati està disposat en l'eix de l'accés principal, de manera que permet l'entrada dels carruatges, que poden passar fins al fons, on hi ha la cotxera. També, com hem vist en altres edificis, l'accés al pis principal es fa per una escala segregada al costat de l'escala de veïns, i aquesta última permet accedir a tots els pisos (planta fig. 170). Hem pogut comprovar que en la casa finalment construïda hi ha canvis importants respecte al projecte: l'escala d'accés al principal esdevé perimetral al pati. S'apropa, encara més, a l'herència del palau urbà.

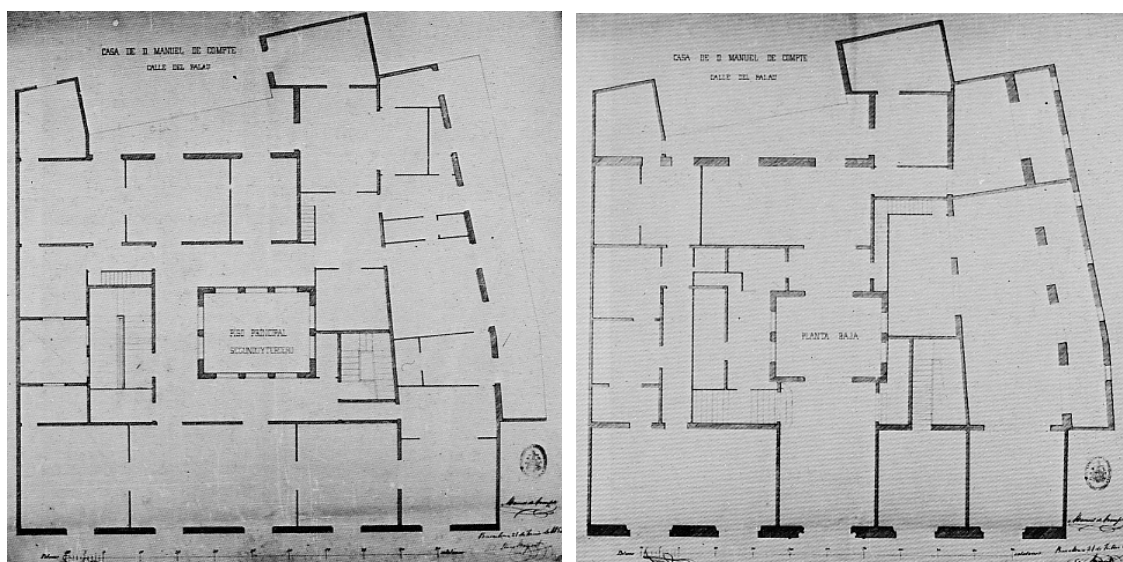


Fig. 170 i 171. Plantes del pis principal i de la planta baixa presentades a l'Ajuntament per la sol·licitud de llicència.

Com ja s'ha esmentat, és un edifici de planta baixa, destinada a comerç i magatzem, planta entresòl (vinculada al principal), principal o primer, segon, tercer i quart (aquest no apareix als plànols però sí en la documentació presentada pels diferents professionals que intervenen en l'obra). L'habitatge destinat a la família Compte ocupa part de la planta principal i de l'entresòl, comunicat per una escala interior. A diferència de molts altres exemples, la família propietària de l'edifici no ocupa tot el principal, sinó que en aquest pis hi ha previst un altre habitatge, vinculat també a una part de l'entresòl, per llogar. Aquesta precisió la podem fer a partir de la descripció dels treballs realitzats pel pintor.<sup>347</sup> A les plantes segona, tercera i quarta hi ha dos habitatges a cadascuna.

<sup>347</sup> *Cuenta General de todas las pinturas construidas en la casa de la calle de Palau propiedad del Señor D. Manuel de Compte*. Barcelona, 21 d'octubre de 1862. [El pintor és Domingo Sert.]

La façana proposada per Elies Rogent dóna un tractament força diferenciat a la planta baixa i a la planta entresòl, que formen un basament respecte als pisos. L'acabat de la façana de les dues plantes inferiors és un especejament que conforma un gran sòcol al mig del qual hi ha la portada principal en forma d'arc de mig punt, que agafa la doble alçada. El parament superior, de les plantes pis, és un estuc llis, retallat per la imposta de pedra a l'alçada dels sostres, coincidint amb les lloses dels balcons. Una cantonera limita el parament a cada costat i una cornisa amb arcuacions corona l'edifici.

A partir dels plànols guardats és molt difícil apreciar la distribució interior, ja que no s'hi especifiquen les funcions i, a més, no recullen les modificacions fetes al projecte en el transcurs de l'obra. Per conèixer les diferents estances de l'habitatge ens hem de valer dels documents escrits localitzats. Són documents que, com explicarem a continuació, reflecteixen el treball dels diferents professionals. Com que no tenim la planta definitiva de la casa no podem relacionar directament les descripcions dels documents amb el plànol. Malgrat aquest inconvenient, a través dels documents escrits podem conèixer els diferents espais dins l'habitatge i la seva relació jeràrquica, així com les diferències de tractament que es van donant a les diferents plantes.

### **Tractament de la superfície**

Per a l'estudi del tractament de la superfície tenim documents molt diferents d'aquells amb els quals hem treballat en relació amb Josep Oriol Mestres. En el cas de la Casa Manel Compte no tenim dibuixos dels interiors realitzats per l'arquitecte. La documentació guardada d'aquesta casa, pel que fa a les tècniques i les solucions d'acabat, són les descripcions que fan els diferents professionals en la redacció de les factures. Aquestes factures es presenten a l'arquitecte, es guarden al seu arxiu, i ell és qui controla si s'ajusten al treball proposat. Els documents en què ens basem en aquesta casa són les factures presentades, un cop feta la feina, pel pintor Domingo Sert, que detalla la intervenció en cada una de les peces;<sup>348</sup> la factura presentada per l'empaperador Joan Visset, que determina les diferents qualitats i els formats de paper,<sup>349</sup> i la factura presentada per Mathieu, el qual realitza els cels rasos, que inclou l'amidament de cada una de les estances.<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> *Ibidem*. És una factura de 15 fulls presentats en un plec. Hi apareixen tots els treballs de pintura realitzats en tota la casa, des dels espais comuns fins a cada un dels habitatges. Per cada habitatge s'enumeren les diferents estances. És una llista de treballs que fa el pintor sense una plantilla prèvia, com si anés recorrent els espais i prenent-ne nota.

<sup>349</sup> *D. Manuel de Compte a Juan Visset debe*. Datat a Barcelona el 15 de juliol de 1862. [Empaperat]. És una factura de 19 fulls, presentada en un plec. S'hi enumera cada habitatge i, dins de cada habitatge, cada una de les estances. Per cada estança es descriu el nombre de rotlles emprats de cada una de les peces: si són fons, sanefa, arrambador, etc. Es referencia cada partida amb un número que suposem de catàleg. És una caligrafia clara i endreçada que demostra un suport administratiu de taller.

<sup>350</sup> *Cuenta de las obras ejecutadas por Mathieu en la casa del Sr. Manuel Comte, en construcción calle Palau*. Datat l'1 d'octubre de 1862. [Cels rasos]. És una factura de quatre fulls. Cada partida fa referència a un sostre. En una primera columna s'especifiquen el llarg i l'ample del sostre. En la segona es fa la relació de les mides de les cornises que porta el sostre i s'indica si té alguna peça especial (angles o voltes per les xemeneies). En una tercera columna es dóna el cost de la partida. És un document força sistematitzat però presenta una certa dificultat de comprensió.



blanc<sup>352</sup> i es retallen amb daurat totes les motllures.<sup>353</sup> A les portes que donen al saló també es dauren les motllures, almenys la cara que dóna a dintre del saló.

Segon nivell. El segon espai en importància és el gabinet, i també es tracta acuradament. El sostre es pinta al tremp i se sisen<sup>354</sup> i dauren els filets del floró i altres ornaments. La gran diferència respecte al saló és que en aquest cas els paraments s'empaperen. Fent ús de la relació d'espais empaperats presentats per Joan Visset podem conèixer altres solucions d'acabat, alhora que arribem a entendre la importància que es dóna a cada una de les estances. En el cas del gabinet, la descripció que fa és la següent:

3502 16 rollos de fondo a 36 reales  
3995 5 rollos bordón a 5 reales  
3881 2 rollos arrimadero a 18 reales  
3871 2 rollos fajas a 50 reales dividiendo en 10  
18 rollos de forro a 2 reales  
Colocación de 51 rollos a 2 1/5 reales  
Colocación de la baqueta  
Valor de la baqueta son 319 palmos a 6 reales m.

Tal com podem entendre a partir de la relació dels papers emprats en el gabinet, primer es pinta el sòcol inferior (normalment de vint centímetres) i es folra tot el parament amb un paper econòmic com a preparació del suport. Aquest requisit és comú als espais més rellevants. A sobre es col·loquen els d'acabat, que són: un paper que és arrambador<sup>355</sup> en tot el perímetre, el paper dit de fons (normalment el més valorat), que cobreix la resta del pany de paret, i les faixes (també de paper), els bordons i els bocells<sup>356</sup> que emmarquen el paper de fons conformant un emplafonat. La fusteria s'acaba com en el saló, tant les balconeres com les portes. Les portes que van del saló al gabinet tenen filets daurats per les dues cares.

A través de les descripcions de les altres sales que fan l'empaperador, el pintor i el guixaire, que fa els cels rasos, podem obtenir més informació sobre el ventall de solucions i de categories de les estances. Com ja hem explicat, els dos espais més emblemàtics tenen l'acabat que es considera de més categoria. Però al darrere també hi ha tots els altres, i podem veure que el joc d'acabats és prou ampli.

---

<sup>352</sup> Pensem que aquest acabat es refereix a les capes de preparació a base de blanc d'Espanya i cola de conill que es donen a la fusta quan hom vol deixar-la ben preparada per daurar-la. En aquest cas no s'envernissaria sobre aquestes capes sense daurar.

<sup>353</sup> “Tres balcones correderos; dos en el salón y uno en el gabinete, lo exterior imitando a madera barnizado al óleo, y lo interior barnizado al blanco recortando todas las molduras doradas a 164 reales cada uno.”

<sup>354</sup> La sisa és un producte que permet adherir or fals sobre una superfície.

<sup>355</sup> No en tenim les mides concretes, però a partir d'altres documents de Rogent podem establir que entre el sòcol i l'arrimador s'arriba a una alçada d'1 m. N'hem vist algun exemple, com Can Mercader a Cornellà.

<sup>356</sup> Pel que veiem en la factura, s'especifica el preu unitari del rotlle de paper i del bocell, i, a part, el preu de col·locació de l'un i l'altre.



El tercer nivell en importància el conformen els dormitoris del pis principal, els tocadors, el menjador del principal i l'avantsala. Els sostres són acabats amb cel ras i cornisa, només a l'avantsala s'especifica que es pinta al tremp, els paraments són empaperats i el sòcol, pintat i envernissat. Aquí podem comprovar, com ja hem vist al gabinet, que quan s'empaperen sales de certa importància es recorre a papers especials per obtenir amb paper les singularitats del parament que tradicionalment proporcionen altres materials i tècniques. Totes aquestes sales tenen arrambador, paper de fons emmarcat amb faixes, sanefes, bordó i cantons que conformen un emplafonat. Són sales que s'han folrat prèviament.

El preu del paper té algunes oscil·lacions segons les sales. El més valorat normalment és el de fons (pany superior del parament), que en aquestes estances oscil·la entre 20 i 26 reals el rotlle, tot i que hi ha un preu molt per sota d'aquesta franja, que és el del paper de l'habitació de Manel Compte (5 reals). Probablement hi ha una associació entre valors de masculinitat i austeritat, i d'aquí ve la diferència de preu.

Els dos menjadors (és freqüent trobar un menjador de diari i un altre per a les celebracions) que apareixen en aquesta categoria aporten alguna especificació diferent a la resta. En un dels menjadors hi ha moaré al pany de paret i a l'altre s'especifica que el paper de fons ha de ser imitació fusta de pi.

Les portes i balconeres d'aquestes estances són envernissades per fora i pintades de blanc per dins.

El quart nivell d'acabat el trobem en alguns espais més secundaris o de pas del principal i en diverses estances de l'entresòl. Es tracta del passadís i el rebedor, al principal, i de la sala de la senyoreta, el seu gabinet i un despatx, a l'entresòl.

En aquestes estances el sostre va pintat al tremp, però, pel que hem pogut deduir de la relació esmentada pel pintor, probablement aquí no hi ha ni cel ras ni cornisa. Era habitual pintar al tremp els revoltons i l'embigat (un exemple és Casa Juncadella, del carrer Ferran, número 30, – fig. 174 i 175–).



Fig. 174 i 175. Sostres de la Casa Juncadella, 1853.

Els paraments són empaperats; s'ha reduït la singularització del parament. En aquestes estances trobem que per sobre del sòcol pintat hi ha un arrimador (en algun cas imitació de marbre), després el paper que revesteix el pany de paret i finalment una sanefa. Aquí han desaparegut les faixes, els bordons, etc.

Una cinquena i última categoria, a banda dels espais estrictament de servei, és la conformada per l'escala interior i algunes estances més vinculades als despatxos i serveis de l'entresòl. En aquest cas el parament s'empapera només amb paper de fons i sanefa, i tot el pany de paret es tracta igual. També ha desaparegut l'arrambador; és una paret revestida contínua emfasitzada en la part superior per la sanefa.

La cuina, l'habitació de criats i les d'altres serveis no s'empaperen sinó que es pinten amb un acabat llis, sense cap ornament.

Pel que fa a la pintada de fusteria, baranes i altres elements de fusta i de ferro que es troben al principal, ens interessa reflectir algunes de les feines que es descriuen per obtenir més informació de tots els acabats. Les portes dels balcons, excepte les del saló i les del gabinet, no retallen les motllures amb daurat i per dins són blanques. Les portes interiors comunes són envernissades de blanc, i només les que donen al saló es dauren per la banda del saló, excepte la que va del saló al gabinet, que es daura per ambdues cares. Veiem que també aquí hi ha un tractament jeràrquic dels acabats en funció de la importància de l'estança.

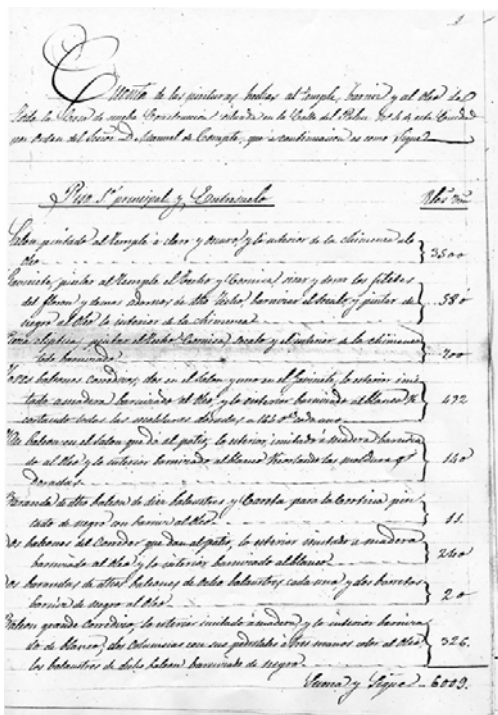


Fig. 176. Primera pàgina Domingo Sert, pintor.

Relacion de las cuentas pagadas por D. Manuel de Comptos, pertenecientes a la construcción de su casa en calle del Salin, n.º 14, en Barcelona.

N.º	Agustin, pintor, dibujo y extraccion de planos	2738/200	2038/270
	Juan, taller de carpinteria	1622/100	1622/100
	Melchor y Rey, carpinteros, pintura de interiores	2126/300	3216/300
	Don Cecilio, carpintero	2926/300	3638/300
	Juan, taller de carpinteria de pintura de interiores	308/300	564/300
	Manuel, taller de carpinteria de pintura de interiores	222/100	270/100
	Coste de los materiales	1000	
	Recibo de los materiales	7792/300	8772/300
	J. Serrano y C.º, carpinteros	2203/300	5703/300
	Miguel, taller de carpinteria de interiores y alfileres	509/300	609/300
	Don Mateo, carpintero y alfileres	770	820
	Andrés y Torres, carpinteros	4330	5150
	Por el pago de los materiales	2083/300	2285/300
	Manuel, taller de carpinteria de pintura de interiores	403/300	480/300
	Juan, taller de carpinteria de pintura de interiores	159/100	169/100
	J. Manuel, taller de carpinteria de pintura de interiores	789/300	839/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	372/300	372/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	141	141
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	381/300	981/300
	Juan, taller de carpinteria de pintura de interiores	422/300	464/300
	Manuel, taller de carpinteria de pintura de interiores	301/300	357/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	228/750	358/750
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	305/300	327/300
	J. Manuel, taller de carpinteria de pintura de interiores	105/100	145/100
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	35/300	35/300
	Juan, taller de carpinteria de pintura de interiores	142/300	142/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	19/300	19/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	308/300	308/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	522	522
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	207/300	407/300
	Por el pago de los materiales de interiores y alfileres	5203/300	5663/300

Fig. 177. Relació de tots els professionals

## Elements per a l'anàlisi

- De les cases d'Elies Rogent no tenim dibuixos de detall sinó documents d'obra. De la Casa Manel Compte hem pogut utilitzar les factures.
- La riquesa dels interiors s'obté a partir de la pintura al tremp i dels papers pintats amb alguns elements daurats. Aquesta pintura no és llisa, sinó que singularitza paraments i sostres a partir de recursos figuratius i cromàtics. Els colors, la llum, la intensitat, la brillantor i la simulació de gruixos i relleus són els recursos que vesteixen l'interior del saló. Trobem aquests recursos en altres estances aconseguits a través del paper, un paper que no és continu —almenys en els llocs més valorats—, que també simula relleus i gruixos i que té una gran qualitat tàctil. No sabem com són els papers que proposa Rogent, però a través dels papers guardats en un antic magatzem de papers pintats<sup>357</sup> hem pogut constatar que són molt texturats i amb una forta intencionalitat cromàtica. El mateix paper confereix qualitats tectòniques al parament. Amb paper es pot diferenciar el sòcol, emplafonar, crear relleus, etc. Es poden establir molts nivells d'acabat en funció dels papers especials emprats per a arrimadors, cornises, sanefes, etc. A les cases de Josep Oriol Mestres els relleus s'obtenen tant amb pintures com amb elements sobreposats de guix o fusta. En el cas de la Casa Compte es fa a partir de la pintura o del paper pintat.
- En els casos de molta rellevància de l'espai, com en el saló, es remarca l'estança amb alguna motllura daurada. En aquest cas hem vist que si són d'or fi les fa un daurador, i en altres estances les realitza el mateix pintor (sisà).
- Les portes i balconeres també es pinten de maneres diferents segons on van ubicades. Com hem vist en el parament, la pintura de la porta s'enriqueix amb daurats quan és als espais nobles, i si no, s'envernissa de blanc.
- Tot i que no en tenim cap prova fefaent, a partir de la relació de les feines presentades pel pintor pensem que en algunes sales de l'entresòl es pinten els revoltos i les bigues. D'aquí podem deduir que la solució de fer cel ras i cornisa en el moment de fer la Casa Compte és un valor afegit, no una solució universal per a tota la casa.
- El preu del paper també és un altre indicador de la qualitat, i al document presentat per Visset podem veure un ventall molt ampli de preus. No es distingeixen els papers per motius ornamentals, tintes o dimensions, sinó que es qualifiquen directament pel preu. Tots els papers emprats estan referenciats amb un número que suposem de catàleg. En aquest moment la tècnica estava prou estandaritzada, tot i que la gran diversitat de qualitats i

---

<sup>357</sup> Vàrem mantenir una entrevista al juliol de 1997 amb el Senyor Ricard Guasch, hereu d'un magatzem de papers pintats creat a l'entorn de 1850 i 1860 a nom de Rosendo Moragas. Al magatzem guardava nombrosos papers que s'hi havien dipositat al llarg dels anys. No estaven catalogats ni ben referenciats i per això no podem conèixer com eren els papers comercialitzats en el moment que estem estudiant. Però a través de la seva experiència vàrem poder identificar alguns papers de la segona meitat del s. XIX. Bona part del fons ha estat donat al Museu d'Arts Decoratives.

acabats la fan complicada. La col·locació és força complexa per la diversitat de qualitats i solucions. De totes maneres, el paper resta en un segon terme respecte a la pintura pel que fa al seu valor d'acabat. Pensem que és perquè amb la pintura també es fan moltes singularitats.

- Una altra qüestió que podem copsar és que el treball del guixaire és força sistematitzat. A través de la factura veiem que es cobrava, per una banda, el cel ras del sostre en funció de la superfície i, per una altra banda, la cornisa definida pel seu gruix, en una relació fixada per l'oferta.
- Un altre fet que voldríem apuntar és que en aquests moments els diferents professionals tenen una facturació força sistematitzada, que segueix uns criteris de racionalitat i ordre que requereixen un suport administratiu de taller. Aquest fet contrasta amb la signatura dels mateixos artesans, que deixa entreveure una certa dificultat d'escriptura.
- Una última qüestió que ens interessa reflectir és la presència de l'empresa de ceràmica A. Tarrès a la casa de Manel Compte. Hi ha un rebut de cobrament d'uns gerros del terrat i unes peces especials (no sabem quines) que és interessant pel paper que aquesta empresa té dins la indústria ceràmica en els anys centrals del segle.

## Documents consultats

### Arxiu Històric del COAC (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

Expedient c 263/91

#### Documentació diversa:

##### General:

*Relación de las cuentas pagadas por Manuel de Compte perteneciente a la construcción de su casa , calle del Palau nº4 de Barcelona.* Datat el 8 de març de 1866

*Relación de los trabajos realizados por José Nolla (albañil).* Presentat el 24 de juliol de 1862 i aprovat per l'arquitecte el 26 de juliol [documentació molt exhaustiva]

##### Pedra i marbres:

Nota d'Elies Rogent a Manel Compte per pagar la pedra de Jorba a Manuel Imbert. 30 de maig de 1861

*José Ros (pedra obrada).* 10 de febrer de 1862

*Vicente Estrada y Galcerán, marmolista.* 20 d'octubre de 1862

##### Papers pintats:

*D. Manuel de Compte a Juan Visset debe.* Datat a Barcelona el 15 de juliol de 1862. [Empaperat]

##### Pintures i daurats:

*Cuenta de los trabajos que tengo empleados [J. Miguel, daurador] en la casa de D. Manuel Compte situada en la calle de Palau.* Datat a Barcelona el 29 d'agost de 1862

*Cuenta General de todas las pinturas construidas en la casa de la calle de Palau propiedad del Señor D. Manuel de Compte.* Barcelona, 21 d'octubre de 1862. [El pintor és Domingo Sert.]

Segona part

Guix i cels rasos:

*Cuenta de las obras ejecutadas por Mathieu en la casa del Sr. Manuel Comte, en construcción calle Palau.* Datat l'1 d'octubre de 1862. [Cels rasos]

*Francisco Reunaldos, cielos rasos de algodón.* Diversos pagaments a compte

Estuc:

*Manuel Negre, estuco.* Diversos pagaments a compte

Elementes ceràmics:

*Cuenta que D. Antonio Tarrés presenta a Manuel de Compte de los efectos empleados en su casa de Palau.* Datat el 16 de setembre de 1861

Elements de fusta:

*Joaquim Gurri, por maderas.* 7 de juny de 1861

*Josep Gatuellas (persianas).* 20 de setembre de 1862

*Relación de los trabajos realizados por Vicente Serra (carpintero).* 26 de juny de 1863

Altres:

*Latonería y fundición de bronce de Miguel Deó.* 16 d'octubre de 1862

*Marsal y Jujol, vidrios y caños de plomo.* 24 de desembre de 1860

*Soujol Janoir. Tubos de chapa y betúm combinado.* 7 de gener de 1861

*Ramon Florensa, lampista.* Abril i març de 1861

*Joan Font, cloaca.* 30 d'agost de 1861

*La farola de bronce.* 24 de gener de 1862

*Joaquín Ferran, latonería.* 1 de març de 1862 i 1 de juliol de 1862.

*Cuenta de los trabajos que han hecho los cerrajeros Rubió y Torres.* 24 de desembre de 1862

Documentació gràfica:

Reixa de la finestra de l'escala de llogaters

Baranes del segon i el tercer pis

### **Arxiu Municipal Administratiu (AAM)**

Expedient 1626-C, 26 de febrer de 1865. L'expedient que consta com del carrer Palau núm. 4 no correspon al projecte original. Hi ha sol·licituds de permisos per obres menors però no per a aquesta casa sinó per a la del costat (la numeració està confosa), propietat de Fèlix Mitjans (carrer Palau, núm. 6).

### **Arxiu Històric de la Ciutat**

Plantes i façanes publicades a HEREU, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, COAC, 1986

### 2.3.1.2. Casa Evarist Arnús. 1868-1871



Fig. 178. Fotografia Arxiu Històric COAC.

La Casa Evarist Arnús se situa en el xamfrà del Passeig de Gràcia amb el carrer Mallorca, a l'illa del teatre dels Camps Elisis —Passeig de Gràcia, Provença, Pau Claris i Mallorca. Tal com consta en un document localitzat,<sup>358</sup> Arnús compra el solar a la Societat Mercantil. El solar de la casa llinda al carrer Mallorca amb el del teatre. La casa que projecta Elies Rogent és una barreja entre el palauet urbà i la casa de veïns. Com ja hem vist, en una altra casa no gaire lluny d'aquesta, la Casa Samà, de Josep O. Mestres, també es donava aquesta dualitat: una part de la casa està concebuda com a casa unifamiliar, tot i que en aquest cas, com explicarem més endavant, són dos els habitatges que constitueixen el nucli central de la casa, un a la planta baixa i l'altre al principal. El pis superior es compartimenta i probablement es lloga. D'aquesta manera trobem que la planta baixa i el semisoterrani formen un habitatge, el pis principal un altre, i el segon pis té dos habitatges. Finalment, la planta de les golfes està destinada a estances del servei.

La façana exterior té a la planta baixa un sòcol de pedra que recull les lluernes i el pendent del carrer, per sobre del sòcol el parament s'estuca imitant pedra de Montjuïc.<sup>359</sup> Aquest estuc està

<sup>358</sup> Arxiu Històric COAC. Expedient 273/160.

<sup>359</sup> Al document *Nota de precios que presenta José Ubach al Sr. D. Elías Rogent por el estuco de la casa en construcción en el Paseo de Gracia frente los Campos Elíseos propios del Sr. Arnús*, amb data del 16

retallat per les obertures de les finestres i, a l'alçada del sostre del principal, per un fris i una cornisa. Al pany central de façana hi ha les obertures del principal i del segon. Les primeres són més grans i amb un emmarcament més emfatitzat. L'estuc imitació de pedra revesteix tota la superfície. Un altre fris amb motlures dóna pas al coronament, format per les finestres de les golfes, el ràfec i l'ampit del terrat. Les cantonades entre les façanes del carrer i el xamfrà estan remarcades per dos cossos cilíndrics, a manera de torres, que constitueixen uns dels elements més singulars de la façana.

La planta de l'edifici s'organitza a l'entorn d'un pati interior octagonal que fa de gran distribuïdor de la planta baixa i dóna lloc a una galeria al pis principal. Aquest pati és cobert amb una claraboia de vidre i ferro a l'alçada del sostre entre el pis principal i el segon (fig. 180). Aquesta solució de cobrir el pati i alhora preservar-lo de les vistes dels pisos superiors és habitual —l'hem trobada en altres indrets com ara la Casa Peix Traveria, a la Portaferrissa—, però el que és excepcional en aquest cas és la connivència entre la planta baixa i el pis principal, ja que són habitatges independents amb accessos separats però que comparteixen un espai central que, en el cas de la planta baixa, és també organitzador de l'espai i lloc de trobada. En el cas del principal, la galeria mira al pati. El que podria explicar aquest fet és una relació familiar molt estreta entre els ocupants d'ambdós habitatges.

Un jardí envolta la casa per la part posterior, cosa que permet insistir en la idea de palauet. Per la banda de la tanca del Passeig de Gràcia s'accedeix a la planta baixa, a través del jardí, mentre que al principal i al segon s'accedeix per l'escala de l'edifici (des d'on també es pot accedir a la planta baixa). Un colomer, un galliner, a més de la cotxera i la porteria al carrer Mallorca, completen el conjunt.

La planta baixa i la del principal són molt semblants. La diferència més rellevant és que a la planta baixa no hi ha cuina ni estances vinculades al servei, ja que són al soterrani, la qual cosa permet una distribució més espaiosa atenent només a les estances nobles, les de representació i les d'ús privat dels senyors. A partir de la informació que hem recollit de cada una de les plantes explicarem com estan resoltes, sempre tenint en compte que dedicarem una especial atenció a la planta baixa i al principal, ja que reben un tractament singular.

La planta baixa definitiva<sup>360</sup> (fig. 179), com ja s'ha dit, està organitzada a partir del pati interior cobert. Des del jardí s'accedeix al vestíbul —a on també s'arriba des de l'escala de veïns—, que condueix al pati interior, des del qual es pot accedir a totes les estances més importants, disposades en una crugia perimetral a l'entorn del pati. El saló i el gabinet se situen al xamfrà, entremig de les dues estances circulars ubicades als angles, que són les sales dedicades a cosidor i a tocador respectivament. S'estableix una enfilada d'estances que conformen la zona noble de la casa. Oposat al xamfrà, a la banda del jardí, hi ha el menjador, en una ubicació força habitual,

---

de març de 1870, s'especifica: "Fachadas de la casa, estuco al fresco imitación a piedra de Montjuic, 9 reales cana."

<sup>360</sup> Arxiu Històric COAC, expedient 273/610. Reproduïda a HEREU, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent op. cit.*, p. 59. Hi ha almenys una versió anterior que hem pogut localitzar amb la inscripció explícita "no sirve".



ja que la confortabilitat i privadesa que dóna el jardí en fan un lloc adient per a aquest ús. A la crugia lateral de la banda del carrer Mallorca trobem la sala de confiança, la sala i habitació del dit “señorito” (pressuposem que és un fill de la casa) i l’habitació dels senyors, disposades en bateria i comunicades entre si malgrat que s’hi pot accedir des de l’espai central. Al cos de la banda del Passeig de Gràcia hi ha la sala de billar, que ocupa la cantonada, el vestíbul d’entrada i la capella, a més de l’escala que baixa al soterrani, on hi ha la cuina i els serveis. Entre la sala de billar i una de les sales circulars hi ha l’escala de veïns. Als espais residuals que queden entre la crugia perimetral i l’octàgon del pati central s’ubiquen els armaris i les comunes.

### Tractament de la superfície

#### Planta baixa

Per conèixer les diferents solucions d’acabat d’aquest interior tenim diversos documents pertanyents a l’arxiu de l’obra que guardava Rogent (qui controlava i dirigia aquests treballs) que ens aporten informacions notables. De la documentació diversa que hem analitzat i estudiat hem seleccionat alguns documents que ens permeten aprofundir en aquests aspectes. Es tracta del compte presentat pels pintors Mirabent i Serra,<sup>361</sup> del compte pel treball d’estuc de José Ubach,<sup>362</sup> del pressupost de Ventura Colom pels treballs de guix,<sup>363</sup> dels plànols de planta baixa i principal en què s’especifiquen els paviments a emprar i d’una carta signada per Miguel Nolla e Hijos<sup>364</sup> en què es fa referència als paviments per a aquesta casa. La descripció la farem a partir del criteri d’importància de l’espai, en un recorregut jeràrquic des de les estances més valorades (normalment les d’ús social, com el saló) fins a les d’un caràcter més clarament privat, també establint diverses gradacions.

El saló i el gabinet són les estances més apreciades i a les quals es dediquen els acabats més valorats. Com hem vist als interiors de Josep Oriol Mestres i a la Casa Manel Compte, l’acabat amb pintura al tremp amb motius ornamentals, que dóna diferents qualitats al parament, és un

---

<sup>361</sup> *Cuenta de las obras de pintura y dorados en la casa que posee D. Evaristo Arnús en el paseo de Gracia esquina calle Mallorca ejecutadas por los pintores Mirabent y Serra*, 28 de novembre de 1871. [Inclou també les pintures del segon pis]. És un document de quatre fulls, manuscrit sobre paper quadriculat i amb columnes. La relació de treballs és per pisos, de dalt cap a baix. Del segon pis només s’enumeren sostres. Quant a la planta baixa i el principal, a cada una de les sales s’especifica si es pinta el sostre, el parament de fons o l’arrambador. També s’enumeren les sanefes, les motllures i els sòcols, si n’hi ha.

<sup>362</sup> De José Ubach tenim dos documents, com és habitual en aquesta obra: un primer que és pressupost i després la factura.

*Nota de precios que presenta José Ubach al Sr. D. Elías Rogent por el estuco de la casa en construcción en el Paseo de Gracia frente los Campos Elíseos propios del Sr. Arnús*. 16 de març de 1870 [pressupost].

*Cuenta que presenta José Ubach al Sr. D. Elías Rogent por el Estuco que tengo hecho en la casa que dirige en el Paseo de Gracia para el Sr. Evaristo Arnús correspondiente al año 1870*. 19 de desembre de 1870.

Són dos documents d’un full cada un escrits a mà. Es defineix el treball d’una sala com a una unitat, no s’especifica si és sostre, paraments, etc.

<sup>363</sup> *Presupuesto que presenta Ventura Colom al S. D. Elias Rogent para los trabajos de los cielo rasos de yeso, cornisas, molduras y adornos y demás esculturas de yeso*. s.d.

És un full manuscrit i poc clar. En la relació de feina s’entreveu una certa estandardització ja que s’enumeren els preus de les cornises i els emmarcaments en funció del gruix. Dels adornaments també es dóna la relació en funció dels gruixos.

<sup>364</sup> Carta dirigida a Elies Rogent i signada per Miguel Nolla e Hijos. Datada del 16 de novembre de 1869.

acabat molt preuat. Al saló i al gabinet de la planta baixa de la Casa Arnús es pinta (amb pintura a l'oli i vernís) un arrambador en tot el perímetre, normalment amb recursos pictòrics que simulen relleu, plafons, ombres, etc. Per sobre de l'arrambador hi ha un estuc definit per Josep Ubach en aquests termes “en brillo del mejor que se hace en esta [ciudad], o estuco de escayola como el que se hace en Madrid, más brillo, más blanco, más terso y más fino que el que se hace en esta [ciudad] de cal y arenilla de mármol”. El sostre es pinta al tremp “colorido” amb daurats fins.

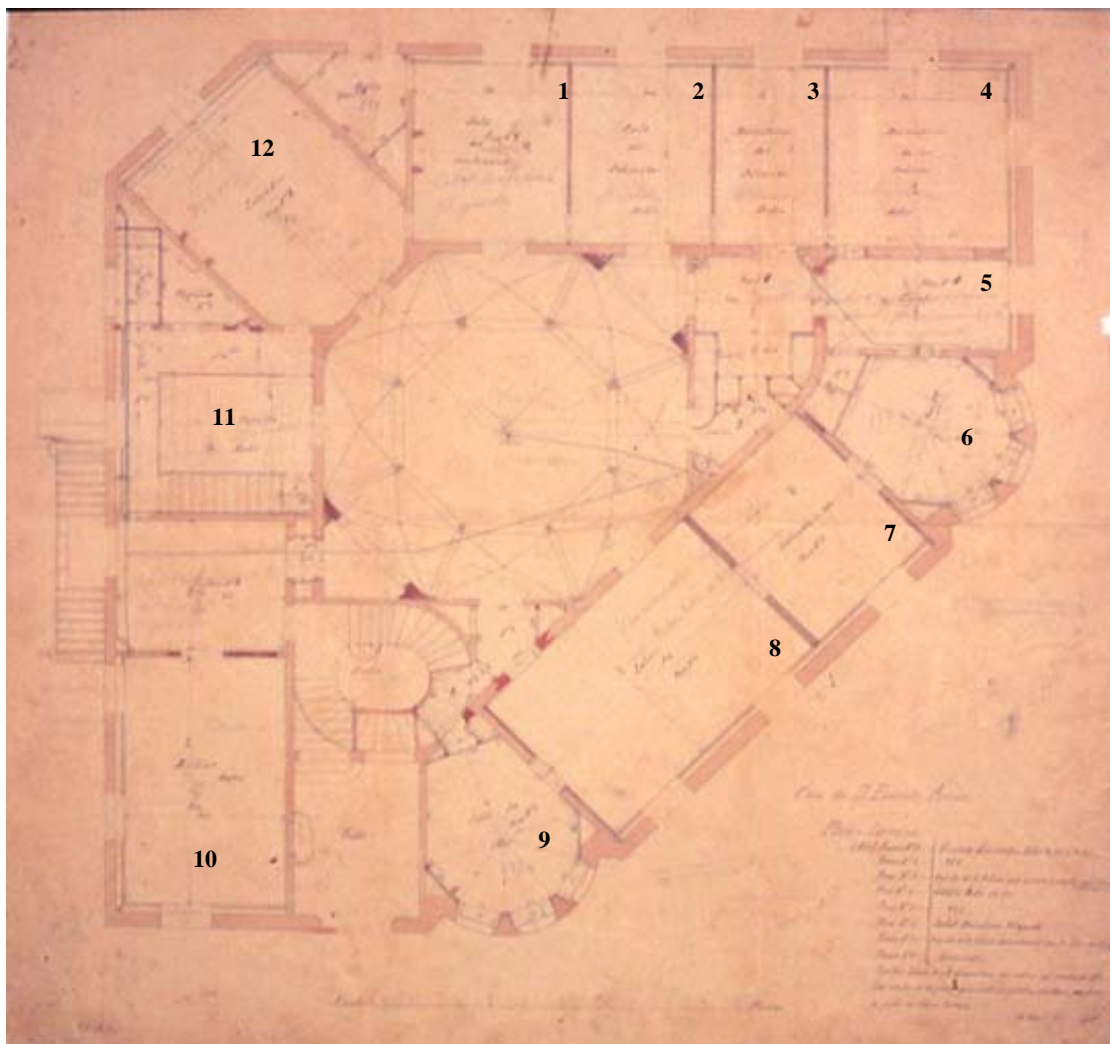


Fig. 179. Planta baixa: 1, sala de confiança; 2, sala “señorito”; 3, dormitori “señorito”; 4, dormitori senyors; 5, tocador; 6, tocador; 7, gabinet; 8, saló; 9, sala cosir; 10, sala billar; 11, oratori; 12, menjador.

Hem pogut consultar un plànol<sup>365</sup> on s'especifiquen els paviments. Els del saló i el gabinet estan referenciats des del núm. 9035 fins al 9037 del taló [catàleg] de Fernando Lacamba.<sup>366</sup> Pensem

<sup>365</sup> A l'Arxiu Històric del COAC es guarden plantes en paper vegetal on s'especifiquen els paviments que van a cada estança.

<sup>366</sup> No hem pogut obtenir informació d'aquesta casa. Hem intentat localitzar-la a través de catàlegs de les exposicions fetes a Barcelona el 1860 [*Catálogo de la Exposición Industrial y Artística de productos del*

que es tracta d'un paviment ceràmic, ja que les estances en què hi ha marbre, pedra o fusta ho tenen explicitat en el plànol.

A banda i banda del saló i el gabinet, les dues estances circulars (la sala de cosir i un tocador) segueixen en importància d'acabats. La solució de l'acabat del parament és com la que hem vist abans; ara només canvia alguna tècnica. Un arrambador pintat a l'oli i al vernís envolta tot el perímetre. Per sobre no hi ha estuc, sinó que també hi ha pintura a l'oli i al tremp. Els sostres també es pinten al tremp amb daurats fins. El paviment és de la mateixa casa que hem vist al saló i al gabinet tot i que canvia el model, ara és el núm. 975 de la casa Fernando Lacamba.

Un altre espai prou singular d'aquesta casa i que també forma part de les estances amb funcions socials és el pati central. L'estucador Josep Ubach en referir-s'hi l'anomena "pati saló", i creiem que aquesta denominació defineix precisament la seva veritable funció. Aquest espai de doble alçada, generat a partir d'un octàgon conformat per vuit columnes de fosa en cada planta amb les respectives galeries i cobert per una claraboia de ferro i vidre, constitueix un conjunt central, ric i emblemàtic on els acabats tenen un paper decisiu (fig. 180). L'estuc, tal com el definíem en el saló, revesteix els paraments del fons.<sup>367</sup> Les columnes de fosa, pintades i daurades, suporten una arcada amb els carcanyols i el fris pintats al tremp<sup>368</sup> seguint uns motius ornamentals amb palmetes i arabescs. Per sobre de les arcades se situen l'ampit de la galeria superior i els pedestals de les columnes del principal, també pintats i amb daurats. Un altre fris ornamentat a l'alçada del sostre del pis principal corona les columnes del pis superior, i conclou el conjunt l'estructura de ferro i vidre de la claraboia. Les voltes de la planta baixa i el sostre de les galeries superiors estan pintats al tremp. El paviment aquí és de marbre i confereix a aquest espai la particularitat desitjada.

La sala del billar i el menjador constitueixen un altre nivell d'acabats. En ambdues estances també hi ha un arrambador que envolta tot el perímetre. En la factura dels pintors s'especifica que el del menjador és pintat a l'oli i envernissat (com que es la tècnica més freqüent, suposem que també és l'emprada en el billar, tot i que a la factura no s'especifica). En cap dels dos casos tenim informació de com s'acaba el pany de paret. En els dos espais el sostre es pinta al tremp.

---

*principado de Catalunya, improvisada en obsequio de SS.MM. la Reina.*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1860], el 1880 [*Catálogo de los objetos presentados en la primera exposición de artes decorativas y de aplicaciones de la industria celebrada en el Instituto del Fomento del Trabajo Nacional inaugurado el 21 de diciembre de 1880*, Barcelona, Establecimientos tipográficos de los Sucesores de Ramírez y Cía., 1881], el 1884 [*Catálogo de los objetos que figuran en la exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones inaugurado 16 de diciembre 1884. Instituto del Fomento del Trabajo Nacional*, Barcelona, Jaime Jesús, 1884] i 1888 [*Catálogo general oficial de la exposición universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Imprenta Sucesores de N. Ramírez y Cía, 1888]. La nostra recerca ha estat infructuosa.

<sup>367</sup>Com ja s'ha comentat en la nota número 359, es guarden un pressupost i un pagament pel que fa als treballs de l'estucador Josep Ubach. En el pressupost (març 1870) no s'especifica si es revesteix tot el parament del pati amb estuc o només una part. En canvi, en la factura de desembre de 1870 la relació figura en aquests termes: "galería del piso primero, bajos del patio salón, cuarto de baño y sagristía".

<sup>368</sup>La relació de tots els treballs de pintura es recull a la factura de Mirabent i Serra (vegeu nota 361).

El paviment del menjador està referenciat amb el núm. 6693 de Galofré.<sup>369</sup> Al billar el paviment és de fusta, i també als dormitoris.

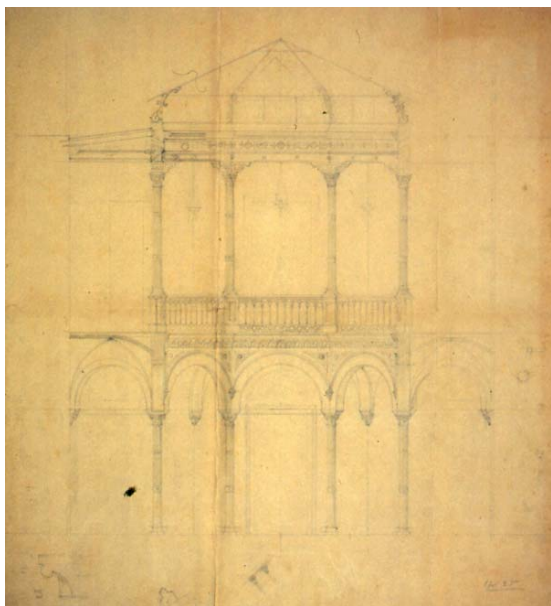


Fig. 180. Alçat del pati-saló interior.

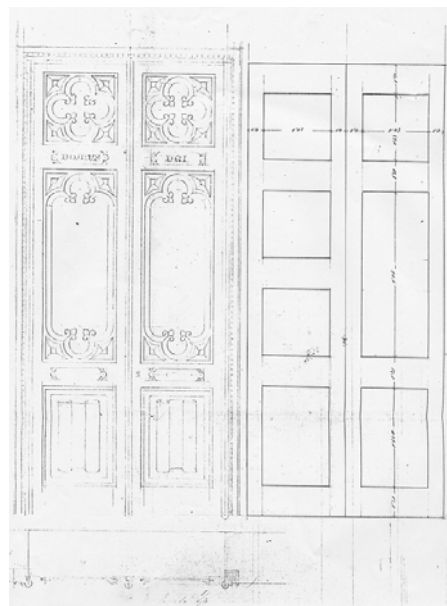


Fig. 181. Porta de la capella.

En l'àmbit més privat, la sala de confiança reuneix els acabats més refinats. La solució és molt semblant a la que hem vist en altres estances: arrambador pintat —aquí s'especifica que hi ha motllures—, el pany de paret superior pintat a l'oli i al tremp i el sostre pintat al tremp “colorido” i amb platejats. El paviment es referencia com a “Cabot Barcelona 35 yardas”.<sup>370</sup> La resta de les estances més privades, disposades, tal com ja s'ha explicat, una al costat de l'altra a la crugia lateral que dona a la banda del carrer Mallorca, s'acaben de manera molt semblant entre si, amb arrambadors pintats a l'oli i envernissats, paraments al tremp i sostres també al tremp. Només en el cas del dormitori dels senyors també hi ha daurats. En aquestes estances, excepte en l'altre tocador que no hi està alineat, el paviment és de fusta.<sup>371</sup> Pel que fa al tocador, s'especifica que el paviment ha de ser “a gusto de la fábrica [Cabot] que armonice con las salas inmediatas [tocador de la sala circular] siendo más sencillo”.<sup>372</sup>

Pel que fa a les estances destinades a armaris o comunes, sabem que parets i sostres van pintats i que el paviment, en tots els casos, es defineix com “encarnado”. Es tracta d'un paviment ceràmic molt comú.

<sup>369</sup> Paviment que tampoc hem localitzat però suposem ceràmic per les raons ja apuntades en els precedents.

<sup>370</sup> Anotació que apareix als plànols de la planta en paper vegetal guardats a l'Arxiu Històric del COAC.

<sup>371</sup> En un dels plànols que es guarden de la planta baixa no estan dibuixats els envans d'aquestes estances i hi ha una anotació en tota la superfície que indica que el terra ha de ser de fusta, cosa que ens porta a pensar que primer es va pavimentar el terra, pel fet de ser comú, i després es feren les particions entre habitacions.

<sup>372</sup> Anotació que apareix als plànols de la planta en paper vegetal guardats a l'Arxiu Històric del COAC.

El paviment del rebedor es defineix des del projecte: “a gusto de la fábrica [Cabot] que armonice con las salas inmediatas siendo más sencillo”. El sostre i el parament són pintats, i en l'últim es diferencia l'arrambador del parament superior.

Per últim, ens hem de referir a l'oratori.<sup>373</sup> De la pintura interior també s'encarreguen els pintors Mirabent i Serra. En la factura es descriu que es pinten les voltes i els nervis, però no sabem com es resol el parament, que podria ser d'estuc, ja que en la factura de Josep Ubach es diu que s'estuca la sagristia, que podria ser una confusió per referir-se a la capella. El paviment aquí també és de fusta. Només a l'escala i al vestíbul el paviment és de pedra, per mantenir el criteri de sobrietat dels espais més propers a l'exterior.

### Pis principal

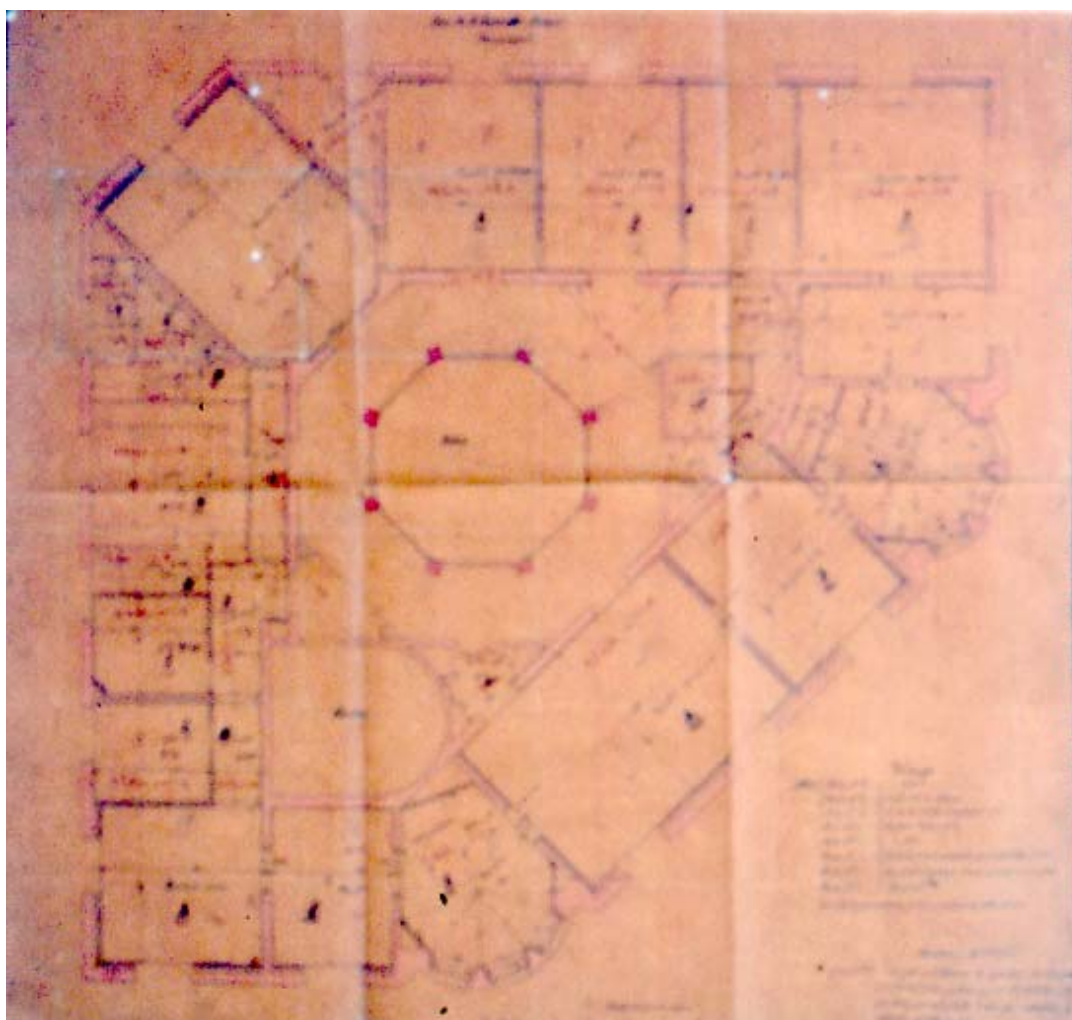


Fig. 182. Planta definitiva del pis principal.

<sup>373</sup> A l'Arxiu Històric del COAC es guarda un alçat de la capella amb un altar gòtic. Escala 1:25. Expedient 273/160.

Pel que fa a l'habitatge del pis principal, els acabats són molt semblants als de la planta baixa; potser la diferència més notable és que al pis principal estan més sistematitzats, sobretot pel que fa a la pintura. No hi ha tantes petites diferències de daurats, acolorits, platejats, etc.

A través del plànol on s'especifiquen els paviments de cada una de les sales sabem la numeració donada per l'arquitecte. També els pintors Mirabent i Serra fan servir aquesta numeració per descriure els treballs que hi fan. A partir de l'estudi del plànol i de la factura dels pintors podem establir cinc nivells (vegeu quadre núm. 3) d'acabat en les diferents estances, tot i que, exceptuant el menjador i el saló, no coneixem els usos específics d'aquestes estances.<sup>374</sup>

El primer nivell el constitueixen les dues sales del xamfrà (una és el saló pròpiament dit), a més de les dues que miren al Passeig de Gràcia de les quals no coneixem l'ús. En segon lloc el segueixen les sales anomenades sala 6 i sala 9, que són les circulars. En tercer lloc, pel que fa a la importància de l'acabat, trobem tres estances situades a la cantonada del carrer Mallorca — les sales 3, 4 i 5— i en un nivell inferior hi ha les altres dues sales d'aquesta crugia (la 1 i la 2). Una categoria diferenciada la constitueix el menjador, ubicat en el mateix lloc que a la planta baixa. Al quadre adjunt s'especifiquen els acabats que coneixem de cada un dels nivells apuntats.

<b>Resum d'acabats de les estances del pis principal</b>		
<b>1r nivell:</b> Sales 7, 8 (saló), 10 i 11 Pintura: <i>Techo al temple</i> <i>Techo dorados finos</i> <i>Arrimadero, moldura y zócalos con barniz</i> Paviment: Sala 7 i 8: <i>nº 41</i> [no s'especifica la casa] Sales 10 i 11: <i>se ha de mandar a la fábrica</i>	<b>2n nivell:</b> Sales 6 i 9 Pintura: <i>Techo color temple</i> <i>Techo dorados finos</i> <i>Paredes óleo y temple</i> <i>Arrimadero barniz y óleo</i> Paviment: <i>Talón 7632 Manen</i>	<b>3r nivell:</b> Sales 3, 4 i 5. Pintura: <i>Techo al temple</i> <i>Paredes al temple</i> <i>Arrimaderos y zócalos al barniz y óleo (sala 5 también molduras)</i> Paviment: Sales 3 i 4: <i>Daltabuit sin embutidos. Talón 1134</i> Sala 5: <i>A gusto de fábrica</i>
<b>4t nivell:</b> Sales 1 i 2 Pintura: <i>Techo al temple</i> <i>Paredes al temple</i> <i>Arrimaderos, molduras y zócalos al temple</i> Paviment: <i>Dalta<sup>o</sup>buit sin embutidos. Talón 1134</i>	<b>5è nivell:</b> Menjador. Pintura: <i>Techo a temple</i> <i>Arrimadero al óleo y barniz y molduras</i> Paviment: Galofré. Talón 6693	

Quadre 3: Quadre resum dels diferents acabats per a les sales del pis principal. Pintures i paviments.

<sup>374</sup> En la factura s'estableix una numeració correlativa des de la primera sala fins a l'onzena sala, a més del menjador. Sí que podem ubicar-les en planta, ja que hi ha un plànol on apareixen aquests números, però com s'ha dit no en sabem la funció explícita.



## Elements per a l'anàlisi

- La Casa Arnús és un encàrrec de molt compromís per a Rogent; és un palauet d'una família benestant en un lloc prominent de l'Eixample. Aquest motiu condiciona el tractament de la superfície, ja que prescindeix de tècniques més estàndards, com el paper pintat, i incorpora una tècnica que no havíem vist en la casa anterior (Manel Compte) de Rogent i que pràcticament no apareixerà en cap altra: l'estucat. El parament, per sobre de l'arrambador, de les estances més valorades, el saló, el gabinet i el pati, és estucat. Aquest ha de ser, en paraules de Rogent, blanc, brillant, estirat i fi. El que es valora són les qualitats sensorials (a més de les pròpiament tècniques que es pressuposen). En aquest sentit d'incorporar solucions més excepcionals, també hem vist que en alguns sostres es dauren elements i en altres es fan platejats. Aquesta especificitat del platejat no l'hem trobada en cap altra obra.
- El fet que no s'utilitzi paper pintat ens indica que quan es tracta d'una casa molt rellevant es prescindeix de solucions més sistematitzades, pròpies de la modernització del procés productiu, i s'acudeix a treballs més artesans, com les pintures i els estucs. Aquestes pintures no són llises, sinó que, com ja hem vist a la Casa Manel Compte, agafen relleu i textures a partir de jocs de colors i de recursos figuratius.
- Un espai molt singular d'aquesta casa és el pati interior cobert, que es pot entendre com un pati saló. Les brillantor, els reflexos i el joc de llum són els recursos emprats per Rogent per fixar-ne la importància. Ja hem esmentat el parament estucat, i ara hem d'afegir que el paviment és de marbre. La brillantor del terra i el parament s'emfatitza amb els daurats de les columnes de fosa. És una brillantor que s'enriqueix amb els colors dels motius ornamentals de les arcades i de l'intradós de les voltes, i la llum que entra a través de la coberta de ferro i vidre la intensifica i reforça. Llum, reflexos, brillantor i jocs cromàtics són els recursos que vesteixen i enriqueixen aquest espai.
- Malgrat que aquesta casa és excepcional, el paviment continua estant molt poc atès. Les úniques excepcions són el marbre del pati i la fusta al menjador i en alguns dormitoris. La resta són paviments ceràmics probablement molt senzills.
- Pensem que en aquesta obra s'inicia una relació de Rogent amb la Casa Nolla, que continua a través de molts altres edificis. En els plànols de projecte les referències del paviment no són de Nolla, però en canvi es guarda una carta en la qual es constata que s'encarreguen paviments a Nolla per a la Casa Arnús. Els paviments demanats a Nolla són senzills. En la carta dirigida a Rogent, el mateix Nolla li retreu la senzillesa dels paviments triats i lamenta que Rogent no els pugui visitar per comprovar la riquesa d'alguns models.
- Relació amb els diferents professionals. En les partides importants hi ha uns amidaments que es passen a diferents industrials perquè facin els pressupostos (després hi ha l'elecció).
- En el projecte se sistematitza la solució dels paviments. Tenim referències concretes de cases comercials.
- Sistematització del treball de guix. Les motlures i els frisos els fa V. Colom (apareixerà en altres obres). La factura sistematitza les cornises, els emmarcaments i els adornaments. Malgrat això la presentació del pressupost és molt manual. A la Casa Albà ja es faran servir impresos.



- En la majoria de cases estudiades de Rogent pràcticament no hi ha, a diferència del que passa als projectes de Mestres, dibuixos de detall pel que fa als interiors. Però s'ha de dir que a la Casa Arnús sí que hem trobat més documentació gràfica detallada. És a dir, que la mateixa excepcionalitat de l'obra també requereix que Rogent aportí més informació explícita. Estem més a prop de l'obra única.
- Quant a la façana, s'emfatitza el principal comú en la composició de façanes, però en aquest cas la planta més rellevant és la baixa.
- De la façana posterior no hem trobat cap plànol, però sí un detall força acurat de la galeria de ferro i vidre. També tenim una descripció molt detallada de qui la realitza, L. Dugros.

## Documents consultats

### Arxiu Històric del COAC

Fotografia de la façana: SC 58

Expedient 273/160:

#### Documentació diversa:

Ram de paleta:

*Pliego de las condiciones económicas y facultativas bajo las cuales D. Andrés Bosch, maestro de obras, se compromete a hacer todas las obras de albañilería de la casa que D. Evaristo Arnús manda construir en el solar de su propiedad en la esquina de paseo de Gracia y la calle Mallorca. 15 d'abril de 1868*

Pedra:

*Pliego de condiciones económicas y facultativas bajo las cuales Juan Coll se compromete a hacer las obras de sillería y su labrado de la casa de Evaristo Arnús manda construir en el solar de su propiedad situado en las esquinas de la calle Paseo de Gracia y Mallorca conforme los planos y bajo la dirección del arquitecto Elías Rogent. 14 d'abril de 1868*

*Medición de la sillería labrada, Juan Coll. 16 de noviembre de 1868*

*Presupuesto de la sillería y labra de primera clase que se necesita para la construcción de una baranda calada para sobre las repisas circulares de las aberturas de los balcones de la casa de D. Evaristo Arnús del Paseo de Gracia. Juan Coll. 17 de febrer de 1870*

Estuc:

*Nota de precios que presenta José Ubach al Sr. D. Elías Rogent por el estuco de la casa en construcción en el Paseo de Gracia frente los Campos Elíseos propios del Sr. Arnús. 16 de març de 1870 [pressupost]*

Pressupost pels treballs d'estuc presentat per Jaime Figueras [pressupost]

Amidament de les superfícies a estucar, ni està signat ni té data.

Marbres:

*Taller de mármoles de P. Franzi y Cia. s. d. [pressupost]*

*Depósito y taller de mármoles de Vicente Estrada. Noviembre de 1869 - gener de 1870 [factura]*

**Pintures:**

*Cuenta de las obras de pintura y dorados en la casa que posee D. Evaristo Arnús en el paseo de Gracia esquina calle Mallorca ejecutadas por los pintores Mirabent i Serra.* 28 de novembre de 1871 [Inclou també les pintures del segon pis.]

*Datos para la pintura al temple. Repasos cuenta Arnús* [Esborrany s. d.]

Amidament de portes, finestres emmarcaments, baranes [Relació de les unitats; document que no està signat però creiem que és un amidament per comptabilitzar el treball de pintura.]

**Pressupostos pintures segon pis:**

*Sebastian Carreras e hijo. Pintores. Presupuesto de pintura al temple, óleo y barniz del segundo piso de la casa del Paseo de Gracia propia del S. D. Evaristo Arnús.* 6 de desembre de 1869

*Mirabent y Serra. Nota para las obras de pintura del piso 2º de la casa que D. Evaristo Arnús manda construir en el Paseo de Gracia.* s. d.

*Planella Hermanos. Nota para las obras de pintura del piso 2º de la casa que D. Evaristo Arnús manda construir en el Paseo de Gracia.* 3 de desembre de 1869

[Tal com es veu en la factura de pintures, els treballs de pintura del segon pis els acaben fent també els pintors Mirabent i Serra.]

**Fusteria:**

*Nota del valor de cada pieza de carpintería para la casa que D. Evaristo Arnús manda construir en el Paseo de Gracia.* Pablo Boronay

Pressupost de Gerardo Rosés

Pagaments a compte, sense data, a Pablo Boronay

**Guix:**

*Presupuesto que presenta ventura Colom al Sr. D. Elias Rogent para los trabajos de los cielo rasos de yeso, cornisas, molduras, adornos y demás escultura de yeso*

**Tribunes façana posterior:**

*Dugros (?) se compromete a construir las tribunas de la casa Arnús por la cantidad de 750 duros.* 24 de gener de 1870

*Détail du prix des Miradores. Dugros (?).* 28 de gener de 1870

*Jaime Serra (Asociación) Mirabent y Serra. Presupuesto para pintar estructura galería, pintura al barniz superior y se armonizará como trabajo con el resto de la galería.* 24 de gener de 1870

**Vidrieres:**

Pressupost de L. Dugros

Nota cobrament balcó vidriera Francisco Espinal [paperet escrit a mà]

**Paviments:**

*Carta de la casa Miguel Nolla e Hijo,* 16 de novembre de 1869

Plànols de la planta baixa i el pis principal que especifiquen el paviment de cada estança. S'hi fa referència a models de les cases Fernando Lacambra, Galofré i Gabot. No tenim informació de cap d'aquestes cases.

Planta segon pis amb anotacions de paviments

**Plànols:**

Plànol de l'illa conformada pels carrers Mallorca, Passeig de Gràcia, València i Pau Claris, amb indicació de les diferents propietats

Segona part

Planta del conjunt: casa, jardí i cotxeres

Façana principal

Planta soterrani [cuina i rentador]

Planta soterrani [instal·lacions]

Planta baixa [instal·lacions]

Distribució planta baixa amb una anotació: “no serve”

Planta primer pis

Planta segon pis

Alçat d'un tram de façana i secció força detallada

Secció vertical del pati interior amb la claraboia. Decoració bastant definida

Alçat capella, altar gòtic. Escala 1:25

Alçat i detall de la galeria

Especejament del sòcol de pedra de les façanes del carrer i del jardí

Detall escala de veïns, secció de la coberta amb claraboia

Dibuix a escala 1:1 en paper d'estrassa dels esglaons de l'escala

Detall petja i contrapetja escala

Planta i detall escala al xamfrà del jardí. Escala 1:20

Detall cornisa escala, estergit

Detall balustres escala 1:10

Detall escala 1:1 de la cornisa del pati

Detall escala 1:1 dels balustres

Detall especejament pedra finestres del segon pis 1:20

Detall capitell

Detall especejament llinda d'entrada

Detall porta, finestra i entrada porteria, escala 1:20

Dibuix de portes

Porta entrada golfes

Detall porta d'entrada jardí

### **Arxiu Administratiu Municipal**

Expedient 12636 (2885)

El número 12636 correspon a una ampliació feta per Domènech i Estapà el 1910. L'expedient 2885 corresponent a l'obra original de 1868 no l'hem pogut localitzar.



Segona part

### 2.3.1.3. Casa Joan Almirall. 1870-1871

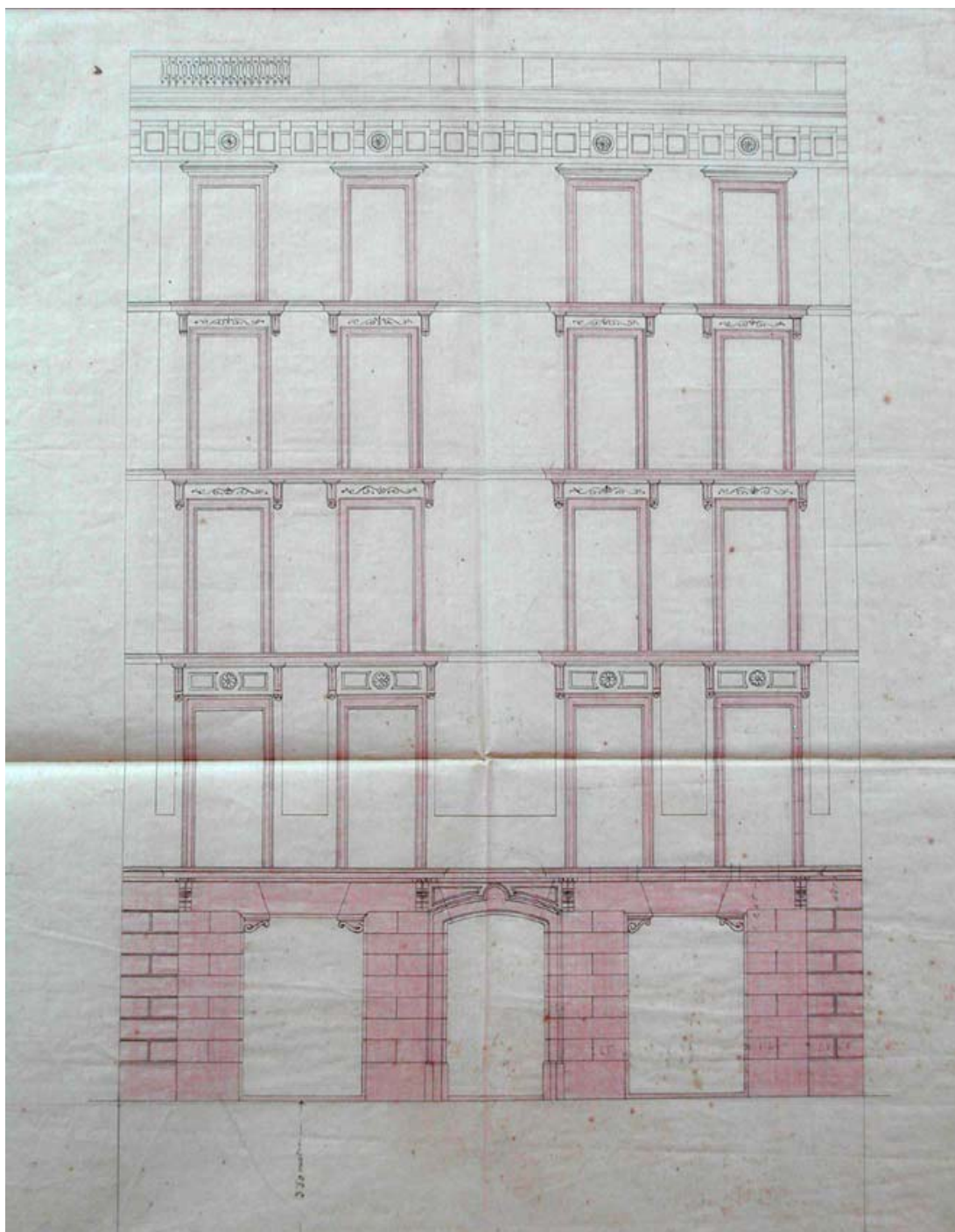


Fig. 187. Façana. Els elements acolorits són els de pedra de Montjuïc

La Casa Joan Almirall suposa un canvi important respecte a les cases estudiades fins ara, tant les de Josep Oriol Mestres com la Casa Compte i la Casa Arnús, d'Elies Rogent. En aquestes l'habitatge i, si n'hi ha, el local destinat al negoci de la família constitueixen el nucli principal de la casa i determinen la distribució i l'organització de l'espai. Ara, a la Casa Almirall, ens trobem amb el que podríem dir-ne pròpiament una casa de veïns. Malgrat que l'habitatge del pis

principal està destinat a la família propietària, com és habitual, aquest fet no condiciona el plantejament de la casa. És el tipus de casa de veïns que s'anirà repetint sistemàticament en tot l'Eixample. Es tracta d'una casa que ja no està destinada a famílies de la classe dirigent de la ciutat, sinó que és la pròpia d'una franja social mitjana, que permetrà consolidar l'espai guanyat per Barcelona. Aquesta és una casa entre mitgeres, de planta rectangular allargassada, amb façana al carrer i al pati d'illa, constituïda per una planta baixa destinada a local amb una superfície més gran que la resta de l'edifici, ja que s'ocupa a nivell de planta baixa part del pati d'illa, i quatre plantes pis.<sup>375</sup> Aquí han desaparegut els patis interiors que s'obren des d'arran de carrer, ja no hi ha la possibilitat d'entrar-hi amb carruatge i la porta d'accés està vinculada directament a l'escala de veïns (fig. 187).

A la façana, malgrat que les diferències no són tan grans respecte a alguns dels edificis estudiats fins ara, com és el cas de la Casa López, de Josep Oriol Mestres, a la plaça de Medinaceli, també es fa palès que s'ha arribat a una solució tipificada. Hi ha una planta baixa entesa com a sòcol, el parament principal que agafa les quatre plantes pis i el coronament constituït pel ràfec i el balustre de protecció del terrat. Els materials també determinen aquesta composició, tal com podem constatar en el plànol de façana que hem localitzat; la planta baixa és de pedra de Montjuïc amb tres obertures, una de central per la qual s'accedeix a l'escala de veïns i les altres dues disposades una a cada banda. Una imposta coincident amb les lloses de balcó sobre mènsules<sup>376</sup> donen lloc al parament principal. El parament principal es revesteix d'estuc imitació de pedra.<sup>377</sup> Només el que són pròpiament els emmarcaments de les obertures, les lloses i les mènsules són de pedra. La façana es corona amb un fris i una balustrada. Les obertures, quatre a cada pis, dues per habitatge, també van reduint progressivament les seves dimensions des del pis principal fins al quart, alhora que es diferencia el tractament ornamental, però les diferències no són, en cap cas, tan rellevants com les que hem vist fins ara.

Pel que fa a les plantes pis, se segueix una solució tipus a totes les plantes. El mateix Elies Rogent dibuixa un plànol vàlid per a les plantes principal, segona, tercera i quarta, és a dir, per a tots els pisos. Ens indica que el mateix arquitecte entén que està davant d'una planta tipus (fig. 188). De totes maneres, per algunes especificacions que hem trobat en diferents documents, que ja anirem apuntant més endavant, sí que hi ha algun element singular que apareix només al principal, com per exemple la capella (fig. 190), però en tot cas no hi ha la necessitat per part de l'arquitecte de fer un plànol específic de la planta. Hi ha dos habitatges per planta que s'obren a ambdues façanes. Les estances més rellevants se situen a les crugies anterior i posterior. Dos

---

<sup>375</sup> El projecte original només constava de planta baixa i tres plantes pis. Però, com es pot comprovar a la documentació guardada a l'Arxiu del COAC, ja de bon començament es va construir amb quatre plantes pis. Hem pogut documentar, a partir de l'expedient de l'AMA número 850-E, que l'1 d'abril de 1876 se sol·licita a l'Ajuntament la legalització de la quarta planta.

<sup>376</sup> A l'Arxiu Històric del COAC es guarden els dibuixos de les mènsules amb els diferents ornaments a escala 1:1. Són estergits, per la qual cosa veiem que l'arquitecte defineix el detall ornamental d'aquests elements i després el passa al picapedrer per ser esculpit.

<sup>377</sup> Al plec de condicions de l'obra, a l'article 20è, s'especifica el següent: "El contratista estucará la fachada imitando la piedra de Montjuïc y le servirá de tipo la fachada de la iglesia del Palau nuevamente restaurada. Además podrán establecerse en los dinteles y fajas estucados adornos en hueco que imiten los de la sillería".



patis col·locats a l'eix de la casa, un coincidint amb l'escala i dos més vinculats a les mitgeres, permeten la ventilació de totes les estances interiors. Cada un dels habitatges és molt allargassat. L'escala està situada en la segona crugia, per tant, molt propera a les estances de façana. Això permet que des de la porta d'entrada a l'habitatge s'accedeixi molt fàcilment a les sales d'ús més social que miren al carrer, i que des del rebedor s'enfili cap a un passadís que arriba fins a les estances posteriors, on hi ha els espais d'ús més privat i de servei.

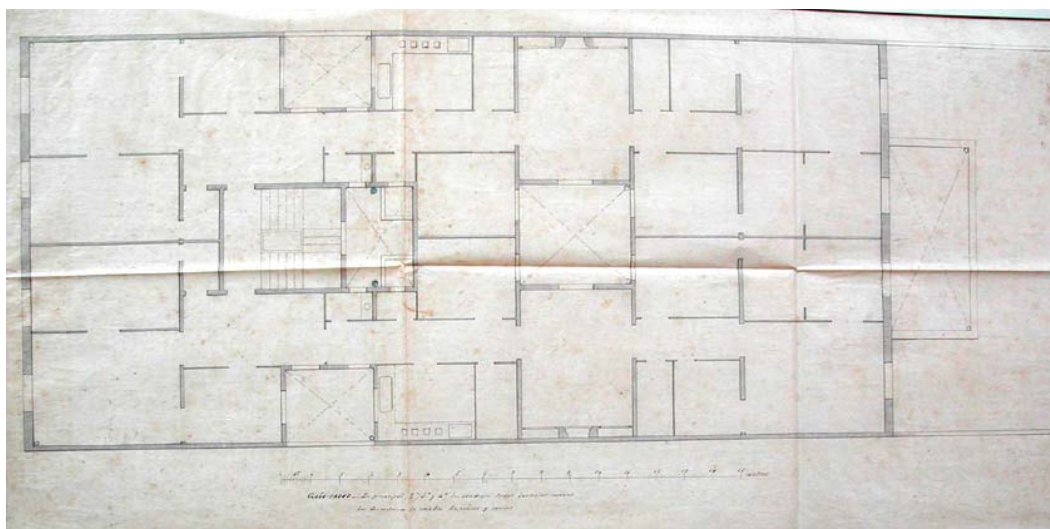


Fig. 188. Planta tipus.

Per estudiar aquest edifici disposem d'un document molt valuós i sistematitzat com és el plec de condicions de l'obra (vegeu annex 2),<sup>378</sup> un plec dirigit al constructor, en aquest cas Francisco Gallar (o Gallart). Hem pogut comprovar amb altres edificis que estudiarem més endavant,<sup>379</sup> així com pel mateix document, que el plec de condicions que redacta Elies Rogent és força sistematitzat, sobretot quan es tracta d'edificis tipus com ara la Casa Almirall, i adapta el document en cada cas a les particularitats de l'obra i inclouent-hi les condicions pròpies de cada edifici. A més, un altre dels elements que ens permet afirmar que Rogent aplica solucions força sistematitzades és que, al llarg de la redacció, moltes vegades posa com a model de referència cases de les quals és arquitecte, construïdes anteriorment. Algun cop posa com a exemple casa seva, una casa de veïns a la ronda de la Universitat, i també esmenta diverses vegades la Casa Miguel Martorell, al passatge del Comerç.<sup>380</sup> Al plec de condicions es defineixen en els diferents capítols les condicions que han de complir les diferents fases de l'obra, des dels

<sup>378</sup> *Pliogo de condiciones facultativas y económicas de la casa que D. Juan Almirall manda construir en la calle Pelayo de la presente ciudad.* És un plec redactat per Elies Rogent en què es detallen els treballs, les qualitats i les condicions de l'obra. També és alhora el contracte que signa el constructor. S'organitza a partir dels diferents capítols d'obra.

<sup>379</sup> Per a l'estudi de la Casa Albà i de la casa de Felip Bertran d'Amat també disposem del plec de condicions.

<sup>380</sup> Cases Germans Martorell 1869/1882. Dues cases simètriques de planta baixa més quatre pisos amb el passatge al mig. Fan cantonada amb la rambla de Santa Mònica (HEREU, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent, op. cit.*).

fonaments fins als acabats, per la qual cosa podem obtenir una informació molt completa de tot el procés constructiu.

A més del plec de condicions, hem pogut disposar de diverses factures dels diferents professionals que ens permeten un estudi més ajustat pel que fa a les solucions d'acabat. Es tracta de la factura presentada per l'estucador Antonio Pi,<sup>381</sup> de les factures presentades pel pintor Rafael Beltramini,<sup>382</sup> de la factura de la casa de pintures i papers pintats Sánchez Hermanos<sup>383</sup> i dels amidaments<sup>384</sup> del paviment de mosaic Nolla, a més d'una carta signada per Joan Nolla adreçada a Francisco Brosa.<sup>385</sup>

### Tractament de la superfície

Pel mateix fet de ser casa de veïns, els acabats es defineixen des d'aquesta concepció. El mateix Elies Rogent, en els documents de projecte, ja estableix aquesta pauta. No es deté en solucions especials per a un habitatge, sinó que es planteja com a conjunt fent alguna excepció en referir-se al principal. Per aquesta raó parlarem dels acabats de tot l'edifici (fins ara hem parlat d'habitatges nobles), des de l'entrada fins als pisos superiors. Veurem que el plantejament, a través del plec de condicions, es fa conjuntament establint una gradació decreixent a mesura que es va pujant.

Els mateixos documents de què disposem ens indiquen un plantejament diferent del que hem vist fins ara; totes les descripcions són més sistematitzades i referides al conjunt. Farem un recorregut des de la porta d'accés de la casa fins a l'interior dels diferents habitatges per veure com es defineixen aquests acabats. Una vegada traspassada la porta d'accés<sup>386</sup> que es defineix i

---

<sup>381</sup> *Cuenta que presenta el estucador Antonio Pi al S. Francisco Gallar de les milloras de la casa del S. Almirall.* Es tracta d'una nota manuscrita en què s'especifica: "Por 20 jornales en el precio de 16 reales son total 320 reales de vellón, empleados en la grega des del segundo piso a la puerta de entrada".

<sup>382</sup> *Señor D. Juan Almirall a Rafael Beltramini pintor, por trabajo de pintura hecha en la casa nueva en la calle Pelayo de su propiedad a saber como sigue.* (Beltramini també serà el pintor de la Casa Bertran). Barcelona, 10 de febrer de 1873.

*Presupuesto de pintura de... en la Capilla de la casa del señor Juan Almirall en la calle Pelayo.* Barcelona, 22 de novembre de 1873.

Són documents manuscrits en paper quadriculat.

<sup>383</sup> *Fábrica y depósito de papeles pintados Sánchez Hermanos a Francisco Gallar. Casa de Ronda [sic] propiedad del S. Almirall.* Barcelona, 22 de novembre de 1873.

En aquest cas es fa servir paper imprès amb la caràtula de la casa dels papers pintats.

<sup>384</sup> Document sense datar. Relació molt esquemàtica dels metres quadrats de cada una de les peces emprades en els diferents pisos i el seu cost.

<sup>385</sup> Carta de Joan Nolla dirigida a Francisco Brosa (22 d'octubre de 1872). Diu així: "S. D. Francisco Brosa. Muy señor mío y amigo. De acuerdo con la promesa que ayer le hize a V. acompaño su nota después de quedamos confío y los dibujos como a [...] [sic] participándole además que ya se están embalandando algunos pavimentos para el Señor Fontrodona [és una altra casa d'Elies Rogent] a fin de poder verificar la ofrecida remesa dentro de esta semana. Salude V. a su compañero y al S. Rogent disponiendo como guste de su [...] Juan Nolla".

Pressuposem que Francisco Brosa és el col·locador, ja que en altres obres, com la que estudiarem posteriorment, la Casa Albà, sempre existeix aquesta figura. La Casa Nolla no envia directament de fàbrica sinó que ho fa a través d'intermediaris.

<sup>386</sup> De la porta d'entrada es guarda un alçat i una secció del cercol. Al plec de condicions es fa aquesta definició: "59ª La puerta central de la fachada tendrá cerco y será moldurada y con plafones, adornados

es dibuixa (fig. 189), s'entra al vestíbul, el paviment del qual és de pedra,<sup>387</sup> el sostre i les parets són pintats imitant mosaic,<sup>388</sup> amb un estuc fent greca.<sup>389</sup> La caseta del porter és de fusta amb vidres de muselina. L'escala arrenca amb graons de marbre de Granada fins al segon pis,<sup>390</sup> després se substitueix el marbre per rajoles de València blanques imitació de marbre a les contrapetges, i amb rajola prima feta expressament a les petges; cintes de fusta emmarquen els graons.<sup>391</sup>

Un arrambador pintat sobre l'estuc emmarca l'escala fins al primer pis,<sup>392</sup> a més de la greca que ja hem esmentat. A mesura que es puja l'escala es van perdent els elements més singulars per arribar a solucions més comunes; desapareixen els elements ornamentals al parament i el paviment de l'escala esdevé, com ja hem dit, molt més modest. Les portes d'accés als diferents habitatges són aquí descrites de la mateixa qualitat,<sup>393</sup> tot i que probablement hi ha diferències dimensionals,<sup>394</sup> com veurem en altres exemples.

---

con floleos en hueco; en la parte superior llevará ventanillas con enrejado. Las puertas de las tiendas se abrirán por fuera, no llevarán cerco, estarán divididas en pequeños plafones con reja superior”.

<sup>387</sup> Plec de condicions:

25ª Será de sillería:

1º Toda la parte que en la fachada va marcada de carmín.

2º Las basas de la columnas de hierro que serán cuadradas de 0,60 m de lado y 0,25 m de altura, y los sustentantes de las jácenas de hierro en la parte superior de los machones que tendrán tres palmos de tizón, 1½ palmos de ancho y 2 palmos de altura.

3º El solado de la entrada a los pisos.

4º Las batideras, fajas de coronación y cubos para la instalación de las espitas en los lavaderos.

<sup>388</sup> A la factura presentada per Rafael Beltramini (*Señor D. Juan Almirall a Rafael Beltramini pintor, por trabajo de pintura hecha en la casa nueva en la calle Pelayo de su propiedad a saber como sigue, op. cit.*) es diu: “Por haber pintado la entrada principal, techo y paredes imitación del mosaico y pintado también el arrimadero de la escalera hasta el 1º piso, sobre los estucos, por orden del arquitecto director”.

<sup>389</sup> L'estucador Antonio Pi diu: “Cuenta que presenta el estucador Antonio Pi al S. D. Francisco Gallar de las milloras de la casa del S. Almirall. Por 20 jornales en el precio de 16 reales son total 320 reales vellón, empleados en la grega des del segundo piso a la puerta de entrada”.

<sup>390</sup> Plec de condicions:

30ª Es obligación del empresario poner peldaños de mármol de Granada en la escalera principal hasta el segundo piso. Los dos primeros serán macizos y de la forma que se detalla en los planos y los restantes de tabla con los mismos gruesos y disposición que las escaleras que D. Miguel Martorell posee en el Pasaje del Comercio. Los suelos de las mesillas cuadradas y corridas tendrán losetas de mármol blanco y negro sirviendo de tipo la casa antes citada. 40ª Los cristales de las ventanas de la escalera serán muselina y los de las alcobas, 7 puertas de paso en que haya vidrieras serán de la fábrica del S. Pascual en la esquina de la calle de Santa Ana cuyos dibujos elegirá siempre el propietario.

<sup>391</sup> Plec de condicions:

16ª La escalera tendrá los anchos que detallan los planos. Los frentes de los peldaños tendrán azulejos blancos imitando mármol y las huellas se solarán con rasilla de alfarero hecha a propósito. En ningún caso se tolerará la colocación de la tierra para macisar los peldaños.

Los peldaños de la escalera principal tendrán cintas de madera encadenada en toda la parte que no sea de mármol iguales a la de la casa de Miguel Martorell y las de las demás escaleras serán comunes con ensambladura angular. En unas y otras la madera será del Pirineo lata para la sujeción a la distancia de dos palmos.

<sup>392</sup> *Señor D. Juan Almirall a Rafael Beltramini pintor, por trabajo de pintura hecha en la casa nueva en la calle Pelayo de su propiedad a saber como sigue, op. cit.*

<sup>393</sup> Plec de condicions:

58ª [...] Las puertas de entrada a los pisos serán de una hoja, molduras y emplafonados conforme disponga el Arquitecto Director, y las de salida a los terrados serán de cuatro palmos y de madera del Pirineo.

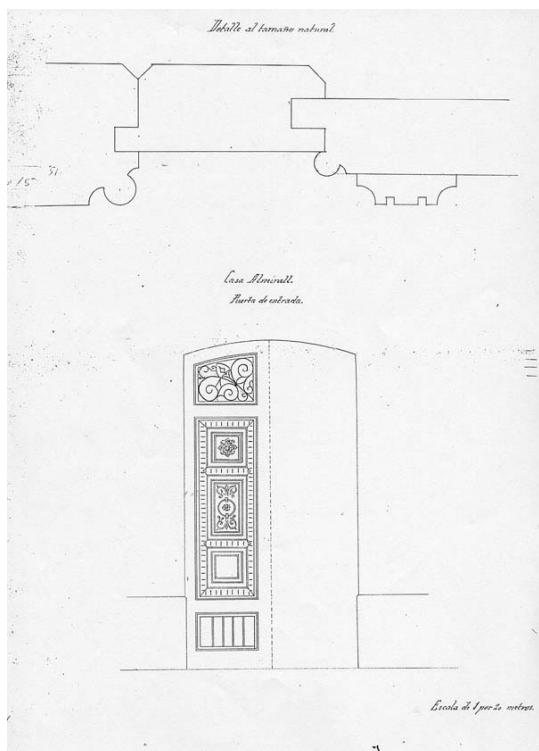


Fig. 189. Porta d'entrada.

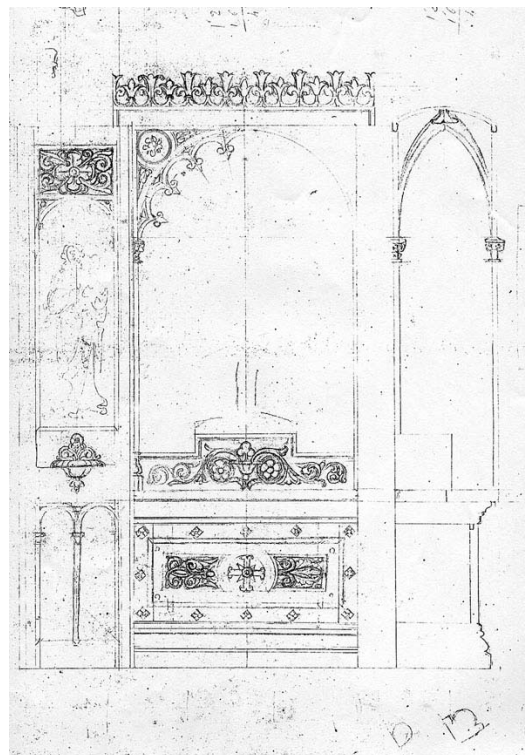


Fig. 190. Capella dins armari.

Des de l'escala cap a cada un dels habitatges, com ja hem dit, la planta tipus és vàlida per a tots els nivells, però també és cert que, a partir de les descripcions més detallades fetes al plec de condicions i de les especificacions presentades a les factures dels diferents professionals, podem constatar que es va des d'uns acabats més rics al principal fins als més modestos al quart pis.

Al pis principal, com a tots els altres, el paviment que es defineix en el plec és força comú, ceràmic blanc o vermellós.<sup>395</sup> Per la informació que hem localitzat de la Casa Nolla<sup>396</sup>, pensem que al llarg de l'obra es va proposar la utilització de paviments Nolla, malgrat que els models emprats són també força senzills. La utilització d'aquests paviments tan senzills és deguda al fet que es cobrien en bona part amb catifes i estores,<sup>397</sup> de manera que la riquesa i calidesa del paviment venien donades per aquestes.

90ª La puerta principal de entrada, las de ingreso a las habitaciones y las tiendas y ventanas de la escalera principal se pintarán imitando el roble con los vivos en otro material que fije el arquitecto director.

<sup>394</sup> A la Casa Albà, que estudiarem immediatament, hem localitzat un dibuix en què es representen les diferents portes de cada nivell; hi ha una notable diferència dimensional.

<sup>395</sup> Plec de condicions:

“14ª [...] Los pisos principal, segundo, tercero y cuarto tendrán solados de alfar de 0,75 palmos de ancho; podrán ser blancos o encarnados y en su clase de los mejores que ofrezca la localidad. El solado de las guardillas será de rasilla común”.

<sup>396</sup> La informació a què ens referim es tracta dels amidaments dels diferents paviments de la Casa Nolla. *Carta de Joan Nolla dirigida a Francisco Brosa*. 22 d'octubre de 1872.

<sup>397</sup> Plec de condicions: “68ª Alrededor de las habitaciones se pondrán listones de madera para la sujeción de las alfombras y esteras. Colocará igualmente listones espaciados de tres palmos para el apeo de los cielos-rasos con los gruesos y disposición que fije el arquitecto director”.

Els sostres i els paraments sí que reben un tractament singular, més rics en els pisos baixos i més senzills a mesura que anem pujant. Els sostres, quasi tots amb cel ras,<sup>398</sup> excepte a les estances de servei, es pinten al tremp amb un ventall d'acabats en funció de la importància de les sales. Al plec de condicions es defineixen així:

91ª Los techos de las salas y corredores que tengan luz directa y los de las alcobas lindantes con las mismas se pintarán al temple bajo las siguientes bases. 1ª En los pisos principales y en la crujía anterior tendrán dos o tres tonos, frisos y fajas floreadas, ángulos adornados, líneas de encuadramiento y florón policromado. La crujía posterior tendrá igualmente hasta tres tonos combinados, faja floreada, línea de acordamiento y florón policromado. Las salas interiores, alcobas y corredores con luz directa tendrán dos tonos líneas de acordamiento y florones policromados. 2ª Los pisos tercero y cuarto, las salas de la crujía anterior tendrán la importancia de la posterior del primer y segundo pisos y la posterior será igual a los cuartos interiores y alcobas de los ya mencionados pisos principal y segundo. Las habitaciones interiores tendrán dos tonos y las líneas de encuadramiento necesarias. 3ª Las cocinas, despensas y cuartos de criados tendrán una sola tinta.

Antes de proceder a la pintura se dará a los techos y paredes una mano de cola fuerte plasteciéndose y alijándose los paramentos antes de extender el color.

88ª Los colores que se empleen para el decorado de las habitaciones serán en todos los casos de primera calidad y servirá de tipo la casa que el arquitecto director tiene en la calle de Ronda.

Els paraments són empaperats (excepte les habitacions interiors i de serveis). Aquí Rogent torna a emprar la solució d'acabat que havíem vist a la casa de Manel Compte. També en el paper es matisen diferents acabats segons la importància de l'estança. Al plec de condicions es descriuen en aquests termes:

94ª Las habitaciones de los cuatro pisos se empapelarán bajo las siguientes bases. 1º Las habitaciones del piso principal y segundo primera crujía llevarán papel de 30 reales el rollo, se recuadrarán con fondos de otro color y llevarán zócalo charolado. Las de la crujía posterior llevarán papel de 20 reales el rollo y zócalo charolado. Los comedores llevarán papel charolado a tres o cuatro tintas y las salas y pasillos interiores papel de 12 reales el rollo. 2º Los pisos tercero y cuarto tendrán la primera crujía papel de 12 reales el rollo y zócalo charolado. Los comedores llevarán papel charolado de dos o tres tonos en toda su extensión y los cuartos interiores y pasillos papel de 6 reales el rollo.

En todos los casos el director fijará las cenefas, fondos y disposición de recuadros, zócalos y demás accesorios pudiendo además el propietario escoger las muestras de papel mientras no se separe de los tipos expresados.

---

<sup>398</sup> Plec de condicions:

12ª [...] poniendo travesaños de madera a la distancia de tres palmos en los sitios en que haya cielos rasos.

68ª [...] Colocará igualmente listones espaciados de tres palmos para el apeo de los cielos-rasos con los gruesos y disposición que fije el arquitecto director.

A partir de totes aquestes descripcions, amb la voluntat de classificar, podem establir la jerarquia d'acabats que aquí plantejem.

El principal, com és obvi, és el més ric i dins d'aquest les sales més acurades són les que donen al carrer, allà on hi ha probablement el saló. El sostre d'aquestes sales de la crugia que dona al carrer es pinta en dos o tres tons, amb el fris i la faixa florejada, a més de les cantoneres i el floró policromat, i amb línia d'enquadrament. En aquesta crugia del principal de manera excepcional es dauren alguns elements.<sup>399</sup> El parament, com ja hem dit, és empaperat; la qualitat del paper es fixa amb el preu i aquí és el més elevat, 30 rals el rotlle. Un mateix paper no ocupa tota la superfície, sinó que s'emmarca amb un paper de fons d'un altre color emfatitzat per bocells daurats, i a la part inferior un sòcol xarolat. Les portes d'aquest saló també s'enriqueixen lleugerament respecte a les altres amb adornaments i línies.<sup>400</sup>

L'acabat de les sales que donen a la façana posterior és lleugerament més senzill. Pel que fa als sostres, desapareix el fris florejat i les cantoneres policromades. El parament s'empapera en tota la superfície, sense emmarcament de fons, i la qualitat d'aquest es valora en 20 rals; es manté el sòcol. Les sales interiors, alcoves i passadissos que reben directament la llum constitueixen un altre nivell d'acabat, en el qual els sostres només es pinten en dos tons, ja no hi ha tampoc faixa florejada, es manté el floró policromat i la línia d'enquadrament. El canvi de qualitat també es dona en el paper, que passarà a ser de 12 rals el rotlle i no s'hi especifica el sòcol. L'únic espai que queda diferenciat dels altres és el menjador: es descriu que el paper d'aquest ha de ser xarolat de 3 o 4 tintes. Això indica que el menjador rep sempre un acabat singular.

La qualitat dels acabats del segon pis és la mateixa que la del principal. Manté els tres nivells d'acabats del sostre i els del parament, a més del menjador. L'única diferència és que aquí no s'hi fan daurats; aquests es destinen exclusivament al principal.

Com hem pogut veure en la transcripció dels capítols corresponents a la descripció de la pintura del sostre i del paper dels paraments, els acabats del tercer i quart pis són iguals. Les solucions emprades coincideixen amb algunes del principal i primer, però ara es canvia d'ubicació i es deixen de banda les solucions més riques.

Per a les sales situades en la crugia que dona al carrer, l'acabat del sostre és com el de les sales posteriors dels pisos baixos, és a dir, pintat en dos o tres tons amb floró policromat, faixa florejada i línia d'enquadrament. Els paraments es revesteixen amb paper de 12 rals el rotlle i

---

<sup>399</sup> Plec de condicions:

95ª En las habitaciones de la primera crujía del piso principal llevarán los cuadros baquetillas doradas cada uno debiendo dorarse determinadas partes de los florones, dos baquetillas de la cornisa una moldura en los cercos de balcones, puertas y alcobas, y en las mismas puertas, vidrieras y postigos la moldura de acordamiento del batidor con los tableros.

Los dorados podrán ser mates o brillantes y en todos los casos el oro será fino de primera clase.

<sup>400</sup> Plec de condicions:

“89ª [...] El tono de la carpintería lo fijará el arquitecto director pudiendo en un mismo cuerpo emplear dos tonos distintos y los plafones de las puertas de las salas del piso principal podrán llevar ligeros adornos y líneas para realzar el decorado”.

amb sòcol; també es revestiran així les sales de la crugia posterior, tot i que la pintura del sostre serà encara més senzilla, en dos tons, floró policromat i línia d'enquadrament.

A les sales, alcoves i passadissos de les crugies centrals, els sostres no porten floró i els paraments s'empaperen amb rotlles de 6 rals. En aquests pisos el menjador rep també un tractament diferenciat pel que fa al parament: s'empapera amb paper xarolat de 2 o 3 tons.

### **Elements per a l'anàlisi**

- El tret diferenciador de la Casa Almirall respecte als exemples anteriors és que es tracta d'una casa de veïns i és concebuda com a tal. No hi ha recursos excepcionals. Aquí Rogent ens mostra que posa a punt unes solucions que són vàlides tant per a aquesta casa com per a totes les que són com aquesta. Respecte a la casa de Manel Compte, aquí s'ha sistematitzat més, tant el plantejament de la casa com els recursos formals emprats per al tractament de la superfície. Es busca aconseguir un interior ric a partir de solucions sistematitzades i susceptibles de ser utilitzades en molts casos. No implica renunciar a l'enriquiment, sinó fer-ho a partir d'altres mitjans més assumibles tant per qüestions econòmiques com per la creixent demanda de la ciutat. En aquest sentit, trobem que les tècniques més excepcionals que hem vist a la Casa Arnús, fins i tot a la Casa Compte, aquí desapareixen. En canvi, l'ús del paper pintat esdevé fonamental, ja que aconsegueix els efectes de color, llum i textures buscats a partir d'uns mitjans molt més assequibles i sistematitzats. A la Casa Almirall veiem que s'empra a tots els pisos a partir d'una gradació de solucions.
- Com es pot apreciar en els quadres resum, la gradació dels acabats està molt pautada. La riquesa dels pisos baixos s'atorga als sostres a partir d'afegir colors, daurats, línies d'enquadraments, faixes florejadades, etc. I als paraments, emprant un paper pintat específic per al parament de fons, un altre per a l'arrambador, un altre per a l'enquadrament, un altre per a les faixes, etc. A mesura que pugem als pisos superiors van desapareixent les peces especials i es va simplificant. El preu del rotlle també marca, dins de cada categoria de paper, la seva qualitat.
- La pintura respecte al paper és més cara ja que no es tracta d'una pintura llisa, sinó amb frisos, plafons, filets, bocells, etc. L'execució és més costosa i singular. A la Casa Almirall només trobem pintura als sostres, no hi ha una tècnica alternativa, i a les estances de serveis, ja que aquí sí que es tracta d'una pintura llisa per a tot el parament.
- La mateixa sistematització també ens és atorgada per la mateixa documentació. En aquest cas disposem del plec de condicions, en què Rogent defineix com han de ser cada una de les partides. A través del capítulat podem observar que proposa solucions ja emprades en altres cases, que esdevenen models. No hi ha el que encara hi havia d'aleatori en alguns edificis anteriors. Fins i tot se situa la capella dins un armari, com si fos un moble.



- Els paviments són com en altres casos senzills, ja que es cobreixen amb catifes i estores, les quals aporten confort i calidesa. El mateix Rogent indica al plec de condicions que s'han de deixar llistons en tot el perímetre de l'habitació per fixar les catifes.
- Els paviments que es proposen al plec de condicions són ceràmics, blancs o vermellosos (molt comuns). Per la documentació sabem que és la Casa Nolla la que proporciona els terres. La relació que hem vist iniciar a la Casa Arnús continua.

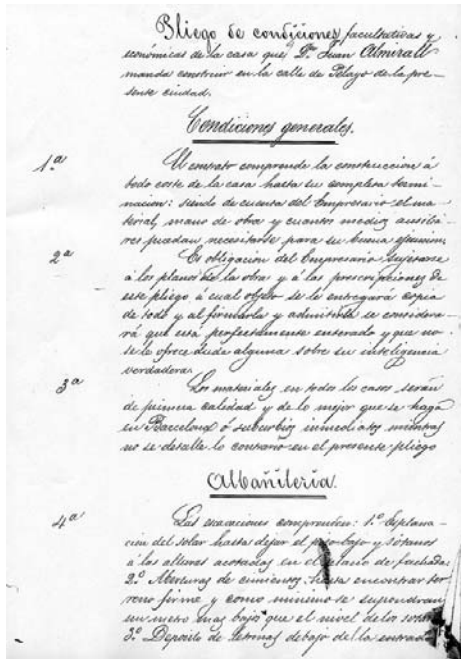


Fig. 191. Portada del plec de condicions.



Fig. 192. Compte presentat per Beltramini, pintor.

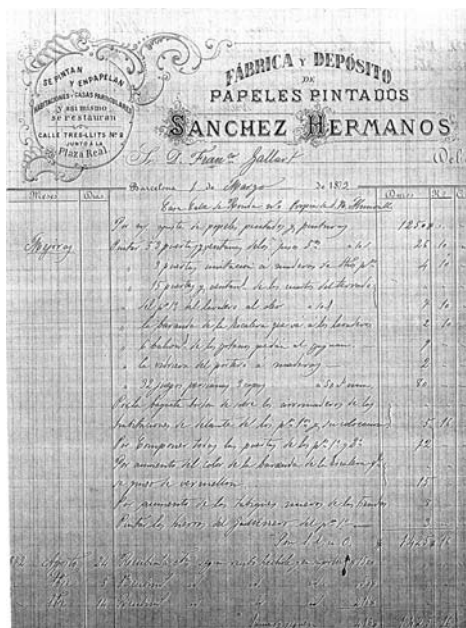


Fig. 193. Relació dels papers pintats.

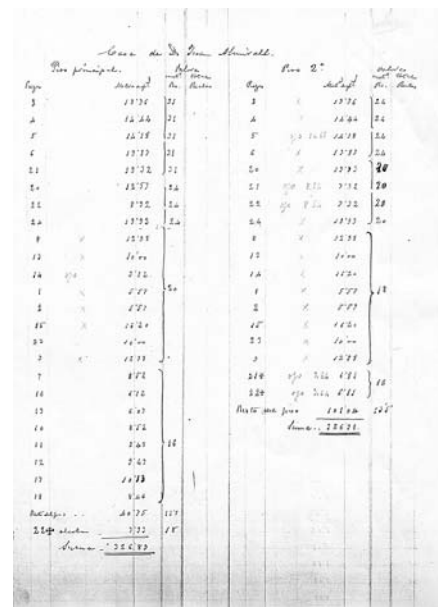


Fig. 194. Relació de les peces de paviment Nolla.

## **Documents consultats**

### **Arxiu Històric COAC**

Expedient c276/174

#### Documentació diversa:

*Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa que D. Juan Almirall manda construir en la calle de Pelayo de la presente ciudad. Constructor: Francisco Gallar; diversos documents ho confirmen.*

#### Estuc:

*Cuenta que presenta el estucador Antonio Pi al S. D. Francisco Gallar de las milloras de la casa del S. Almirall. "Por 20 jornales en el precio de 16 reales son total 320 reales vellón, empleados en la grega des del segundo piso a la puerta de entrada".*

#### Paviments:

Amidaments dels diferents paviments de la Casa Nolla.

Carta de Joan Nolla dirigida a Francisco Brosa. 22 d'octubre de 1872.

#### Pintures:

*Señor D. Juan Almirall a Rafael Beltramini pintor, por trabajo de pintura hecha en la casa nueva en la calle Pelayo de su propiedad a saber como sigue.*

Barcelona, 10 de febrer de 1873.

*Presupuesto de pintura de... en la capilla de la casa del señor Juan Almirall en la calle Pelayo.*  
Barcelona, 22 de novembre de 1873.

#### Papers pintats:

*Fábrica y depósito de papeles pintados Sánchez Hermanos a Francisco Gallart. Casa de Ronda [?] propiedad del S. Almirall. Barcelona, 1 de març de 1873.*

#### Plànols:

Planta pis principal, segon, tercer i quart. Amb una anotació: "Cielos rasos. En principal, 2º, 3º y 4º los tendrán todas las salas menos dormitorios de criados, despensas y cocinas".

Plànol façana. Marcats amb vermell tots els elements de pedra: planta baixa, emmarcaments, lloses, mènsules, etc.

Detall porta entrada.

Detall escala 1:1 de la mènsula de pedra del 1r pis.

Detall sostre capella escala 1:10. Nota: "Lámpara gótica con seis palmatorios dorados 32, lacras góticas doradas 25, seis candeleros de 30 centímetros góticos dorados 48. Total 105".

### **Arxiu Administratiu Municipal**

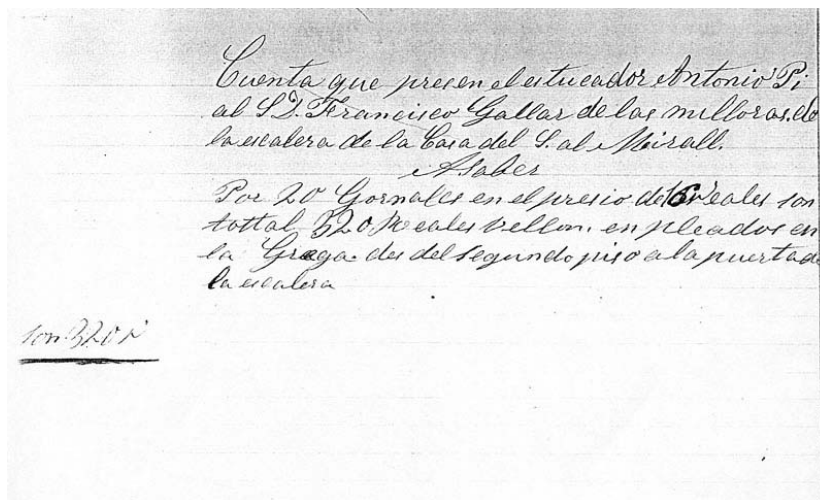
A l'Arxiu consta com a carrer Pelai, número 56. Respecte al projecte hi ha hagut un canvi de numeració.

Expedient núm. 2307 bis C. Any 1871. No s'ha pogut consultar; no és permesa la consulta pel seu mal estat.

Segona part

Expedient núm. 12180. No s'ha pogut consultar pel seu mal estat.

Expedient 850-E. Any 1875-76. Expediente de permiso a D. Juan Almirall para legalizar la mayor superficie edificada en la casa nº 36 de la calle de Pelayo.



Cuenta que presento el estucador Antonio Pi  
al Sr. Francisco Gallar de las milloras de  
la escalera de la casa del Sr. Almirall.  
i Hades  
Por Sr. Gornales en el precio de 16 reales son  
total 1200 reales vellon, en plencados en  
la Graya des del segundo piso a la puerta de  
la escalera

1000 3/4

Fig. 195. Compte presentat per l'estucador.

2.3.1.4. Casa Miquel Albà. 1872-1876<sup>401</sup>

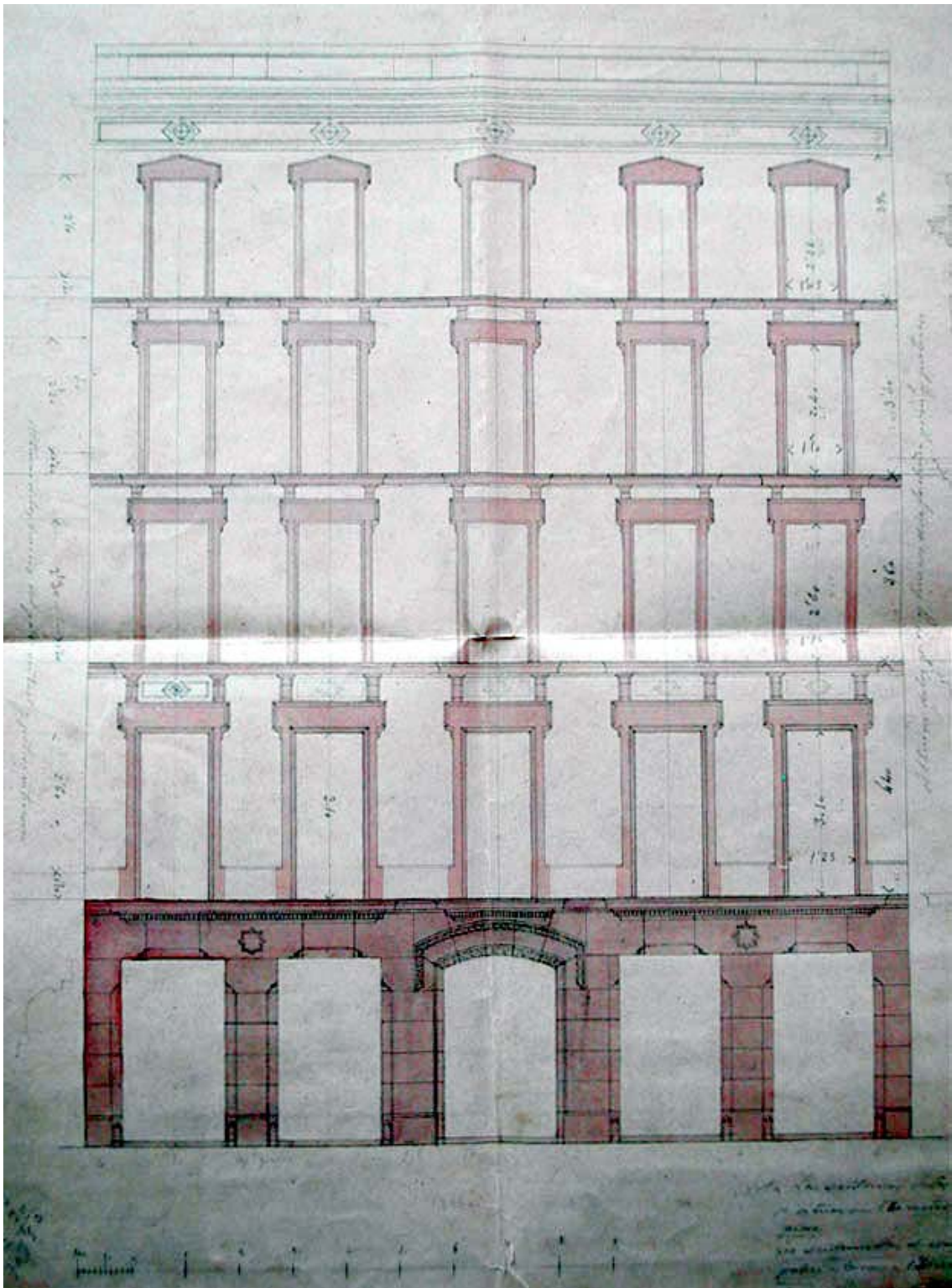


Fig. 196. Façana.

<sup>401</sup> Majoritàriament els documents estan datats entre 1872 i 1874, però la factura dels treballs del ram de paleta daten de gener de 1876.

La Casa Miquel Albà està situada a la ronda de Sant Pere, a la banda de mar, entre els carrers del Bruc i Trafalgar. És una casa de veïns entre mitgeres, amb una façana anterior al carrer i una altra de posterior al pati d'illa. Respecte a la Casa Almirall, trobem aquí algunes diferències que considerem important assenyalar per poder entendre després com es fa ús de les solucions d'acabat en funció de la importància jeràrquica de les diferents plantes. El fet més destacat és que el plantejament de la casa no respon a un tractament estandarditzat en tots els pisos amb petits canvis de qualitat, sinó que hi ha un tractament singular del pis principal. La resta de pisos se solucionen a partir d'un criteri comú. Es tracta d'un plantejament que no és nou; ja hem vist que molts edificis, com la mateixa casa de Manel Compte, d'Elies Rogent, i algunes de Josep Oriol Mestres, responen a aquest esquema; ni tampoc es deixarà d'emprar en tot el XIX: moltes cases construïdes a les darreries del segle mantenen aquesta solució. Potser la Casa Albà, respecte de les ja vistes, planteja un esquema més híbrid, en el sentit que es fa més palesa la sistematització de la casa de veïns, alhora que es manté la segregació d'espais a partir del criteri jeràrquic. Hi ha dues escales, una que arriba només al pis principal i l'altra que és pròpiament l'escala de veïns, tot i que ambdues estan lligades per un tram d'escala que les connecta, en una solució força particular. Les dues escales comparteixen el mateix vestíbul i accés, propis no tant de palauet urbà sinó de casa de veïns.

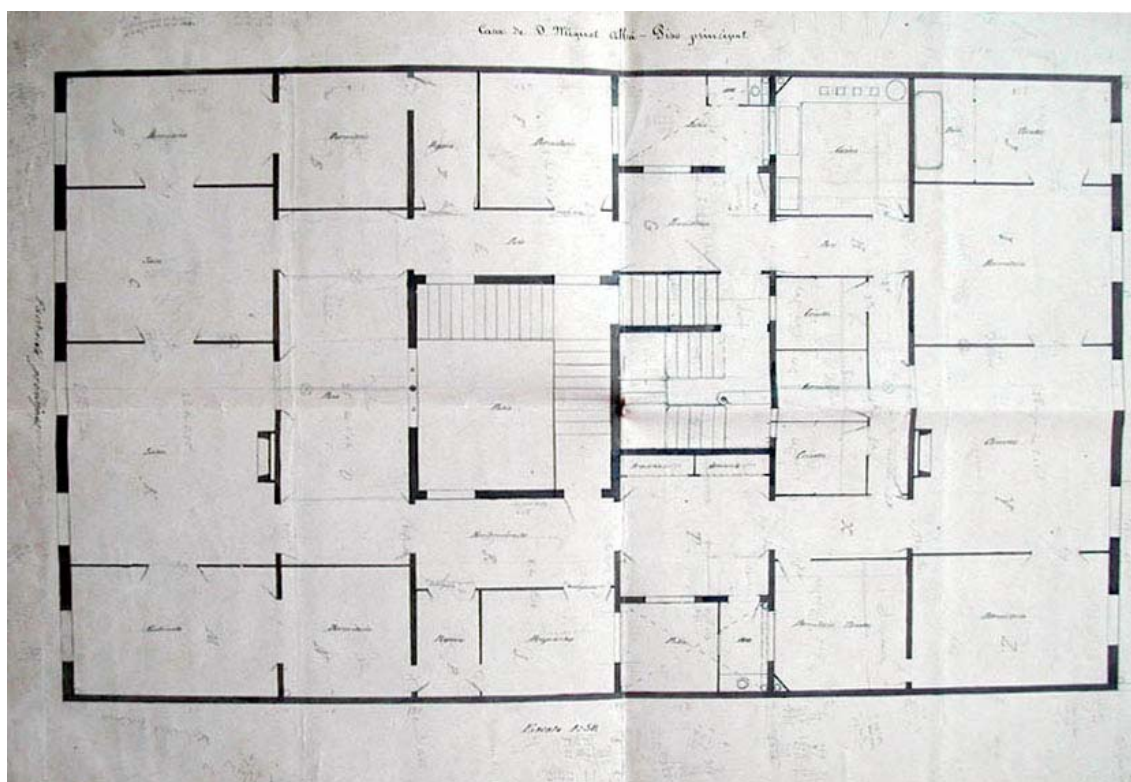


Fig. 197. Planta pis principal.

El projecte inicial de la casa, tal com representen els plànols adjuntats a la sol·licitud de permís d'obres,<sup>402</sup> és de planta baixa i tres pisos, però, pel que hem pogut comprovar, ja des del primer

<sup>402</sup> Arxiu Administratiu Municipal, expedient núm. 2392-C: *Expediente sobre permiso a D. Miguel Albá para construir una casa en un solar que posee en la calle Ronda*. 28 de març de 1872.



moment es va construir de planta baixa i quatre alçades (la documentació guardada a l'Arxiu Històric del COAC així ho reflecteix).<sup>403</sup> És la mateixa situació que la que es dona a la Casa Almirall, malgrat que aquí no hem localitzat la sol·licitud de legalització de les obres fetes de més. Una altra diferència que hem pogut constatar entre els documents localitzats és que, en un moment determinat, es planteja que un sol habitatge ocupi tota la planta principal (fig. 197),<sup>404</sup> però finalment se'n fan dos, un de més gran que l'altre.<sup>405</sup> En els pisos segon, tercer i quart hi ha des de projecte dos habitatges per planta de les mateixes dimensions. A partir d'alguns documents localitzats<sup>406</sup> pensem que al llarg de l'obra s'introdueix un petit canvi de distribució en aquests pisos. Inicialment, tant a la crugia del davant com a la del darrere (pati d'illa) hi ha dues estances per habitatge (quatre en total) i les obertures a la façana són cinc. En la solució definitiva s'opta per fer cinc estances, coincidint amb les obertures. D'aquesta manera hi ha un habitatge de la planta que té tres peces que donen a la façana principal i dues a la del darrere, i l'altre, viceversa. En definitiva, veiem que les plantes destinades a lloguer segueixen una solució ja plenament tipificada, una solució de planta articulada per un pati i una escala de veïns situats en l'eix, un eix que serveix de divisió entre els dos habitatges; dos patis més col·locats arran de cada una de les mitgeres permeten la ventilació de les estances de les crugies interiors destinades a cuines i serveis.

Pel que fa a la façana, es repeteix la solució ja emprada a la Casa Almirall: una planta baixa de pedra entesa com a sòcol, un parament central que abraça les quatre alçades acabat amb estuc, retallat pels emmarcaments i les lloses de balcó de pedra; i conclou la façana un coronament amb un ampit d'obra. En la solució de la façana no hi ha els dubtes que hem vist a la planta, sinó que s'opta obertament per la solució ja assajada en altres cases.

Per a l'estudi de la casa ens basem en els diferents documents localitzats. En aquest cas no hi ha un sol plec de condicions que reculli els diferents treballs de l'obra, sinó que hi ha plecs de condicions específics per als professionals que hi han d'intervenir,<sup>407</sup> sobretot els que

<sup>403</sup> A l'Arxiu Històric del COAC, expedient núm. c278/184, es guarda el dibuix de la façana (fig. 196) on estan marcats els elements que són de pedra. És un plànol d'obra; per tant, respon a l'edifici construït inicialment, de planta baixa i quatre plantes pis.

<sup>404</sup> Planta del pis principal guardada a l'Arxiu del COAC.

<sup>405</sup> El document *Nota del número de metros superficiales de embaldosado Nolla que se necesitan para el piso principal de la casa propia de D. Miguel Albá, situada en el ensanche de Barcelona* (Barcelona, 21 de febrer, sense any) es refereix al "piso pequeño" y "piso grande" del principal.

<sup>406</sup> A l'Arxiu del COAC es guarda un esquema de les crugies anteriors i posteriors dels pisos 2n, 3r i 4t on s'especifiquen els paviments de les sales. En aquest document les sales representades són cinc a cada crugia coincidents amb les obertures.

<sup>407</sup> Treball de la pedra: *D. Miguel Albá propietario y D. Antonio Piera cantero, vecinos de Barcelona, han convenido que el segundo toma a su cargo toda la piedra y labra de sillería de la casa que el propietario manda construir en su solar de su propiedad situado en la calle de Ronda por la cantidad total de doce mil quinientos cincuenta pesetas bajo los pactos y condiciones siguientes. 2 de juny de 1872.*

Fusteria:

*Casa de D. Miguel Albá en la calle de Ronda. Pliego de condiciones económicas para las obras de carpintería de taller. D. Miguel Albá del comercio y propietario, y D. Manuel Planas carpintero, vecinos de la presente ciudad, han convenido que el segundo toma a su cargo la construcción de carpintería de la casa que el primero está edificando en esta ciudad calle de Ronda por la total cantidad de setenta y un mil cuatro reales, conforme al pliego y nota de precios. Barcelona, 25 d'octubre de 1872.*

s'encarreguen de les grans partides de l'obra. En el nostre cas fem ús d'alguns d'aquests plecs, com és el plec de condicions dels treballs de fusteria.<sup>408</sup> Uns altres documents emprats són els que fan referència als treballs del ram de paleta;<sup>409</sup> es tracta del pressupost i de la factura en què s'especifiquen tots i cada un dels treballs realitzats pel constructor, que és en aquest cas Jaume Codina. També disposem dels documents referents als paviments: cartes del subministrador a mesura que va fent els enviaments, relació de peces que s'empren i notes de cobrament dels col·locadors.<sup>410</sup> Per poder valorar l'acabat dels paraments hem estudiat les factures presentades per la casa de papers pintats Constantino Bover<sup>411</sup> i per les presentades pel pintor Paulino Cabanes.<sup>412</sup> Finalment, també podem conèixer els treballs de guix a partir de la documentació presentada per Ventura Colom.<sup>413</sup>

---

*Pliego de condiciones económicas y facultativas para las obras de cerrajería de la casa de Miguel Albá manda construir en la calle de Ronda de esta ciudad.* Signat: Jaime Planas.

<sup>408</sup> *Pliego de condiciones económicas para las obras de carpintería de taller. D. Miguel Albá del comercio y propietario, y D. Manuel Planas carpintero, op. cit.* Aquest document és alhora plec de condicions, pressupost i contracte entre l'arquitecte i el fuster. Aquest últim es compromet a realitzar les feines per un preu tancat. Organització i control de l'obra força sistematitzats.

<sup>409</sup> [Pressupost] *Nota de precios de albañilería que presenta Jaime Codina a D. Elías Rogent, arquitecto director de una casa que construye D. Miguel Albá en la calle Ronda de Junqueras.* Barcelona, 15 de gener de 1873.

[Factura] *Cuenta general de las obras de albañilería de la casa que D. Miguel Albá posee en la calle de Ronda de Junqueras del ensanche de esta ciudad.* Barcelona, 3 de gener de 1876.

Al pressupost dóna preus unitaris dels diferents treballs de paleta. És un manuscrit de tres fulls. La factura ja està desglossada per plantes. S'especifica l'amidament, el preu unitari i el preu de la partida (10 fulls). Al final hi ha un resum del cost de cada planta.

<sup>410</sup> Els documents que fan referència al paviment Nolla són diversos. L'encàrrec es fa a la casa però els materials arriben a través d'un subministrador que és a Reus. Per altra banda hi ha els col·locadors, que en aquest exemple es contracten individualment.

Mosaic Nolla: *Nota del número de metros superficiales de embaldosado Nolla que se necesitan para el piso principal de la casa propia de D. Miguel Albá, situada en el ensanche de Barcelona.* Barcelona, 21 de febrer, sense any.

Amidament de les diferents sales dels dos pisos principals que van pavimentats amb mosaic Nolla.

Plànol esquemàtic de la crugia anterior i posterior dels pisos 2n, 3r, 4t. Pavimentats amb mosaic Nolla.

[Subministrador] Relació de cartes d'Antonio Llevat, de Reus, que és qui subministra el paviment: 12 de juliol, 19 de juliol, 24 de juliol, 4 d'agost, 11 d'octubre, 10 de novembre.

*Cuenta que presenta Antonio Llevat al propietario Miguel Albá.*

[Col·locadors] *Sr. Codina: Nota del número de metros de mosaico colocados en casa del Sr. Albá, así como el número de canas de embaldosado de alfarero.* [Signat] *Basilio Gumiz* [?]. Barcelona, 15 de novembre de 1873.

*D. Elias: Sobre la colocación de Mosaico Nolla me comprometo a hacerlo bien a 6 reales el metro de manos.* [Signat] *Miguel García.*

*Precio de la colocación de mosaico a 3 reales y ½ el metro cuadrado cuando es liso, tonos 4 reales metro.* *Juan Farreny i Farrer* (escrit mig en català i mig en castellà; moltes dificultats ortogràfiques).

<sup>411</sup> *Fábrica de papeles pintados y dorados Constantino Bover. Presupuesto para empapelar el piso 1º pequeño de la casa del Señor D. M. Albá de la calle de Ronda.* 31 de maig de 1874.

*Fábrica de papeles pintados y dorados Constantino Bover. Presupuesto piso 2º, 3º y 4º.* Sense data.

Documents fets amb paper imprès. Relació de treballs organitzats per plantes. Descripció del paper emprat en cada una de les estances.

<sup>412</sup> Dels documents que fan referència al treball de pintura, un va a nom de D.N.N. i els altres a nom de Miguel Ubach. Es refereixen a immobles situats a la Ronda. Inicialment pensàrem que eren documents traspaperats d'una altra casa. No hem localitzat cap casa de Rogent que respongui ni a les inicials esmentades ni al nom de Miguel Ubach. Els documents es refereixen al pis gran i pis petit del principal (com a la Casa Albà) i als pisos 2n, 3r i 4t. Les dades donades són complementàries a les del treball de



### Tractament de la superfície

Si a la Casa Almirall hem vist que els acabats de tota la casa es plantegen força sistematitzats, amb una gradació progressiva del principal al quart, en el cas de la Casa Albà trobem que hi ha un tractament molt diferenciat, sobretot pel que fa als paraments, entre el pis principal, més gros, i la resta dels habitatges. Aquesta diferència ja s'inicia en el vestíbul en el moment en què es construeix una escala que condueix al principal segregada de l'escala de veïns.

Malgrat que de l'entrada i de l'escala no en coneixem tots els acabats –la informació trobada és parca en aquest sentit–, seguirem el criteri de descripció ja emprat en la Casa Almirall, que respon al mateix tipus. Definirem els acabats des de la porta d'entrada fins a l'interior dels habitatges, en sentit ascendent, des del principal fins al quart. Veurem que es fa ús de les diferents tècniques i solucions d'acabat i, també, que aquestes van variant en funció de la importància de l'habitatge. No sempre disposem d'una informació equitativa de les diferents solucions; en alguns casos s'arriba a unes descripcions força detallades i, en canvi, en altres són molt imprecises.

Des del vestíbul pavimentat amb marbre<sup>414</sup> i sostre pintat imitant fusta, amb el quiosc de porteria de fusta que sobresurt a la banda de l'esquerra,<sup>415</sup> s'accedeix a l'escala tota de marbre<sup>416</sup>

---

paper pintat. Aquestes coincidències ens han portat a pensar que podria correspondre a un canvi de propietat.

*Nota de precios de las pinturas que deben hacerse en las seis habitaciones en la casa situada en la calle de Ronda propiedad de D.N.N.* 27 de juliol de 1873. Signat: Paulino Cabanes i Elies Rogent.

*Nota del valor de las pinturas que deben practicarse en el piso pequeño de la casa de Miguel Ubach situada en el ensanche calle de Ronda.* 8 de maig de 1874.

*Nota de lo que importan las cinco piezas del piso grande de la casa de D. Miguel Ubach.* 18 d'octubre de 1874. Signat: Paulino Cabanes.

*Paulino Cabanes y Vila pintor. Sr. D. Miguel Ubach debe por los siguientes trabajos que a su favor tengo hechos en la casa nº 152 (bis) situada en la calle de Ronda (ensanche).* 1 d'abril de 1875.

<sup>413</sup> *Ventura Colom, constructor y adornista de cielos rasos de yeso: Presupuesto por los trabajos de adornación de yeso en la casa de D. Miguel Albá a su casa en la calle de Ronda por el arquitecto D. Elías Rogent y por Antonio Muñoz.* Barcelona, 14 de març de 1873.

Document imprès. Plantilla de les diferents peces amb què treballa amb els preus corresponents. Només s'hi ha d'afegir la quantitat.

<sup>414</sup> *Cuenta del marmolista Estrada.* Barcelona 21 de febrer de 1874

“7 de febrero 1874 – Por 326 palmos super. enlozado

– Por 46 palmos super. en plancha”

<sup>415</sup> *Paulino Cabanes y Vila pintor. Sr. D. Miguel Ubach debe por los siguientes trabajos que a su favor tengo hechos en la casa nº152 (bis) situada en la calle de Ronda (ensanche).* 1 d'abril de 1875.

Millors entrada: “1 claraboya pintada

2 techos imitados a madera al óleo

4 columnas

1 kiosco imitando madera”

<sup>416</sup> *Cuenta general de las obras de albañilería de la casa que D. Miguel Albá posee en la calle de Ronda de Junqueras del ensanche de esta ciudad.* Barcelona, 3 de gener de 1876.

“Peldaños de mármol incluso las bóvedas contando los descansos por dos hasta el nivel del suelo del primer piso”

*Cuenta del marmolista Estrada.* Barcelona, 21 de febrer de 1874

“17 de diciembre de 1873:

– Por 23 escalones tapa y tabique

que condueix directament al principal fins just davant la porta d'entrada, més ornamentada i treballada que cap altra.<sup>417</sup> S'especifica al plec de condicions que ha d'anar amb adornaments de talla als plafons. Les portes dels habitatges són igualment emplafoades, sense talles, tal com queden representades en el detall de les mateixes portes (fig. 198) i definides al plec de condicions.<sup>418</sup>

Al fons del vestíbul, a l'altra escala, en aquest cas el marbre se substitueix per pedra francesa fins al quart pis i, des d'aquest fins al terrat, se substitueix per rajola de València a la contrapetja.<sup>419</sup>

Les diferències d'acabats de l'escala es refermen als interiors. El pis principal més gran s'acaba amb solucions més acurades i excepcionals, a diferència de l'altre principal (el més petit) i de la resta de pisos, on es troben unes solucions força sistematitzades i ja, en aquest moment, també força assajades per l'arquitecte.

Aquesta afirmació no és ben bé vàlida per al paviment: és l'acabat que presenta menys diferències jeràrquiques, tal com ja hem vist en algun altre exemple. Pel que fa al pis més gran del principal, les sales i estances que no estan vinculades als serveis de la casa es pavimenten amb mosaic Nolla;<sup>420</sup> no en sabem el dibuix, només tenim una possible referència per al saló i la sala,<sup>421</sup> però pensem, a partir de la documentació de què disposem, que és força senzill. Aquí

- 
- Por un escalón macizo
  - Por 46 3/8 palmos lineal rodapié
  - Por 43 7/8 palmos lineal de bordillo”

<sup>417</sup> *Casa de D. Miguel Albá en la calle de Ronda. Pliego de condiciones económicas para las obras de carpintería de taller. D. Miguel Albá del comercio y propietario, y D. Manuel Planas carpintero, vecinos de la presente ciudad, han convenido que el segundo toma a su cargo la construcción de carpintería de la casa que el primero está edificando en esta ciudad calle de Ronda por la total cantidad de setenta y un mil cuatro reales, conforme al pliego y nota de precios. Barcelona, 25 d'octubre de 1872.*

“15ª La puerta de entrada al piso principal será emplafoada con doble bastidor, cruceros en la parte alta e inferior formando mampara con dobles enlistonados y adornos de talla en los plafones [...]”.

<sup>418</sup> El contracte signat pel fuster i Elies Rogent (*D. Miguel Albá del comercio y propietario, y D. Manuel Planas carpintero, vecinos de la presente ciudad, han convenido que el segundo toma a su cargo la construcción de carpintería de la casa que el primero está edificando en esta ciudad calle de Ronda por la total cantidad de setenta y un mil cuatro reales, conforme al pliego y nota de precios. Barcelona, 25 d'octubre de 1872*) especifica com han de ser les portes en els termes següents: “15ª. [...] La puerta del piso principal que mira a la escalera de los inquilinos y las de entrada a los 2º, 3º y 4º pisos serán igualmente emplafoadas y conforme al detalle de que unas y otras entregará el arquitecto director”.

<sup>419</sup> En el document presentat pel constructor, Jaume Codina, es diu: “Peldaños escalera piedra francesa contando los descansos por dos y los largos por tres. Peldaños de albañilería desde el 4º piso hasta el terrado. Rasilla de Valencia en el plano inclinado del primer tramo de la escalera”.

<sup>420</sup> *Nota del número de metros superficiales de embaldosado de mosaico Nolla que se necesitan para el piso principal de la casa de D. Miguel Albà situada en el ensanche de Barcelona.* Hi apareix una relació de les estances que s'enrajolen amb aquest material dels dos pisos del principal.

També al document presentat pel constructor Jaume Codina apareix: “Colocación de listones y material empleado en la colocación del mosaico del piso principal”.

<sup>421</sup> *Nota del número de metros superficiales de embaldosado de mosaico Nolla que se necesitan para el piso principal de la casa de D. Miguel Albà situada en el ensanche de Barcelona.* Només es dóna una referència molt imprecisa sobre el model; es refereix al núm. 1083. No ho hem localitzat.

també es fa referència als llistons a l'entorn de les estances per clavar catifes i estores.<sup>422</sup> La resta d'espais, els vinculats a la cuina, serveis i criats, s'enrajolen amb ceràmica comuna.<sup>423</sup> En l'altre principal el paviment és pràcticament idèntic: sales, alcoves, menjador i estances més importants amb mosaic Nolla i la resta amb paviment ceràmic. Als altres pisos la utilització del mosaic es limita a les sales de les crugies de la façana principal i de la posterior, tal com s'especifica en la documentació i en un plànol guardat.<sup>424</sup> En un petit esborrany fet al marge del plànol es veu una combinació de peces quadrades i hexagonals (fig. 205); probablement aquest és el dibuix del paviment emprat en aquestes sales. És un paviment que, tal com es pot comprovar a partir de la factura presentada,<sup>425</sup> en el segon pis és de dos i de tres colors, al tercer és de rajoles vermelloses i “encarnado y anteadado”. Al quart només hi ha rajoles vermelloses. La resta de les estances en tots els pisos és de rajola ceràmica comuna.<sup>426</sup> Com ja hem vist en altres exemples, el costum de posar catifes i estores cobrint el terra justifica la utilització de paviments senzills.

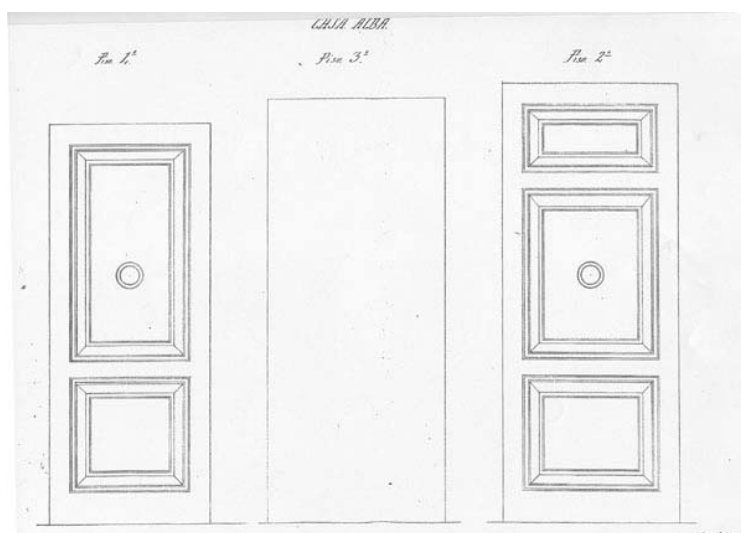


Fig. 198. Portes d'entrada dels pisos 2n, 3r i 4t.

On es dóna un tractament clarament diferenciat és en els paraments. Els del pis més gran del principal es pinten i els dels altres habitatges s'empaperen. La pintura no és llisa, sinó amb

<sup>422</sup> Plec de condicions, condició núm. 25

<sup>423</sup> En el document presentat pel constructor Jaume Codina es refereixen a: “Embaldosado alfarero en el piso principal”.

<sup>424</sup> Es guarda un plànol a l'Arxiu del COAC on s'especifica que a les sales de la crugia de façana i posterior hi ha mosaic Nolla. Per altra banda, al document presentat pel constructor Jaume Codina es fa referència de: “Embaldosado mosaico Llevat [es refereix al Nolla, Llevat és el subministrador] en los pisos 2º, 3º y 4º incluso colocación de listones”.

<sup>425</sup> *Cuenta que presenta Antonio Llevat al propietario Miguel Albá:*

Piso 4º: Por 149 metros 25 unidades baldosines encarnados a 15 reales	2238,75
Piso 3º: Por 77,11 baldosines encarnados a 15 reales	1156,65
Por 72,14 baldosines encarnados y anteados a 17 reales	1226,38
Piso 2º: Por 119,43 de mosaico de dos colores a 17 reales	2030,31
Por 29,82 de mosaico de tres colores a 20 reales	596,40

<sup>426</sup> Document presentat per Jaume Codina (ram de paleta): “Embaldosado de alfarero en los mismos pisos 2º, 3º y 4º”.

solucions que permeten diferenciar i singularitzar el parament; és l'acabat més preuat, més prestigiat. Aquí tornem a veure la superposició de palauet urbà i casa de veïns. En un cas, el del principal gran, es tracta singularment, i en els altres se segueix un criteri força comú amb petits canvis qualitius que permeten establir una jerarquia des del principal fins al quart.

A través dels diferents documents presentats pel pintor podem saber, encara que d'una manera imprecisa, com es resolen els paraments i els sostres del pis principal més gran.

27 de juliol de 1872<sup>427</sup>

Pintar todos los techos de yeso decorados con pinturas al temple, tal y como el director ha dispuesto techos y paredes de los demás cuartos.

Las puertas y balcones de las cinco salas principales pintadas al barniz y las demás puertas al óleo.

Valor de las seis habitaciones son 680 duros.

18 d'octubre de 1874<sup>428</sup>

Techos al temple, colores mate sin complicación de dibujos y las paredes al óleo y al vernís mate y pulimentados por causa de su mal estado.

Sala grande 1.060 reales

Sala pequeña 770 reales

Sala de al lado del comedor 760 reales

Comedor 980 reales

Alcoba 530 reales

Por todas las aberturas de dicho piso al óleo y vernís color mate y rebajado.

1 d'abril de 1875<sup>429</sup>

Por el aumento del trabajo imitación a maderas al óleo del comedor 500 reales

Pintar al óleo las paredes de los: escritorio, cuarto del baño, recibidor, cuarto dormitorio, pasadizo del mismo, antesala y pasadizo de la cocina. 1.400 reales

Dorados:

2 techos oro parte en sisa y parte bruñido 1.320

1 techo plata, trabajado al agua y bruñido junto con el florón 260

1.523 palmos bordones para las aberturas a 4 y ½ cuartos el palmo 806,25

Baquetillas:

486 palmos por la sala grande a 1 ½ reales palmo 729

504 palmos por el comedor 252

420 palmos el cuarto dormitorio 210

324 palmos la sala de la alcoba a 6 cuartos 228,75

540 palmos filetes a 4 cuartos 254,15

Tot i que no sabem com es concreten aquestes pintures, sí que queda ben clar, a partir del que hem recollit, que els paraments es pinten amb pintura a l'oli i els sostres al tremp, amb daurats a les dues sales més importants i amb acabats platejats en una altra. A més, el nombre elevat de

<sup>427</sup> Nota de precios de las pinturas que deben hacerse en las seis habitaciones en la casa situada en la calle de Ronda propiedad de D.N.N. 27 de juliol de 1873. Signat: Paulino Cabanes i Elies Rogent.

<sup>428</sup> Nota de lo que importan las cinco piezas del piso grande de la casa de D. Miguel Ubach. 18 d'octubre de 1874. Signat: Paulino Cabanes.

<sup>429</sup> Paulino Cabanes y Vila pintor. Sr. D. Miguel Ubach debe por los siguientes trabajos que a su favor tengo hechos en la casa nº 152 (bis) situada en la calle de Ronda (ensanche). 1 d'abril de 1875.

pams de bordons i bocells ens deixa entreveure que les pintures fan plafons, arrimadors, etc. que s'emmarquen precisament amb els bocells i bordons.

Pel que fa als altres habitatges, com ja s'ha dit, tots els pisos són empaperats però amb algunes diferències del principal (el pis petit) respecte als altres pisos (més homogenis). Així, al pis principal, tal com s'especifica en el document presentat per la casa de papers pintats Constantino Bover,<sup>430</sup> el ventall de combinacions de diferents papers és més ampli. El saló situat a la crugia de façana és el que recull més papers especials per permetre singularitzar el parament. Després el segueix en importància la sala disposada també en la crugia de façana. D'un parament a l'altre ja hi ha hagut una forta simplificació: han desaparegut els bordons, el paper imitant marbre i la contrafaixa. Un altre nivell d'acabat és el conformat per l'alcova (just al darrere de la sala) i el menjador, situat en la crugia posterior. En aquestes estances trobem paper de fons, arrimadors i sanefes. El despatx, un dormitori i la dita sala a la francesa conformen un altre nivell d'acabat on s'empra un paper de fons encerclat per una sanefa. Finalment hi ha els passadissos; és igual que abans, però la sanefa es troba tan sols a la franja superior.

Per empaperar les estances del 2n, 3r i 4t, la solució adoptada és més sistemàtica i vàlida per als sis habitatges. A partir de l'estudi del document presentat per Constantino Bover<sup>431</sup> hem pogut fixar tres acabats diferents en funció de la importància de l'estança. El saló, els gabinets, tant de la crugia del davant com de la del darrere, així com el menjador constitueixen el nivell d'acabat més acurat, amb paper de fons, arrimador, faixa i sanefa. L'altre nivell és el de les alcoves, l'habitació que dona al pati central i el despatx; desapareix la faixa i s'empapera amb arrimador, fons i sanefa. Finalment, per als passadissos, el gabinet interior i el rebedor, un paper de fons recobreix tot el parament amb una sanefa que l'emmarca.

Com s'ha vist en parlar del principal gran, els sostres de les estances són cels rasos pintats amb més o menys ornaments en funció de la importància de l'estança. Només en aquells espais estrictament de servei es deixen les bigues vistes. Al mateix plec de condicions dels treballs de fusteria<sup>432</sup> s'especifica que s'han de deixar "las traviesas entre las maderas por el apeo de los ganchos de los florones". Tot això ens indica que en aquests moments s'ha generalitzat el cel ras de guix com a acabat del sostre. Ja no es troben, excepte en estances estrictament de servei, referències sobre embigats i revoltos pintats (encara apareixien a la casa de Manel Compte). Són sostres que s'enriqueixen amb cornises i motllures, que es pinten quasi sempre al tremp i, en llocs excepcionals, a més dels ornaments pintats, es fan daurats i platejats, com es pot comprovar en la relació de treballs realitzats al principal gran i també, però no tant, al petit. En

---

<sup>430</sup> *Fábrica de papeles pintados y dorados Constantino Bover. Presupuesto para empapelar el piso 1º pequeño de la casa del Señor D. M. Albá de la calle de Ronda. 31 de maig de 1874.*

<sup>431</sup> *Fábrica de papeles pintados y dorados Constantino Bover. Presupuesto piso 2º, 3º y 4º.*

<sup>432</sup> *D. Miguel Albá del comercio y propietario, y D. Manuel Planas carpintero, vecinos de la presente ciudad, han convenido que el segundo toma a su cargo la construcción de carpintería de la casa que el primero está edificando en esta ciudad calle de Ronda por la total cantidad de setenta y un mil cuatro reales, conforme al pliego y nota de precios. Barcelona, 25 d'octubre de 1872. Condició 28ª.*

la factura presentada per Paulino Cabanes el 8 de maig de 1874,<sup>433</sup> referida només al principal petit, es fa la relació també dels sostres pintats al tremp i els treballs de daurar. Pel que fa als pisos 2n, 3r i 4t, la descripció que en tenim és molt genèrica però indicativa que són sostres de guix pintats al tremp.

### Elements per a l'anàlisi

- La Casa Albà està concebuda com una casa de veïns, però alhora hi ha un principal (el més gran) al qual es dóna un tractament singular. Aquest plantejament es tradueix en el tractament de la superfície; s'empren tècniques diferents al principal més gran.
- La pintura és l'acabat més valorat. Es pinten les sales més importants de l'habitatge gran del pis principal. És una pintura plena d'elements ornamentals que la retallen i l'enriqueixen. El paper cobreix els paraments de les estances del principal petit i dels altres pisos. El ventall de solucions en paper és molt ampli. Trobem solucions molt complexes al principal que es van simplificant successivament als altres pisos. Dins un mateix habitatge també hi ha gradació d'acabats de paper. D'aquí podem també deduir que, a més d'una tècnica o una altra, el que vesteix l'interior són tots aquells recursos formals sensibles, jocs de llum, relleus, textures, etc.
- Els paviments proposats al projecte per a la Casa Albà són majoritàriament mosaic Nolla. Els dibuixos són encara simples, fins i tot al principal, a causa, com ja s'ha dit, del costum d'emprar estores. Tot i això, aquí podem veure que per primera vegada s'especifica que els paviments per al segon pis han de ser de tres tons (vegeu la nota 425). A més, hi ha un esborrany en un dels plànols de la composició d'un paviment en què es combinen peces quadrades i hexagonals. Tal vegada aquesta atenció al paviment ens indica un canvi en la seva valoració: ja no és estrictament funcional, sinó que també pot atorgar qualitats sensorials.
- Podem constatar que la utilització tan generalitzada de cels rasos de guix també ha tipificat i sistematitzat els treballs de guixaire, en aquest cas Ventura Colom,<sup>434</sup> el mateix guixaire que hem trobat a la Casa Arnús. A partir de l'estudi de les factures presentades a ambdues cases, a la Casa Arnús una relació manuscrita i a la Casa Albà un imprès on hi ha una relació de tots els treballs que es poden comptabilitzar, només cal posar les quantitats en cada cas, podem veure que les solucions s'han estandarditzat (fig. 202). Així, els cels rasos es compten per metres quadrats, les cornises pel gruix en centímetres, en franges de cinc en cinc centímetres, els florons per diàmetres (d'1 a 80 centímetres, també amb intervals), i qualsevol tipus d'adornament (òvuls, dentellons, etc.) per metre lineal, etc.

---

<sup>433</sup> Nota del valor de las pinturas que deben practicarse en el piso pequeño de la casa de Miguel Ubach situada en el ensanche calle de Ronda. 8 de maig de 1874.

<sup>434</sup> Ventura Colom, constructor y adornista de cielos rasos de yeso: Presupuesto por los trabajos de adornación de yeso en la casa de D. Miguel Albá a su casa en la calle de Ronda por el arquitecto D. Elías Rogent y por Antonio Muñoz. Barcelona, 14 de març de 1873.

**Plec de condiciones economicas y facultativas para las obras de carpinteria de taller a la casa que D. Miguel Alba está construyendo en la calle de Ronda.**

**Carpinteria de taller**

1.ª El contratista se obliga a construir las vigas de carpinteria de la casa conforme a las prescripciones de este pliego, y a la nota de medidas en gruesos, longitudes y latitudes que acompañan al final del mismo pliego.

2.ª La madera sea de superior calidad no admitiendo la que tenga albura, carcoma, entreduras, ni otros defectos a juicio del Director General de Bienes de las Casas Reales, pedáneos de escalera, las tapas de las cloacas y los aceros de los comederos en el plan, terreno y devaras. La madera de Holanda se empleará en las obras interiores, el resto de la obra en las exteriores.

3.ª La mano de obra sea de superior calidad y suya de todo la casa de D. Miguel Alba en la calle de Ronda, se construirán los pisos como si fuesen de madera en Herrería poniendo un madero especial en los empalmes y ensamblados, como en la union de los maderos para que no haga resaca ni falta de continuidad.

4.ª Para la construcción de los pisos el contratista se obligará a las ensambaduras del Director quien podrá entregar dibujos en que se indiquen los ensamblados y molduras. De cada pieza se hará un modelo para que aprobado corra de todo.

Fig. 199. Primera pàgina del plec de condicions per al fuster.

**Nota de precios de albauteria que presenta Jaime Rodina a D. Elias Rogent arquitecto y director de una casa que construye D. Miguel Alba en la calle de Ronda de Jengueras. A saber:**

Por 1 casa cuadrada de construcción de cincuenta de cinco palmos ancho

Por 1 d d de 4 palmos " " " 10 "

por 1 d d de 3 1/2 " " " 8 "

por 1 d d de cincuenta de manpostera de 4 palmos ancho " " " 90 "

por 1 d d de 3 1/2 p. " " " 70 "

por 1 d d de 3 " " " 60 "

por 1 d d de 2 " " " 40 "

por 1 d d de bordada tabicada con un grueso de maderas y de ladrillo que llaman de manpostera " " " 90 "

Por 1 d d pared de ladrillo de 1 1/2 p. " " " 90 25 "

por 1 d d " " " de 2 " " " 40 75 "

por 1 d d terrado con 3 gruesos, 2 de ladrillo mediano y de bayla cortada de 1 d d " " " 40 "

por 1 d d techo con bovedillas, pedaneros con yeso y mortero a disposicion de albañileros " " " 58 "

por 1 d d de tabicadas con baldosas de alfarero encarnadas " " " 30 "

por 1 d d de tabiques en crudo " " " 15 "

por 1 d d de revocados y blanqueados a disposicion del pintor " " " 5 "

Fig. 200. Nota de preus dels treballs de paleta.

**FABRICA DE PAPELES PINTADOS Y DORADOS**  
PARA VESTIR HABITACIONES

**BOVER Y CAÑO**

Plaza de San Miguel, N.º 4.

TRANSPARENTES DE LAS MEJORES CASAS DE ALEMANIA Y FRANCIA.

Debe:

Descripcion	Cantidad	Valor
200 metros para empalmes de fin de semana de la casa de D. Miguel Alba, etc. calle de Ronda n.º		
200 palmos de todo de 20	40	160
7 metros papel pintado de todo	30	280
2 metros papel de laca	30	60
120 metros de papel de todo	6	9
2 metros papel amarillado	20	18
1 metro amarillado	5	5
350 palmos de todo	70	280
2 metros papel pintado	8	160
2 metros papel	3	24
2 metros papel pintado	18	36
3 metros papel	4	12
2 metros papel amarillado	10	20
11 metros papel pintado	8	77
2 metros papel	4	12
12 metros papel pintado	38	152
12 " " papel	5	7
12 " " amarillado	20	20
350 palmos de todo	70	280
2 metros papel pintado	8	160
2 metros papel	3	24
2 metros papel pintado	18	36
3 metros papel	4	12
2 metros amarillado	10	20
2 metros papel	4	12
12 metros papel pintado	38	152
2 metros papel	5	7
1 metro papel amarillado	5	5
Suma de la cuenta		2070

Fig. 201. Casa papers pintats Constantino Bover.

**Propuesta para los trabajos de albañeria de yeso en casa de D. Miguel Alba a su casa en la calle de Ronda n.º 4.**

**VENTURA COLOM,**  
Contratista y Alcaide de Casas Reales de yeso.

**A SABER:**

Clase	Material	Medida	Valor
Cargas rasas	de 10 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	10
	de 12 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	12
	de 15 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	15
	de 20 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	20
Recursos de moldura	de 2 centímetros de ancho	1 metro lineal	2
	de 3 centímetros de ancho	1 metro lineal	3
	de 4 centímetros de ancho	1 metro lineal	4
	de 5 centímetros de ancho	1 metro lineal	5
Bastidos y Pisos	de 1 centímetro de espesor	1 metro cuadrado	1
	de 2 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	2
	de 3 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	3
	de 4 centímetros de espesor	1 metro cuadrado	4

Miembro de albañeria, guías, horros, grapas de yeso y moldura instalada a 20 " el metro lineal.  
Bastidos de Baco por recados a 2 " el metro lineal.  
Bastidos, albañeria en la obra a 10 " el metro cuadrado que acompaña el valor del metro lineal.  
Recursos angula y muretes según la compaña.

Todos los albañeros hasta 5 centímetros de ancho se pagará a 20 " el metro lineal y desde 6 centímetros se pagará a 30 " el metro.

Nota: Se mandan cuentas y molduras para el precio fijo para el caso que fueren modificaciones de fuste rasas o yesos a aguas postpuestas se aumentará del valor de un metro de dichas cosas por cada subterpago. Por ejemplo si la cuenta es a 8 reales el metro cada uno de los albañeros vale 5 reales.

Hecho en la ciudad de Barcelona a 10 de Mayo de 1872.  
Ventura Colom

Fig. 202. Ventura Colom. Treballs de guix.



*Nota de l'Alfama de meter superficial de cada habitación y abstracción hecha que se ocultan para el fin principal de la casa propia de D. Miguel Alós, situada en el ensanche de Barcelona.*

*Alós Alós Alós cat*

*Piso pequeño*

A.	sala	462	276	128,88
B.	Alcoba	373	213	79,71
C.	Salón	351	470	164,45
D.	Urtidor	321	110	35,31
E.	Paseo	471	141	66,41
F.	Despacho	321	315	101,48
G.	Recibidor	372	235	87,42
H.	Paseo	341	141	48,09
I.	Sala de comedor	471	372	175,22
J.	Dormitorio	471	243	114,45

*Piso grande*

K.	Salón	551	470	259,05
M.	Sala	471	311	146,38
N.	Alcoba	371	311	115,38
O.	Antecámara	471	371	174,64
P.	Urtidor	261	110	28,71
R.	Recibidor	471	215	101,48
S.	Despacho	371	210	77,91
T.	Sala de paso	371	210	77,91
X.	Paseo	371	145	53,69
Y.	Comedor	531	488	257,12
Z.	Dormitorio	331	488	161,52

*Cuenta menor* - 677,68  
*Principales al suelo* - 660,70  
*De la planta al cielo* - 242,30  
*Suma total* - 980,68

*Nota de precios de las pinturas que deben hacerse en las seis abstracciones en la casa situada en la calle de Roma propiedad de D. N. N.*

*O saber:*

*Pintar todos los techos de yeso decorados con pinturas al temple, tal como el director se dispusiere techos y paredes de los demás cuartos.*

*Las puertas y balcones de las cinco salas principales van pintadas al barniz y las demás puertas al óleo.*

*Valor de las seis abstracciones son 680 Ptas.*

6	Parrandas de galones de hierro	9,00
3	del solistecho	5,00
11	Papeles de la escalera	1,00
1	Puertas de la calle	60 Ptas
1	principal	4,00
13	Columnas con sus fincas	8,00
1	Parranda de acubitar la que pertenece a las abstracciones	9,00
15	Parrandas de balcones y ventanas a la planta	15,00

*Valor total del trabajo indicado 749 Ptas.*

*Paulino Cabanes*

*Hoy es día con signo de J y es la misma cantidad de 749 Ptas. Van comprendidos los que se debe de la casa que en la planta de los techos y paredes se van a pintar con los techos y paredes en los techos con yeso y barniz. También se comprenden de todo el que tiene de barniz en general todo lo que se pone al óleo en la casa y todo lo que se pone al óleo con yeso de color al óleo.*

Fig. 203. Amidament del paviment dels dos principals.

Fig. 204. Nota de preus presentada pel pintor Paulino Cabanes

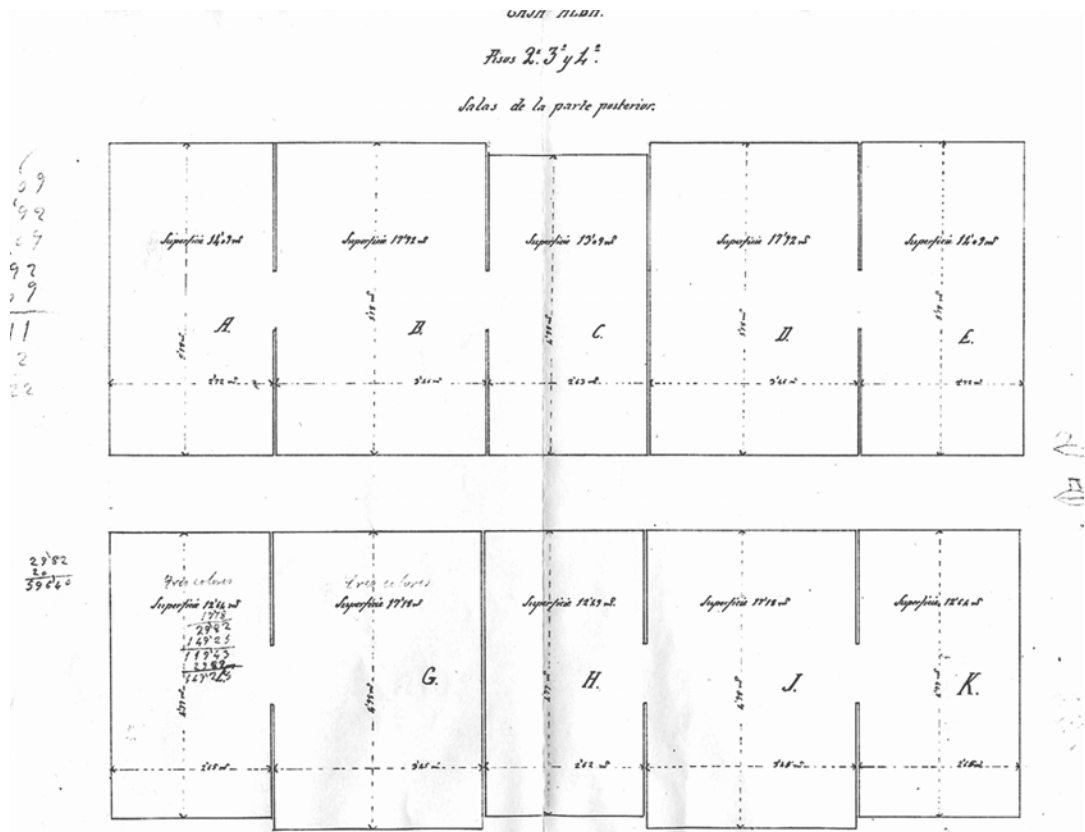


Fig. 205. Esquema de les crugies de façana i del pati d'illa amb l'amidament de les estances. A la dreta es pot apreciar un dibuix fet a llapis de les peces

## Documents consultats

### Arxiu Històric COAC

Expedient c278/184

#### Documentació diversa:

##### Pedra:

*Nota de precios de Antonio Piera, s.d.*

*Presupuesto que presenta Joan Coll. Barcelona, 7 de maig de 1872.*

[Contracte] *D. Miguel Albá propietario y D. Antonio Piera cantero, vecinos de Barcelona, han convenido que el segundo toma a su cargo toda la piedra y labra de sillería de la casa que el propietario manda construir en su solar de su propiedad situado en la calle de Ronda por la cantidad total de doce mil quinientas cincuenta pesetas bajo los pactos y condiciones siguientes. 2 de juny de 1872.*

Qui serveix la pedra és Baptista Jupuy: *Nota de precios de piedra de Francia que según los planos que se han manifestado presenta Baptista Jupuy por la escalera de la casa que D. Miguel Albá posee en la calle de Ronda del ensanche de esta ciudad. Por un palmo lineal de peldaño retorno 5 reales. Por un metro cuadrado de plancha por los descansos de 40 reales. Barcelona, 6 de juny de 1873*

##### Marbre:

*Cuenta del marmolista Estrada. Barcelona 21 de febrer de 1874.*

##### Ram de paleta:

[Pressupost] *Nota de precios de albañilería que presenta Jaime Codina a D. Elías Rogent, arquitecto director de una casa que construye D. Miguel Albá en la calle Ronda de Junqueras. Barcelona, 15 de gener de 1873 .*

[Factura] *Cuenta general de las obras de albañilería de la casa que D. Miguel Albá posee en la calle de Ronda de Junqueras del ensanche de esta ciudad. Barcelona, 3 de gener de 1876.*

##### Fusteria:

*Pliego de condiciones económicas y facultativas para las obras de carpintería de taller de la casa de D. Miguel Albá está construyendo en la calle de Ronda [plec que es dóna per fer pressupostos].*

[Pressupost] *Nota de precios de carpintería a que se refieren las condiciones anteriores. Signat: Miguel Parellada.*

[Pressupost] *Nota de precios de carpintería que presenta Manuel Planas bajo las condiciones de D. Elías Rogent para la casa de M. Albá.*

[Contracte] *Casa de D. Miguel Albá en la calle de Ronda. Pliego de condiciones económicas para las obras de carpintería de taller. D. Miguel Albá del comercio y propietario, y D. Manuel Planas carpintero, vecinos de la presente ciudad, han convenido que el segundo toma a su cargo la construcción de carpintería de la casa que el primero está edificando en esta ciudad calle de Ronda por la total cantidad de setenta y un mil cuatro reales, conforme al pliego y nota de precios. Barcelona, 25 d'octubre de 1872.*

##### Serralleria:

*Pliego de condiciones económicas y facultativas para las obras de cerrajería de la casa de Miguel Albá manda construir en la calle de Ronda de esta ciudad. Signat: Jaime Planas.*

Paviments:

Mosaic Nolla: *Nota del número de metros superficiales de embaldosado Nolla que se necesitan para el piso principal de la casa propia de D. Miguel Albá, situada en el ensanche de Barcelona.* Barcelona, 21 de febrer, s. a.

[Subministrador] Relació de cartes d'Antonio Llevat de Reus, que és qui subministra el paviment: datades els dies 12 de juliol, 19 de juliol, 24 de juliol, 4 d'agost, 11 d'octubre, 10 de novembre.

*Cuenta que presenta Antonio Llevat al propietario Miguel Albá.*

[Col·locadors] *Sr. Codina: Nota del número de metros de mosaico colocados en casa del Sr. Albá, así como el número de canas de embaldosado de alfarero.* [Signat] *Basilio Gumiz (?)*. Barcelona, 15 de novembre de 1873.

*D. Elias: Sobre la colocación de Mosaico Nolla me comprometo a hacerlo bien a 6 reales el metro de manos.* [Signat] *Miguel García*.

*Precio de la colocación de mosaico a 3 reales y 1/2 el metro cuadrado cuando es liso, tonos 4 reales metro. Juan Farreny i Farrer* [escrit mig en català i mig en castellà, moltes dificultats ortogràfiques).

Papers pintats:

*Fábrica de papeles pintados y dorados Constantino Bover. Presupuesto para empapelar el piso 1º pequeño de la casa del Señor D. M. Albá de la calle de Ronda.* 31 de maig de 1874.

*Fábrica de papeles pintados y dorados Constantino Bover. Presupuesto piso 2º, 3º y 4º Latonería Eudaldo Baixeras.*

Pintures:\*

*Nota de precios de las pinturas que deben hacerse en las seis habitaciones en la casa situada en la calle de Ronda propiedad de D.N.N.* 27 de juliol de 1873. Signat: *Paulino Cabanes i Elies Rogent*.

*Nota del valor de las pinturas que deben practicarse en el piso pequeño de la casa de Miguel Ubach situada en el ensanche calle de Ronda.* 8 de maig de 1874.

*Nota de lo que importan las cinco piezas del piso grande de la casa de D. Miguel Ubach.* 18 d'octubre de 1874. Signat: *Paulino Cabanes*.

*Paulino Cabanes y Vila pintor. Sr. D. Miguel Ubach debe por los siguientes trabajos que a su favor tengo hechos en la casa nº 152 (bis) situada en la calle de Ronda (ensanche).* 1 d'abril de 1875.

\* Com es pot comprovar, els pressupostos i el contracte de les pintures no es refereixen a la Casa Miguel Albà, sinó que es parla en tres documents de la casa de Miguel Ubach, tot i que sí que s'ubica la casa a la Ronda, i en un altre document, el propietari s'identifica com a D.N.N. En un primer moment hem pensat que eren documents traspaperats d'un expedient d'un arxiu a un altre, per tant d'una altra casa, però no ho hem pogut confirmar. Algun d'aquests documents estan signats pel mateix pintor, Paulino Cabanes, i per Elies Rogent; per tant, són documents referits a una obra de la qual Rogent és arquitecte. Un cop consultat l'inventari d'obres de l'arquitecte al llibre de Pere Hereu *L'arquitectura d'Elies Rogent*, COAC, 1986, no hem localitzat cap casa que amb dates d'inici dels anys setanta projectés Rogent a la Ronda (ni a cap altre lloc) que coincideixi amb el nom i les inicials donades pel pintor.

Per altra banda, tampoc no hem localitzat en l'expedient cap altre document que es refereixi als acabats pintats.

Si a aquestes circumstàncies hi afegim que les factures de paper pintat no es refereixen als habitatges del principal, cosa que sí que trobem en les factures del pintor, podem arribar a concloure que hi ha la possibilitat que hi hagi una errada de denominació per part del pintor. De totes maneres, malgrat el dubte de si es refereixen o no a aquesta casa, com a document d'una casa de Rogent just en aquell moment sí que té interès.

Guix:

*Ventura Colom, constructor y adornista de cielos rasos de yeso: Presupuesto por los trabajos de adornación de yeso en la casa de D. Miguel Albá a su casa en la calle de Ronda por el arquitecto D. Elías Rogent y por Antonio Muñoz. Barcelona, 14 de març de 1873.*

Plànols:

Plànol emplaçament.

Planta baixa.

Planta pis principal.

Façana on estan marcats els diferents elements de pedra. Detall porta, fris i lloses principal.

Alçat de la planta baixa, especejament de la pedra.

Detall escala 1:1 del dibuix de les llindes de les obertures.

Detall escala 1:1 d'una mènula.

Detall escala 1:1 d'una altra mènula.

Detall escala 1:1 d'una tercera mènula.

Desenvolupament de l'escala: relació petges i contrapetges. 6 juny de 1873

Alçat porteria del vestíbul.

Alçat porta pis principal. Plafons de fusta.

Portes dels pisos 2n, 3r i 4t.

Detall en secció de la porta pis principal. Escala 1:1.

Dibuix reixa escala veïns.

Detall escala 1:1 de la reixa d'entrada.

Detall escala 1:1 floró central d'una habitació.

Relació de paviments sales crugia anterior i posterior.

Esborrany de la font del pati.

### **Arxiu Municipal Administratiu (AMA)**

Expedient 2392-C

*Expediente sobre permiso a D. Miguel Albá para construir una casa en un solar que posee en la calle Ronda. 28 de març de 1872*

Plànol d'emplaçament.

Planta baixa.

Planta pisos.

Façana i secció. Alçades entre pisos: 4,5 (PB), 4,40 (PP), 3,95 (P1), 3,65 (P2).

Sol·licitud de planta baixa més tres pisos; s'acaba fent de planta baixa més quatre.

Segona part

### 2.3.1.5. Casa Felip Bertran d'Amat.<sup>435</sup> 1872-1876

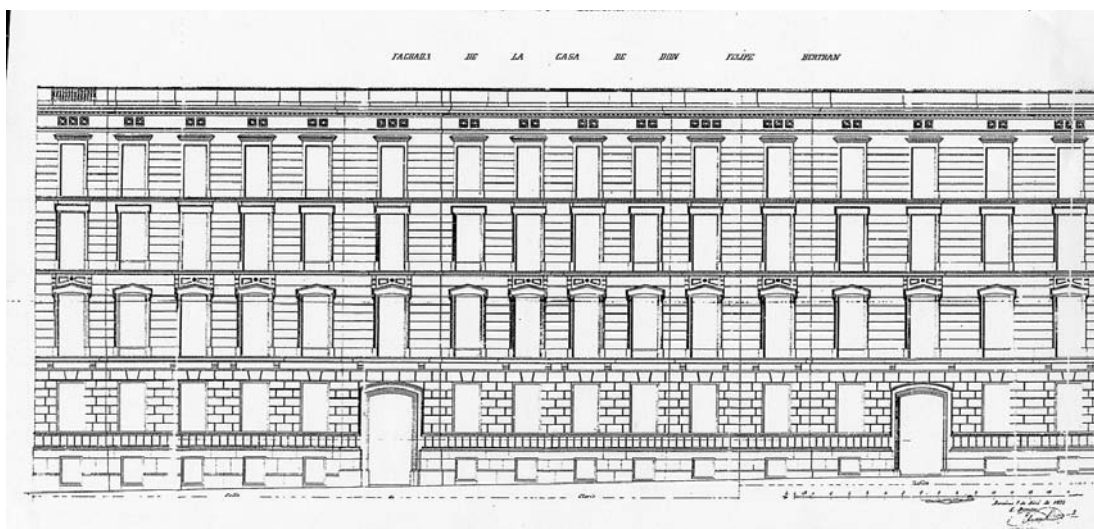


Fig. 206. Façanes

La Casa Bertran està situada al carrer Pau Claris i fa xamfrà amb la Gran Via de les Corts catalanes (a la banda de mar i del Llobregat). El solar sobre el qual s'edifica és de forma allargassada i ressegueix, des del xamfrà, el carrer Pau Claris uns quaranta metres. Forma part del solar la porció corresponent a l'interior de l'illa no edificable destinat a jardí. Al plànol d'emplaçament presentat a l'Ajuntament<sup>436</sup> la superfície construïda ocupa tota la franja edificable del solar. És un edifici, per tant, de dimensions considerables, amb un desenvolupament de façana de prop de seixanta-cinc metres (aproximadament cinc i mig a la Gran Via, vint al xamfrà i quaranta al carrer Pau Claris). La continuïtat de la façana atorga una gran homogeneïtat al conjunt, tal com es pot apreciar al plànol de façana presentat a l'Ajuntament.

És un edifici de planta semisoterrani, que s'obre a la façana a través de lluernes i permet assumir el pendent del carrer Pau Claris, i al damunt planta baixa, també esmentada en alguns documents com a planta entresòl, ja que en alguns indrets, sobretot a la part baixa del carrer Pau Claris, el soterrani és prou alt, de manera que aquesta planta queda aixecada respecte al nivell de carrer. Per sobre de l'entresòl o planta baixa hi ha els pis principal, el segon i el tercer. El fet que és un edifici força gran porta Elies Rogent a plantejar la distribució a partir de dues escales, amb dos accessos diferents. Una està situada al bell mig del xamfrà i l'altra a l'eix de la façana del carrer Pau Claris. La part de l'edifici que ocupa el solar del xamfrà és irregular, amb un gran desenvolupament de façana al carrer i amb la part posterior molt estrangulada. L'altra, construïda completament dins el carrer Pau Claris, és de planta regular i s'obre en tota la seva amplada tant al carrer com al pati d'illa. Malgrat que el conjunt està resolt com a dues cases, el

<sup>435</sup> Felip Bertran és autor de: *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los señores D. Manuel y Pablo Milà y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1891.

<sup>436</sup> AAM, Expedient 2394-C. Barcelona, 2 d'abril de 1872.

nivell de cada una de les plantes és coincident, la qual cosa permet que algunes estances situades entremig puguin pertànyer a un habitatge o a un altre (de diferent escala), en funció de la importància de cada habitatge i de les seves necessitats. Observant la planta de l'edifici (fig. 207) es pot apreciar perfectament que el conjunt de la casa està resolt des d'aquesta solució de dos blocs. Un pati interior entre els dos, que només ocupa la part central de les dues crugies posteriors, reafirma aquesta solució en planta, alhora que permet unes obertures més folgades i ordenades de les estances posteriors dels habitatges del xamfrà. Parlem de les estances de les crugies de façana d'aquest tram central, les que pertanyen indiferentment a un habitatge de l'escala de Pau Claris o al del xamfrà, segons les necessitats dels habitatges respectius en cada un dels nivells.

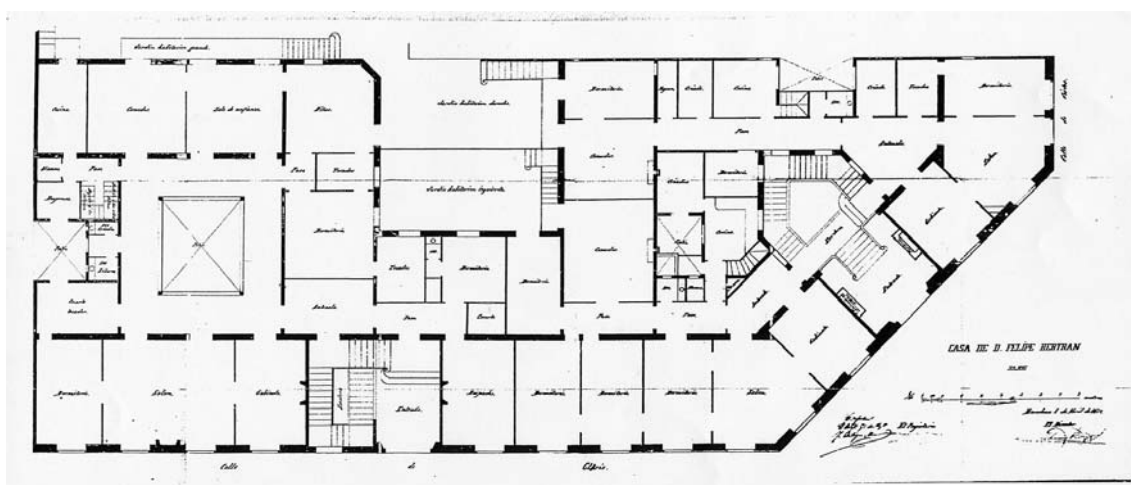


Fig. 207. Planta baixa.

A partir de les dimensions de l'edifici, de la solució adoptada, de l'ocupació del solar, a més de la documentació que hem pogut consultar,<sup>437</sup> pensem que el projecte d'Elies Rogent està determinat per les condicions de l'encàrrec: s'ha de construir un habitatge singular per a la família Bertran alhora que s'ha de donar rendibilitat a tota l'operació i, per tant, fer força habitatges de lloguer. El bloc de Pau Claris de planta regular és l'òptim per encabir-hi l'habitatge de la família Bertran, i amb aquesta finalitat Rogent planteja la planta a l'entorn d'un pati central que esdevé alhora saló central i vestíbul, ja que és cobert amb una claraboia de ferro i vidre. Aquesta solució ens recorda algunes que ja hem ja vist. La idea de pati interior cobert a l'alçada del sostre de la planta baixa, que s'incorpora com un espai més de l'habitatge i que, alhora, dóna lloc a una galeria perimetral als pisos superiors, ens recorda la solució de la Casa Arnús, del mateix Rogent (tot i que allà el tipus s'atansa més al de palauet urbà), i també, des del punt de vista de l'organització dels espais interiors, a la casa de Manel Girona, de Josep Oriol Mestres, al carrer Ample. En tots els casos l'escala d'accés als diferents pisos no es disposa en l'eix central, vinculada amb el pati, com és habitual en el tipus més corrent de l'Eixample, sinó que queda ubicada en un lateral. L'habitatge de la família Bertran ocupa la

<sup>437</sup> Carta de Felip Bertran a Elies Rogent on s'explica el bon funcionament del lloguer dels habitatges en construcció.



planta baixa d'aquest bloc, la més rellevant pel pati central ja esmentat i també perquè des d'aquest habitatge es gaudeix del jardí posterior.

A la banda del xamfrà el plantejament és força diferent, correspon al que podríem dir pròpiament la casa de veïns. La planta és pentagonal, com és característic de molts xamfrans, i està resolta a partir d'una escala, també pentagonal, ubicada al centre de la planta. A la planta baixa i al principal hi ha dos habitatges per planta, i al segon i al tercer n'hi ha tres. Els entresòls (planta baixa) són lleugerament més petits que els principals, ja que el vestíbul d'accés a l'edifici priva d'una part de la superfície, però alhora gaudeixen del petit jardí central. Malgrat que tots els habitatges d'aquest bloc són per llogar, també s'assumeixen les diferències de qualitats i d'alçades entre les plantes baixes i les superiors.

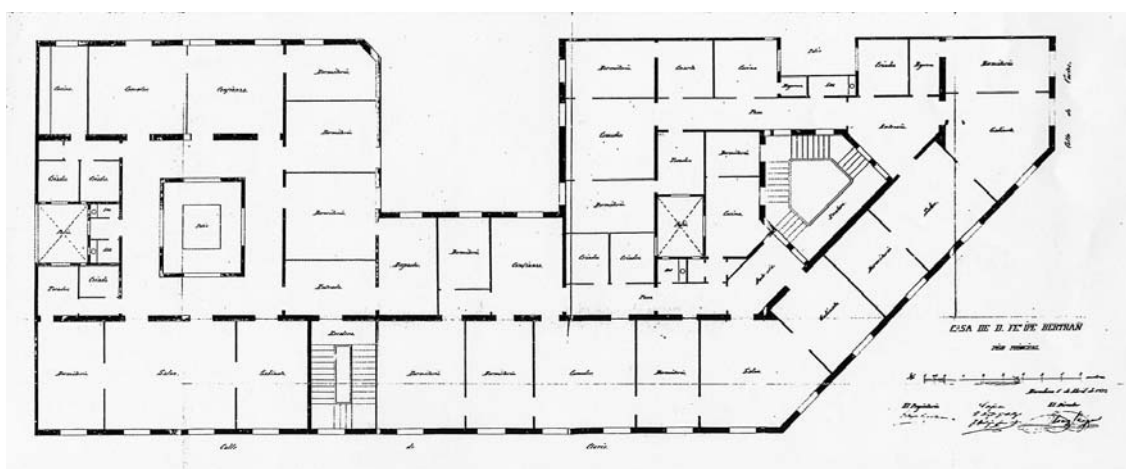


Fig. 208. Planta principal.

Pel que fa a la façana, com ja s'ha dit inicialment, el seu tractament és únic i continu per a tota l'edificació, cosa que dona una gran homogeneïtat al conjunt. La composició de la façana adoptada aquí és força habitual en els edificis de Rogent i no és gaire diferent de les que ja hem vist a la Casa Almirall o a la Casa Albà, ja que la solució adoptada respon al tipus de façana de casa de veïns. Arranca amb un sòcol de pedra<sup>438</sup> que recull totes les lluernes del soterrani i el pendent del carrer. Per sobre del sòcol de pedra, un estuc especejat encoixinat imitació pedra revesteix la façana fins a l'alçada del sostre de l'entresòl. Una cornisa correguda coincident amb les lloses dels balcons del principal corona la planta baixa i marca l'inici del parament de fons que cobreix les tres alçades. La superfície del parament també és acabada amb estuc imitació d'un espejament de pedra, però només hi són marcades les juntes horitzontals corregudes. Aquest estuc queda retallat per les impostes i les lloses de balcó a l'alçada de cada un dels sostres i pels emmarcaments de pedra de les obertures.<sup>439</sup> L'alçada entre sostres, com és habitual en aquestes cases, disminueix a mesura que es va pujant,<sup>440</sup> i també disminueixen les obertures i els elements ornamentals. Els ulls de bou del sostre mort, el ràfec i la balustrada conformen el

<sup>438</sup> Plànol façana principal amb indicació dels elements de pedra. Arxiu Històric COAC. Expedient c 277/179.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> Entresòl 4 m; PP 4,85 m; P2 3,80 m, i P3 3,70 m.

coronament de la façana. La continuïtat de la façana només queda trencada pels dos accessos principals, que s'obren amb forma d'arc de doble alçada.

### **Tractament de la superfície**

Per a l'estudi de les solucions i tècniques emprades en els acabats disposem del plec de condicions de l'obra.<sup>441</sup> Es tracta, com a la Casa Almirall, d'un únic document dirigit al constructor (Francesc A. Gallart) en què s'especifiquen totes les partides d'obra. En aquest cas és el constructor qui haurà de derivar en altres professionals els diferents treballs específics, com ara el treball de la pedra, de la fusta, etc. De la resta de documentació localitzada sobresurt per molt la que fa referència als treballs de pintura. Hem pogut estudiar un document escrit per Rogent amb el títol *Pintura al temple*<sup>442</sup> on s'especifiquen amb molt de detall les diferents categories d'acabat pintat, i també es guarda bona part de la documentació generada pel pintor, Rafael Beltramini, tant pel que fa a pressupostos com a comptes presentats, a més del plec de condicions específic de pintura, que alhora és contracte.<sup>443</sup> Per altra banda, s'han pogut localitzar el pressupost, el compte i les millores fets pel guixaire Federico Verrié.<sup>444</sup> A més, també es guarden altres documents de diversa índole, com ara les cartes enviades per Felip Bertran a Elies Rogent on es fa referència a la marxa de l'obra. De la relació d'aquest material ja s'entreveu que disposem de molta informació pel que fa a pintures; en canvi, d'altres acabats només tenim la definició genèrica recollida al plec de condicions.

L'anàlisi de tota aquesta documentació presentada ens ha permès conèixer les solucions d'acabat recollides en el plec de condicions datat al juliol de 1872. Part d'aquestes solucions, els treballs de guix, pintura i paper, es modifiquen en el transcurs de l'obra. Com que els canvis són importants en la mesura que modifiquen substancialment el que és objecte del nostre estudi,

---

<sup>441</sup> *Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa que D. Felipe Bertran manda construir en las calles de Cortes, Claris y chaflán de acordonamiento de las mismas.* Datat el 16 de juliol de 1872. [El constructor és Francisco Gallart.]

<sup>442</sup> *Pintura al temple* (document sense datar que resum les diferents decoracions interiors i les seves categories; hi ha dos esborranys que suposen anteriors).

<sup>443</sup> *Nota de precios de la pintura al temple de dicha casa.* Barcelona, 12 de març de 1874. Signat per Rafael Beltramini. [Dóna preu per a cada una de les categories fixades en el document anterior.]

*Nota de precio para las obras de pintura de la casa en el Ensanche de propiedad del S. D. Felipe Bertrán, dirigida por el S. Arquitecto Rogent. Pintura al óleo y al barniz.* Barcelona, 12 de març de 1874. Signat per Rafael Beltramini.

*Pintura al temple y Pintura en hierros y maderas. División de las salas y su número conforme a su importancia pictórica.* Document sense datar.

*Nota de las mejoras hechas de pintura en la casa del Ensanche del Señor D. Felipe Bertran y Amat por Rafael Beltramini, s.d.*

*2ª Nota de mejoras hechas de pinturas y dorados en el entresuelo de la habitación del señor D. Felipe Bertran.* Sense datar.

*Nota de precios para las obras de pintura de la casa de D. Felipe Bertran (inacabat).* Sense datar.

<sup>444</sup> *Presupuesto por los trabajos de adornación de yeso en casa de D. Bertran a su casa en la calle Claris por Federico Verrié.* Barcelona, 30 de novembre de 1873.

*Cuenta de los trabajos de yeso que se han hecho en la casa de Don Felipe Bertran.* Barcelona, desembre de 1874.

*Casa Bertran, cielos rasos de yeso. Aumentos de obra. Obras que según contrato han dejado de realizarse.* [Document de liquidació dels treballs de guix.] Sense datar.

pensem que és important definir quines eren les solucions d'inici i després veure en quin nivell es canvien.

En el plec de condicions es defineixen els paviments i els acabats de paraments i sostres de les escales i dels habitatges a partir d'un criteri de l'arquitecte força estandarditzat i assajat en altres edificis.

Pel que fa a ambdues entrades i escales, es diu que el paviment de l'entrada ha de ser de pedra i que les escales fins a l'alçada del primer pis han de ser de marbre de Girona i les dels pisos superiors, de pedra francesa.<sup>445</sup> Referint-se als seus paraments, es diu de manera succinta que han d'anar estucats en calent i que els sostres de les dues entrades han de tenir la mateixa importància que els de les sales de la primera crugia, és a dir, pintats amb tres o quatre tons, amb frisos i faixes florejadades, angles adornats i línies d'enquadrament i floró policromat.<sup>446</sup>

Quant als interiors dels habitatges, les solucions que es recullen en el plec de condicions s'estandarditzen a partir del criteri de valorar les estances de la crugia de façana i establir dues grans categories: per una banda, les sales de les crugies de façana de l'entresòl i el principal, i per una altra banda, la resta.

Amb aquest criteri es defineix el paviment, que ha de ser de Mosaic Nolla de dos colors de forma quadrada d'onze centímetres de costat a les estances de la primera crugia dels pisos entresòl i principal, i, a la resta d'estances d'aquests pisos, així com a tot el segon i tercer el mosaic, ha de ser del mateix tipus però tot vermell.<sup>447</sup>

Pel que fa als sostres i paraments, les solucions també segueixen el criteri de valorar la crugia de façana introduint algun matís diferenciador entre una i altra, però insistim que són solucions

---

<sup>445</sup> Plec de condicions:

Capítol 26è: “[será de sillería] el enlosado de las dos entradas principales; [...]”

Capítol 30è: “[...] Las dos escaleras principales hasta el primer piso tendrán los peldaños y el solado de las mesillas de mármol de Gerona con vuelos lateralmente y curvas en los cambios de tramo, y en el resto hasta los terceros pisos serán de piedra francesa con iguales condiciones [...]”

<sup>446</sup> Plec de condicions:

Capítol 85è: “Los techos de las salas y corredores que tengan luz directa y las de las alcobas lindantes con las mismas, se pintaran al temple, bajo las siguientes bases: 1º En los pisos entresuelo y principal, crujía anterior, tendrán tres o cuatro tonos, frisos y fajas floreadas, ángulos adornados, líneas de encuadramiento y florón policromado. Los cuartos que miran a los patios lateral y corredores tendrán dos tonos, líneas de encuadramiento y florones policromados. La sala del entresuelo de las cuatro columnas será estucada en caliente y su importancia decorativa será igual a las entradas. La pintura de las bóvedas, lo mismo que los techos de las dos entradas, tendrán la importancia de las salas de primera crujía; 2º En los pisos segundo y tercero, las salas de la crujía anterior tendrán la importancia de la posterior del primer piso, y la posterior será igual a los cuartos interiores y alcobas del ya mencionado piso principal. Las habitaciones interiores tendrán dos tonos y las líneas de encuadramiento necesarias; 3º Las cocinas, despensas y cuartos de criados tendrán una sola tinta [...]”

<sup>447</sup> Plec de condicions:

Capítol 13è: “[...] En el entresuelo y principal las habitaciones de primera crujía llevarán mosaicos Nolla de forma cuadrada de 11 cm de lado y de dos colores distintos y el resto de las mismas habitaciones y los cuartos segundos y terceros se empleará el mismo mosaico de color encarnado. El solado de las buhardillas y sobradillo será común.”

força habituals. Es diu clarament que tots els sostres tenen cel ras; només als llocs estrictament de servei van les bigues vistes. És un cel ras sobre el qual s'apliquen diversos elements ornamentals de guix en funció de la importància de les sales, en la planta baixa i el principal. Es defineixen tres categories segons les quals varia la volada de la cornisa, la col·locació de faixes al sostre i al parament o només al sostre i el diàmetre del floró;<sup>448</sup> solució que se simplifica als pisos superiors. Aquests sostres van pintats al tremp amb el criteri ja expressat a les entrades.

Pel que fa als paraments, en el plec de condicions diu que s'empaperen. En aquest document no s'entra en concrecions ni detalls, només s'estableixen tres nivells per a la planta baixa i el principal, segons si les estances són a la crugia de façana o a la posterior, o si són estances interiors, i tres nivells més, més senzills, per al segon i el tercer.<sup>449</sup> En les cases en què hem vist paraments empaperats n'hem conegut el detall a partir de les factures i la relació dels treballs realitzats pels professionals, ja que el plec de condicions és un document molt genèric. En la documentació de la Casa Bertran només hem localitzat una targeta de visita d'una casa de papers pintats, però en cap cas una documentació específica.

Per raons que desconeixem, en un determinat moment hi ha un canvi de criteri pel que fa als acabats de paraments i sostres dels interiors. Hem localitzat dues notes de preus presentades per Rafel Beltramini al març de 1874 on hi ha preus per un ventall d'acabats molt més ampli i complex que l'inicial. Aquesta relació d'acabats la trobem definida en el document *Pintura al temple* (sense datar), que, com ja hem dit, l'atribuïm a l'arquitecte per com està definit i pels termes en què s'expressa. Les sis categories d'acabats, a més d'una dita "accessoris", expressen un nivell de detall, de diversitat i de complexitat força gran. El text és difícil de llegir ja que és un document de treball entre dos professionals i algunes qüestions es donen per suposades. El canvi de criteri implica que tots els paraments es pinten i que no hi ha sales empaperades, i en el document queden reflectides les solucions de pintada de totes les estances.

---

<sup>448</sup> Plec de condicions:

Capítol 29è: "Las habitaciones de entresuelo, principal, segundo y tercer pisos llevarán cielos rasos excepto las cocinas, despensas y cuartos de criados. Las cornisas y florones tendrán respectivamente la importancia siguiente:

1º En el entresuelo y principal las salas de primera crujía tendrán cornisa de 0,30 metros de vuelo con faja en el muro y en el techo. Las de la crujía del jardín tendrán cornisa de 0,30 metros y faja en el techo, y las centrales cornisa de 0,20 metros. Los florones cambiarán de diámetro según la importancia de las piezas, las salas de primera crujía tendrán los ángulos floreados.

2º En los pisos segundo y tercero las cornisas de la primera crujía tendrán 0,25 metros y serán recuadradas en su techo, las de la crujía del jardín tendrán la misma dimensión sin recuadrar y los florones variaran entre 0,80 y 0,20 metros de diámetro. Las dos entradas y el salón sostenido por las cuatro columnas se construirán conforme a los detalles que se acompañan."

<sup>449</sup> Plec de condicions:

Capítol 87è: "Las habitaciones de los entresuelos y tres pisos, se empapelarán bajo las siguientes bases: 1ª Las habitaciones del piso principal y entresuelo, primera crujía, llevarán papel de veinticuatro reales el rollo, se recuadrarán con fondos de otro color y llevarán zócalo charolado. Los corredores llevaran papel charolado de tres a cuatro tintas y las salas interiores papel de diez reales el rollo. 2ª Los pisos segundo y tercero tendrán en primera crujía papel de veinte reales el rollo, recuadrado y zócalo charolado. Los de la crujía del jardín tendrán papeles de dieciséis reales, y los cuartos interiores y pasillos papel de seis reales el rollo."

El document recull els diferents tipus d'acabats de pintura segons la categoria de les habitacions, la descripció es fa de la categoria inferior a la superior. S'expressa en aquests termes:

### **Pintura al temple**

*Accesorios* Pintura de una pieza de un solo tono en sus paredes y techos sin líneas, fajas y recuadros.

(Nota) En este grupo van comprendidas las habitaciones de guardilla para el portero, escaleras interiores, cocinas, cuartos de criados y sótanos.

*Sexta clase.* Salas cuyo florón y cornisas tengan un solo color. El techo y las paredes realizadas con fajas y realizadas con líneas y cenefas de una tinta en el perímetro de los plafones. Los zócalos serán de un metro de altura imitando mármoles o maderas y faja inferior de 0.25 metros que forme parte de los primeros y esté pintada al óleo.

(Nota) Estas se consideran como pinturas de última clase y sirven para las habitaciones menos importantes de la casa en todos los pisos.

*Quinta clase.* Salas cuyo florón y moldurado este avivado con medias tintas, líneas y algún punto oscuro que anime la ornamentación corrida y esculpurada, techos y paredes recuadrados con fajas. Estas se animaran con cintas o grecas de dos tonos y en los plafones se pondrán cenefas de dos tintas. El zócalo de un metro de altura tendrá un pequeño friso floreado con dos tonos, el fondo se recuadrará en grandes compartimientos y la faja inferior de 0.25 metros de altura se pintará al óleo.

(Nota) Estas en el piso tercero se considerarán de segunda clase y el los demás se emplearán en salas de poca importancia.

*Cuarta clase* Salas cuyo florón y moldurado esté avivado con medias tintas, líneas y fondos oscuros que animen el decorado corrido y de talla. Faja floreada en el techo y en la parte alta de los muros en que se combinan hasta tres tonos. Fondo de las paredes y techos recuadrados con pequeñas fajas y cenefas en los plafones y las líneas que exigen el decorado. Zócalo de un metro de altura con friso superior, recuadros con fajas en el fondo animados con líneas y cuya forma se acerque al cuadrado imitando mármoles o madera y faja inferior de 0.25 metros pintada al óleo.

(Nota) Estas son de primera clase en el tercer piso y de segunda en el segundo además se emplearán en principal y entresuelo en salas de menos importancia.

*Tercera clase.* Sala cuyo florón y adornos angulares tengan partes doradas el resto policromado y el moldurado los tonos convenientes para dorar un bordón alrededor del florón central y dos bordones, uno en la faja y otro en la cornisa. La faja lisa que corre entre la cornisa y la moldura interior del techo estará enriquecida con trenzas, grecas, hojas o flores en que jueguen como mínimo cuatro tonos. En la parte alta del muro se pondrá una faja de la misma importancia que la del techo, los tonos de éste y de las paredes se recuadrarán con fajas y línea sen que jueguen hasta tres tonos y en los plafones del muro se colocará un listón dorado de la importancia que fije la dirección. Los zócalos tendrán la importancia de los consignados en la clase cuarta; pero se pintaran al óleo en su totalidad, quedando separado el friso de coronación por doble enlistonado de madera que pagará y pondrá en obra el propietario.

(Nota) Esta clase es la primera del piso segundo y además se emplea en principal y entresuelo en salas de segunda y tercera clase.

*Segunda clase.* Salas cuyo florón y adornos esculpados en frisos y fajas corridas alrededor de la cornisa sean policromados y enriquecidos por el oro. El moldurado tendrá los tonos necesarios para la armonía de la ornamentación con los bordones dorados alrededor del florón central y cuatro repartidos entre los arquitrabes y cornisas. El fondo del techo se dividirá en compartimientos recuadrados con fajas y adornos, siguiendo los motivos de la escultura. Las paredes igualmente recuadradas con fajas y cintas llevaran doble enlistonado de oro y cenefas con tres o cuatro tonos. Los zócalos de un metro de altura y pintados al óleo llevarán friso de mosaico con doble enlistonado que pagará el propietario, el fondo será recuadrado con fajas líneas y pequeños adornos y la faja inferior de 0.25 metros será lisa.

(Nota) Estas se consideran de primera clase en las cuatro habitaciones de principal y entresuelo que tienen entrada por el chaflán y serán de segunda para las dos restantes.

*Primera clase.* Salas de entresuelo y principal que tengan los techos recuadrados con molduras de relieve y adornos esculturales. Estas tendrán los adornos y florones policromados y dorados.

## Segona part

Alrededor de los compartimentos del techo y de los florones se pondrán dobles baquetillas doradas, los fondos se realizarán con adornos y cintas? y las paredes y zócalos serán como los anteriores.

(Nota) Se consideraran de primera clase los dos salones y los cuatro gabinetes de bajos y entresuelos de las habitaciones de la calle de Claris.

*Obras varias.* Techo de la sala de columnas considerado de la importancia de los correspondientes a la segunda clase. Techo de la entrada de la calle Claris considerado de tercera clase. Techo de la entrada del chaflán considerado de tercera clase. Techo de la escalera del chaflán considerado de tercera clase.

A través de les descripcions fetes per Rogent podem veure com els sostres i els paraments es van complicant, omplint de bocells, d'emplafonats i enriquint el seu cromatisme en funció de la categoria de cada estança, el parament passa d'una solució quasi llisa de la sisena categoria a una articulació i enriquiment a base de bordons, cintes i enllistonats. L'aportació gràfica que fa Elies Rogent és molt escassa, a diferència del que hem vist en Mestres, Rogent no dibuixa tan detalls, els dibuixos només són indicatius, com podem veure en els dos alçats que hem localitzat i a un detall de sostre (fig. 209, 210 i 211)

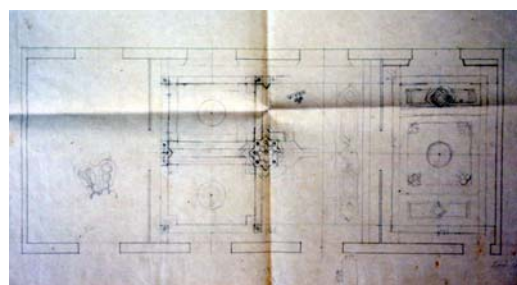
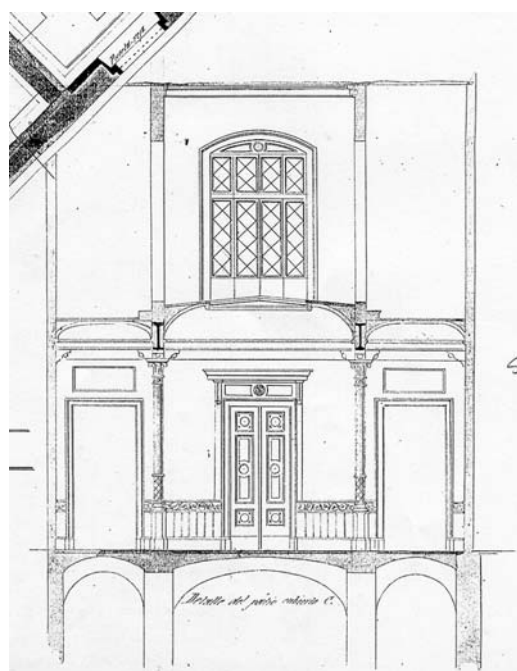
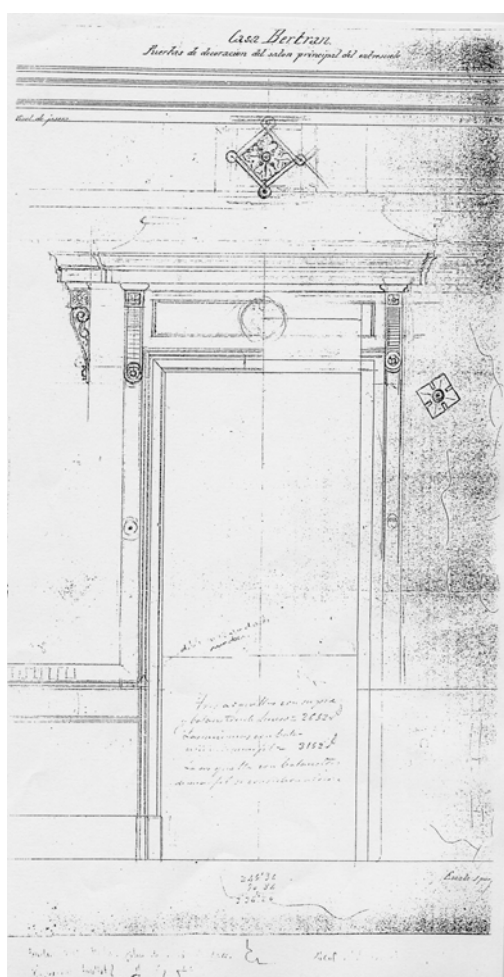


Fig. 209, 210 i 211. Dibuixos de Rogent per a definir l'alçat i el sostre del saló de la cruja de façana, i l'alçat del pati saló de l'habitatge de Felip Bertran d'Amat



A partir d'aquests documents escrits i gràfics hem fet una aproximació a com podria ser un alçat de la primera categoria. Per decidir els colors i els motius ornamentals hem he basat en el llibre de Ginés Codina y Sert, *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, editat a Barcelona al volts de 1888.

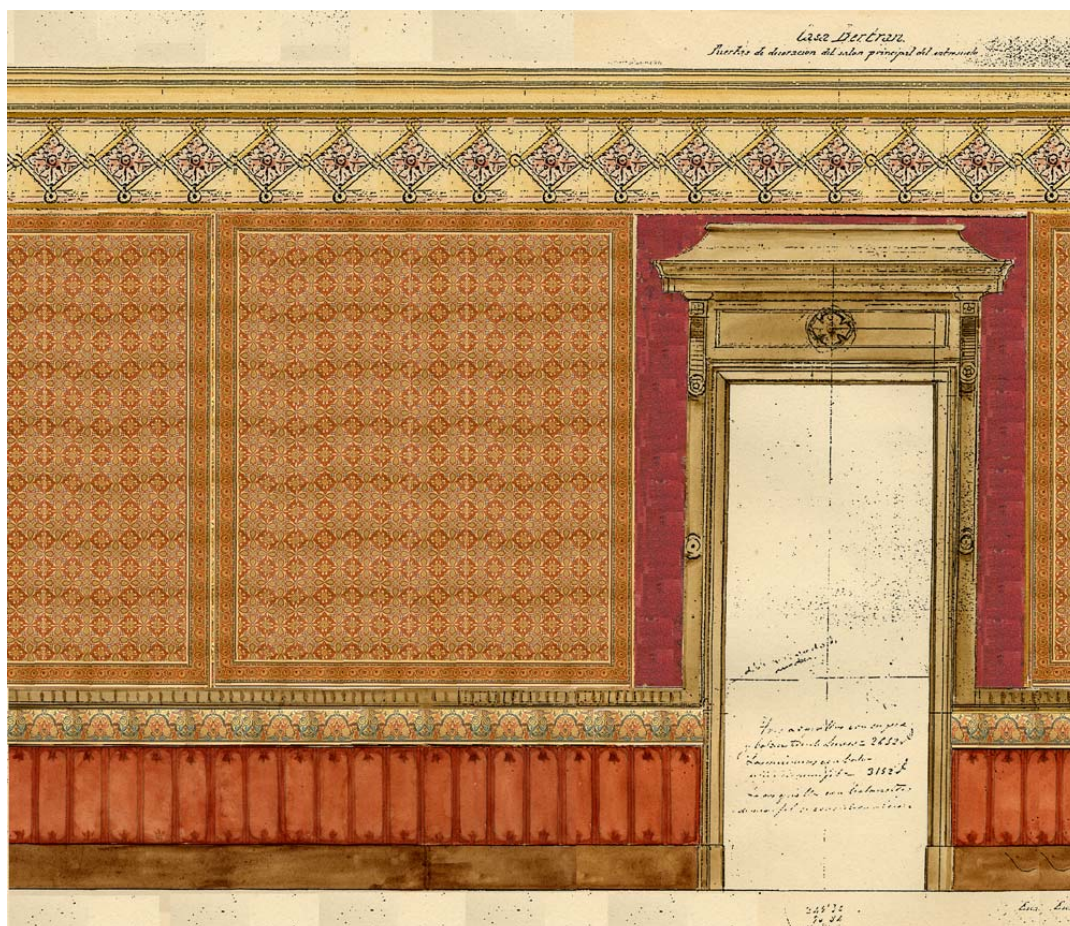


Fig. 212. Aproximació a l'alçat del saló principal.

### Elements per a l'anàlisi

- La Casa Felip Bertran d'Amat es planteja inicialment com una casa de veïns en la qual també hi ha l'habitatge del propietari. Aquesta és una situació ben habitual aleshores. D'aquí ve que des del projecte, en el plec de condicions, es defineixen els interiors a partir d'un criteri sistematitzat, com hem vist en exemples anteriors, sobretot a la Casa Almirall, i que s'introdueixen petites diferències en funció de l'habitatge i, dins de cada un, de la ubicació de l'estança. Les més valorades són les de la crugia de façana.
- Per raons que desconeixem, però segurament vinculades a la importància de la família i al lloc que ocupa en l'entorn cultural, hi ha un canvi de plantejament; es vol donar un tractament més excepcional a la casa. A partir d'aquest moment es deixen de banda les indicacions, pel que fa al tractament de la superfície, recollides al plec de condicions i es posa a punt un document nou. En aquest document tots els paraments i els sostres es pinten,



es prescindeix del paper pintat i s'entra en un nivell de definició molt més precís i detallat. Com s'ha vist és una solució força complexa, fins al punt que algun pintor al qual es demana pressupost proposa simplificar,<sup>450</sup> i en la qual s'estableixen sis categories.

- En el nou document està indicat, molt específicament, quins són els recursos formals que donen categoria, que enriqueixen l'interior. Les indicacions que fa Rogent són molt críptiques (és un document de professional a professional) però plenes de qualificatius sensorials. Els sostres han de portar motlures, adornaments esculturals que s'han de ressaltar amb acabats policroms, amb daurats, amb bossells. Són recursos tàctils que atorguen relleu i textures que s'incrementen amb els colors, els reflexos i la llum. Els paraments també agafen relleu, a través dels requadres, els enllistonats d'or, les sanefes de tres o quatre tons, els frisos de mosaic, etc. És a dir, estem davant d'uns interiors amb els paraments farcits de recursos formals que estimulen la nostra percepció. No hi ha cap recurs que sigui excepcional per si mateix, sinó que és el conjunt el que aporta el resultat buscat.
- La Casa Bertran és un exemple especial pel que fa a la utilització de la pintura com a única tècnica d'acabat dels paraments. Ens demostra que malgrat que en aquest moment la disposició del paper és molt complicada —hi ha un paper per a l'arrambador, un altre per a les faixes, un altre per al fons, les sanefes, etc.—, encara ho és més la pintura. Per això la pintura sempre és l'acabat més considerat.

## Documents consultats

### Arxiu Històric COAC

Expedient c 277/179

#### Documentació diversa:

*Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa que D. Felipe Bertran manda construir en las calles de Cortes, Claris y chaflán de acordonamiento de las mismas.* Datat el 16 de juliol de 1872 [El constructor és Francisco Gallart.]

*Obras que D. Francisco de A. Gallart ha dejado de realizar de las indicadas en la contrata de la casa de D. Felipe Bertran.* s.d.

*Cuenta de las mejoras que D. Francisco de A. Gallart ha hecho en la casa de D. Felipe Bertran.* Barcelona, 1 de setembre de 1875

#### Pedra:

*Casa Bertran. Detalle de la medición de las escaleras.*

*Jornales de “escodaire” y piedra que Antonio Piera tiene suplido por cuenta de D. Francisco Gallart en la casa que ha construido por Felipe Bertran en la calle Claris.* 24 de juny de 1875

#### Pintures:

*Pliego de condiciones que D. Rafael Beltramini acepta para la pintura de la casa que D. Felipe Bertran está edificando en la esquina norte de las calles Cortes y Claris del ensanche de Barcelona.* Document sense datar

---

<sup>450</sup> Hi ha un document d'un altre pintor que proposa una reducció de categories per tal de minvar la dificultat; és la carta de Jaume Serra i Gibert (pintor) dirigida a Elies Rogent en què proposa, segons les seves paraules: “La reforma radical que desde luego veo en el presupuesto es la siguiente: Establecer tres clases en vez de seis”. Datada a Barcelona el 22 de març, no sabem de quin any.

*Pintura al temple* (document sense datar que resum les diferents decoracions interiors i les seves categories; hi ha dos esborranys que suposem anteriors)

*Nota de precios de la pintura al temple de dicha casa.* Barcelona, 12 de març de 1874. Signat per Rafael Beltramini [Dóna preu per a cada una de les categories fixades en el document anterior.]

*Nota de precio para las obras de pintura de la casa en el Ensanche de propiedad del S. D. Felipe Bertrán, dirigida por el S. Arquitecto Rogent. Pintura al óleo y al barniz.* Barcelona, 12 de març de 1874. Signat per Rafael Beltramini

*Pintura al temple y Pintura en hierros y maderas. División de las salas y su número conforme a su importancia pictórica.* Document sense datar

*Nota de las mejoras hechas de pintura en la casa del Ensanche del Señor D. Felipe Bertran y Amat por Rafael Beltramini, s.d.*

*2ª Nota de mejoras hechas de pinturas y dorados en el entresuelo de la habitación del señor D. Felipe Bertran.* Sense datar

*Nota de precios para las obras de pintura de la casa de D. Felipe Bertran* (inacabat). Sense datar

Carta de Jaime Serra a Elies Rogent per reduir les diferents qualitats de decorats. 22 de març, sense any

Guix:

*Presupuesto por los trabajos de adornación de yeso en casa de D. Bertran a su casa en la calle Claris por Federico Verrié.* Barcelona, 30 de novembre de 1873

*Cuenta de los trabajos de yeso que se han hecho en la casa de Don Felipe Beltran.* Barcelona, desembre de 1874

*Casa Bertran cielos rasos de yeso. Aumentos de obra. Obras que según contrato han dejado de realizarse.* [Document de liquidació dels treballs de guix.] Sense datar

Papers pintats:

Targeta de visita de la casa de papers pintats: *Maison Auguste Bouche et Cie a Lyon*

Altres:

*Presupuesto de 29 chimeneas para la casa del S. Bertran.* s. d.

*Presupuesto que presenta Isidro Gosch de una chimenea de piedra de Alicante.* 28 d'octubre de 1876

*Presupuesto de un altar de madera de pino de Flandes que presenta Cayetano Carreras, constructor y escultor.* 12 de març de 1874

Carta de Felipe Bertran dirigida a Elies Rogent on sol·licita que s'acabi l'obra, que va endarrerida, per anar-hi a viure. Montpellier, 8 d'agost de 1876

F. Romani Puigdegòles (en nom de Felip Bertran) anuncia el 16 de setembre de 1876 que la família Bertran està de retorn a Barcelona per instal·lar-se a la casa nova.

Plànols i documentació gràfica diversa:

Façana principal carrer Pau Claris

Façana principal amb indicació dels elements de pedra

Fragment façana amb indicació de motlures, especejament de pedra i estuc

Especejament del sòcol de pedra de les façanes

Detall mènsules, escala 1:1, estergides

Detall plafó sobre la llinda del primer pis, escala 1:1

Estergit brancal porta principal, projecció horitzontal i vertical, escala 1:1

Plànol façana posterior (inacabat)

Segona part

Planta baixa, no definitiu. Apareix la capella al costat del dormitori (dit “dels nens”) que mira al jardí interior

Planta pis principal. Esborrany de la decoració del sostre del saló i gabinet

Planta 2n i 3r

Detall reixes porta d'entrada

Reixa de l'entresòl a l'escala

Porta del saló principal de l'entresòl

Front lateral del sòcol de la capella

### **Arxiu Administratiu Municipal**

Expedient 2394-C

*Expediente sobre permiso a D. Felipe Bertran para levantar un edificio en un solar que posee en la esquina de las calles de Cortes y Claris. Barcelona, 2 d'abril de 1872*

## 2.3.2. Com entén Elies Rogent el tractament de la superfície

### 2.3.2.1. El valor dels interiors

Els documents amb els quals hem treballat donen dades estrictament quantitatives. Però des d'aquestes dades hem anat restituint els interiors, visualitzant cada una de les estances amb tota la seva complexitat formal i tècnica. Aquest pas ens ha ajudat a arribar a fets qualitius que volem exposar. Pensar com és el color, el paper que tenen les textures, la diversitat d'acabats, la llum, etc.

Una altra vegada estem davant una seqüència d'acabats, des de fora cap a dins, de la sobrietat a la riquesa sensorial, guardada per aquells espais més valorats dels interiors. Els vestíbuls i les escales reben un tractament acurat però alhora amb reserva. La pedra i el marbre recobreixen les superfícies remarcant la noblesa dels espais des de la contenció. En traspasar les portes dels habitatges, apareixen uns altres materials que permeten una major diversitat cromàtica, de textures i d'acabats. La mateixa seqüència també la trobem dins dels habitatges: aquells espais més representatius, com ara els salons, les sales i els dormitoris dels senyors, són els més rics. S'arriba a aquestes habitacions a través d'una successió d'estances cada vegada més engalanades.



Fig. 213. Josep Duran i Riera. *Escollint gravats*. Cap al 1878 (MNAC).



Fig. 214. Joaquim Espalter. *La família de Jordi Flaquer*. 1843. (vegeu nota 452)

A través del color, dels daurats, de les sanefes, dels relleus i de la lluentor dels envernissats es diferencien les parts d'un parament o d'un sostre. Els interiors de Rogent, com hem constatat a partir dels documents dirigits als pintors o empaperadors, són plens de color, de relleus i de textures, i tot plegat proporciona un ambient intens i ric en estímuls sensorials. No s'ha guardat cap d'aquests interiors, però a través d'altres fonts documentals podem mostrar com són, podem visualitzar l'ambient d'aquests interiors. Una de les fonts la constitueixen els quadres d'escenes quotidianes realitzats en aquell moment.<sup>451</sup> Un d'aquests quadres és *Escollint gravats*, de Josep Duran i Riera, pintat pels volts de 1878 (fig. 213). L'interior representat coincideix amb les descripcions dels interiors de Rogent que hem anat recollint a través dels documents: el

<sup>451</sup> Hem consultat tot l'inventari de quadres dipositats al Museu d'Art Modern de Catalunya realitzats durant aquest període.

parament resolt amb un arrambador fosc i amb un parament superior de colors molt intensos i el paviment cobert amb catifes, a més de tot un seguit de quadres i d'obres d'art que remarquen la riquesa sensorial del lloc. Aquesta pintura ens transmet una atmosfera densa, on els colors terra, la llum groguenca, les textures de paraments i terres, els entapissats i la catifa emparen i embolcallen qui s'hi està. En certa manera, aquest és l'interior que hem anat recreant mentalment a mesura que hem desgranat cada un dels documents. Una altra font documental que ens permet percebre l'atmosfera d'aquests interiors és el quadre de Joaquim Espalter (1809-1880)<sup>452</sup> *La família de Jordi Flaquer*, pintat en una data molt primerenca, l'any 1843 (fig. 214). Els colors, l'ambient, la textura del parament —malgrat que aquí hi ha una idea de continuïtat que no trobem en les estances rellevants de Rogent— i la catifa que cobreix tot el paviment ens donen referents suficients per entendre la qualitat sensorial dels interiors que estudiem.

Una altra característica d'aquests interiors és la dissolució gradual de l'ordenament acadèmic; l'ordre que representava s'abstreu amb enquadraments. En tots els documents hi ha referència, almenys en els espais més preuats, a l'arrambador, al parament de fons emplafonat i al cornisament. En comparació amb els interiors de Mestres, en l'arquitectura de Rogent això està menys emfasitzat; podem dir que el procés de dissolució està més avançat. No hi ha tantes referències als ordres en vestíbuls i escales. La idea de la pilastra que emmarca el parament en les escales o els vestíbuls no l'hem trobada en cap exemple de Rogent. Però tampoc no s'ha abandonat l'ordenament.



Fig. 215. Casa de Dante Gabriel Rossetti. H.T. Dunn, 1882. (Praz, 1957)



Fig. 216. Saló a Viena. R. Doblhoff. (Praz, 1957)

Aquesta mateixa situació també la trobem en els interiors publicats per Mario Praz<sup>453</sup> de la casa de Dante Gabriel Rossetti a Chelsea<sup>454</sup> (fig. 215) i del saló d'un apartament a Viena<sup>455</sup> (fig. 216). Ambdós exemples mostren un cert moment de canvi: persisteix l'abstracció de l'ordenament però alhora trobem elements nous, com la calidesa de l'ambient obtinguda a partir d'aspectes

<sup>452</sup> Reproducció d'aquest quadre extreta del llibre: FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (editors): *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*, Barcelona, Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura, 1999.

<sup>453</sup> PRAZ, Mario: *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya hasta el siglo XX. [La filosofía dell'arredamento]*, Barcelona, Editorial Noguer, 1964 (1957), p. 368 i 379.

<sup>454</sup> H.T. DUNN. *Saló de Dante Gabriel Rossetti*, 1882, National Portrait Gallery, Londres.

<sup>455</sup> R. DOBLHOFF. *Salon dans l'appartement de Kthi Schratt*. Historisches Museum der Stadt, Viena.

sensorials. La llar de foc, les catifes, els coixins, les robes o els mobles xinesos són un seguit d'estímuls dirigits als sentits. Aquests interiors tenen un llenguatge amb un cert regust acadèmic, però s'hi estan introduint elements sensorialment més expressius. Aquesta definició la podem aplicar als interiors de Rogent. Només en casos molt concrets, com la capella de la Casa Arnús o la de la Casa Almirall, s'acudeix a llenguatges historicistes, com el gòtic.

Per altra banda, hem trobat en Rogent la idea de parament continu entès com un acabat secundari. De les obres de Rogent tenim informació de totes les estances, des de la més rica fins a la més senzilla, a diferència de Mestres, de qui només tenim informació de les estances més excepcionals. Hem pogut constatar que a mesura que disminueix la importància de l'espai es van eliminant acabats singulars. Se suprimeixen faixes, sanefes, bossells, etc. fins que s'arriba a un parament continu pintat o empaperat amb un sòcol. Aquesta gradació dels acabats la trobem també en les seccions reproduïdes en les dues publicacions de César Daly<sup>456</sup>, tal com es pot comprovar en la figura número 168.

No sabem del cert quins models maneja Rogent. L'obra de César Daly era seguida pels arquitectes barcelonins, tal com hem vist amb Josep Oriol Mestres. El *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* tradueix algun dels seus articles.<sup>457</sup> Per tant, probablement Rogent coneix les publicacions de Daly sobre arquitectura privada. De fet, com ja hem esmentat, hi ha una certa semblança de les seves propostes amb algunes de les solucions emprades.

### 2.3.2.2. Materials i tècniques de revestiment

Seguint l'esquema plantejat en referir-nos a Josep Oriol Mestres, en aquest apartat volem concretar quins són els materials i les tècniques emprats en l'arquitectura de Rogent. Després de l'estudi dels documents de cada una de les cases hem constatat que Rogent treballa amb un ventall de solucions que fa servir en funció de la importància de cada estança o de la casa. Aquí volem mostrar aquest repertori per a sostres, paraments i paviments. Això ens permetrà veure l'existència d'una certa sistematització de solucions des del punt de vista formal. L'aspecte tècnic, la manera de treballar per obtenir els resultats desitjats, el veurem en l'apartat següent.

#### Sostres

En el primer exemple estudiat, la Casa Manel Compte (1859-1866), el sostre de guix es tracta com un valor afegit. Encara és vigent l'embigat vist, amb els revoltos pintats al tremp amb sanefes, filets, etc. A mesura que hem anat estudiant els altres exemples hem pogut constatar que es generalitza l'ús del cel ras de guix que cobreix l'embigat.<sup>458</sup> La continuïtat, els relleus

---

<sup>456</sup>DALY, César: *L'architecture privée au dix-neuvième siècle, sous Napoleon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Détails de construction, de décoration et d'aménagement*. París, Chez A. Morel et Cie, Libraires-éditeurs, 1860 (edició consultada: 1864).

DALY, César: *L'architecture privée au XIX siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs*. París, Ducher et cie éditeurs, 1872.

<sup>457</sup> "La ciencia y la industria son enemigas del arte", de César Daly. *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, abril 1846 - març 1847.

<sup>458</sup> Aquest fet es pot apreciar a través del plec de condicions d'algunes de les obres. En el capítol on es defineixen els treballs que han de realitzar els fusters s'incorpora de manera sistemàtica el fet de deixar llistons preparats als sostres per poder clavar-hi l'encanyissat.

ornamentals, les motllures i els colors són els elements que caracteritzen els sostres. Per tant, exceptuant el primer exemple, hem de dir que els sostres són de guix i a sobre s'hi afegeixen les motllures, els florons i els relleus necessaris per obtenir el resultat formal desitjat. Els sostres més habituals són els que tenen un floró central i un cornisament amb sanefa perimetral. Quan les estances són més preuades es conforma un entramat geomètric en relleu amb diferents motllures, a manera d'enteixinat. També hem vist exemples en els quals la percepció de relleu del sostre s'obté amb pintures i generant plafons, ombres i relleus.

Al llibre de César Daly de 1872 hem vist exemples de sostres molt semblants als que defineix Rogent a través dels documents consultats. La planta dels sostres de l'*Hôtel privé* a la Rue de la Victoire (fig. 217) que apareix en aquesta publicació ens mostra uns sostres resolts formalment i tècnicament a partir del mateix criteri que hem vist de manera majoritària en els edificis de Rogent: un cornisament, més o menys enriquit amb faixes i motllures, que envolta tot el sostre i un floró central.

Per altra banda, el sostre publicat per Daly de la Villa St Maur (fig. 218) és molt semblant a un esborrany fet per Rogent dels sostres de les sales de la crugia del davant de la Casa Bertran (fig. 211).

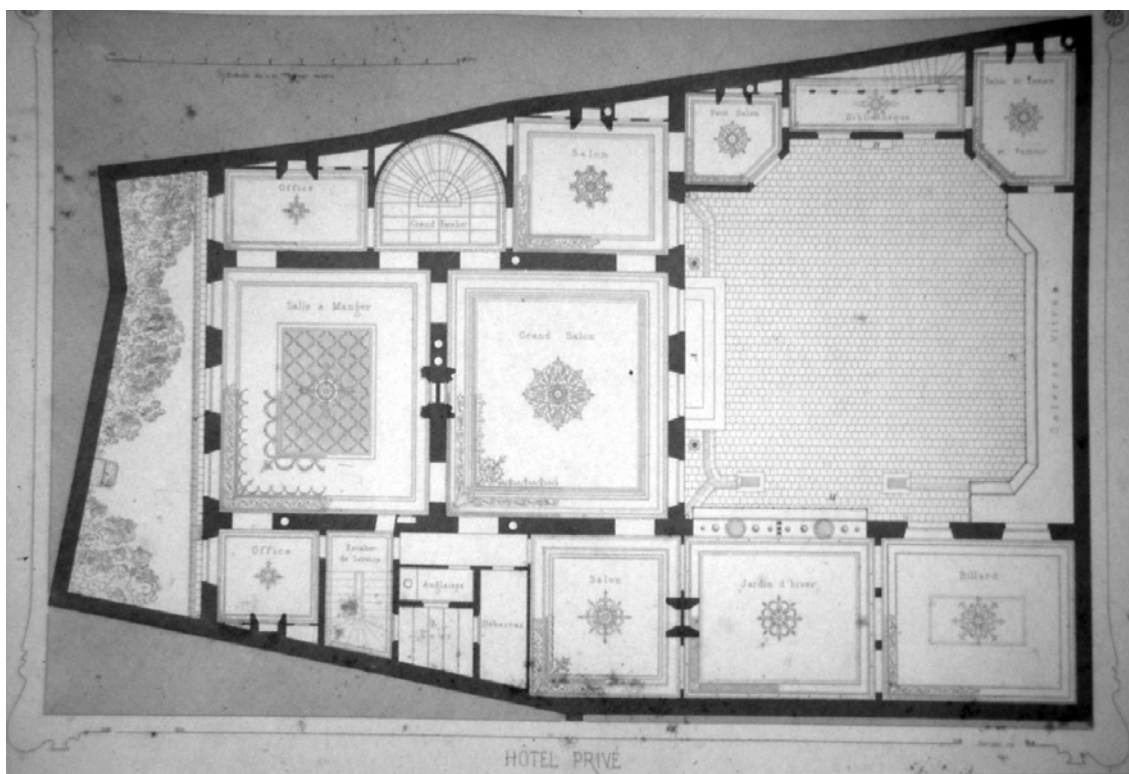


Fig. 217. César Daly, 1860. *Hôtel privé*, Rue de la Victoire.



Per conèixer les particularitats d'execució d'aquests sostres tenim l'imprès de la Casa Federico Verrié ("escultor adornista de salones").<sup>459</sup> En el document es recullen totes les solucions que pot obrar aquest professional; se'n fa una relació ben delimitada. Ofereix dues qualitats de cel ras, amb encanyissat o sense, i el preu és per metre quadrat. Les motllures llises per a la cornisa se sistematitzen pel gruix i poden ser de deu a quinze centímetres i fins de cinquanta-cinc a seixanta centímetres, en una seqüència de cinc centímetres en cinc centímetres, i es venen per metres lineals. Passa el mateix amb els enquadraments de motllures llises; aquí els gruixos oscil·len entre els de dos a quatre centímetres fins als de dotze a catorze centímetres. Si es volen adornaments per a qualsevol de les motllures, com ara goletes, òvuls o grans de rosari, s'han de comprar a part, també per metre lineal. Un altre dels elements de guix característics és el floró; el més petit que es comercialitza té entre un i cinc centímetres de diàmetre i els més grans tenen més de 2,50 metres.

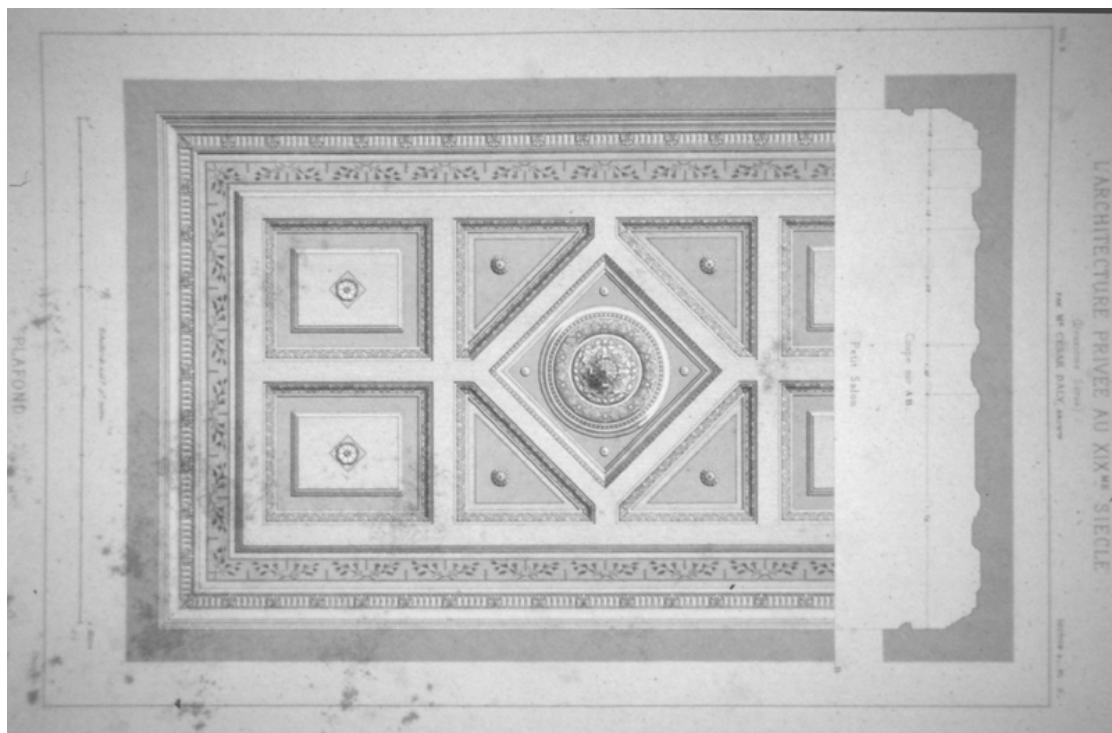


Fig. 218. César Daly, 1872. Sostre de la Villa St Maur, a prop de París.

No hem trobat en els diferents interiors de Rogent cap exemple de sostre de fusta. L'enteixinat que hem vist en algun cas de Mestres no apareix en les propostes de Rogent. Les solucions més riques en la seva obra també són de guix, enriquit amb més elements singulars, però sense canvi de tècnica. Són sostres pintats al tremp. En funció de la importància de l'estança la pintura serà més singular, i això vol dir que tindrà més colors, sanefes, daurats, faixes, filets, etc. Com menys important sigui, més llisa tendirà a ser.

<sup>459</sup> *Presupuesto por los trabajos de adornación de yeso en casa de S.D.N. Beltran. Federico Verrié, escultor adornista de salones. Barcelona, 30 de novembre de 1873.*

Tampoc hem localitzat en els interiors de Rogent cap solució de sostre entès com a obra única, en el sentit que requereixi el treball d'un artista de renom. Si en Mestres hem vist plafons centrals amb pintures figuratives singulars, aquí l'enriquiment s'obté a base de fer una pintura amb més tons, daurar més motlures, afegir sanefes, etc.

#### Paraments

De Rogent coneixem els acabats de totes les sales. El pintor o l'empaperador deixa constància de tota la feina que ha fet. En canvi, de Mestres només coneixem allò rellevant, el que requereix un dibuix específic. Aquest fet ens ha permès valorar els paraments de totes les estances de Rogent. Com ja hem esmentat, hi ha una gradació en els acabats. Les sales més importants en l'ordre jeràrquic establert tenen un acabat que, amb independència del material, manté un cert ordenament acadèmic: arrambadors, parament de fons amb plafons, faixes i sanefes i cornisament (amb motlures, dentellons, etc.). La singularització del parament es va diluint en les sales de menys importància fins a arribar al parament quasi continu, on només es remarca el sòcol.

Els paraments dels quals tenim documentació s'acaben amb pintura o amb paper pintat. Hem vist que la pintura és l'acabat més prestigiós. No és una pintura llisa, contínua, sinó que, com als sostres, el parament es va remarcant a través de colors, sanefes, filets i faixes. L'exemple de la casa de Felip Bertran d'Amat és ben paradigmàtic. La complexitat d'acabats i les diferents categories demostren que és una solució costosa. Tampoc hem localitzat en Rogent pintures murals. No hi trobem la feina de l'artista, del pintor de renom. No hi ha paraments on es pintin escenes o paisatges.

Un acabat jeràrquicament inferior és el paper pintat. Entre els documents de diverses cases hem trobat la relació dels empaperadors. Exceptuant la Casa Arnús, en tot els altres exemples es preveu, des del projecte, el paper pintat. A vegades totes les sales són empaperades i en altres ocasions la sala més rellevant es pinta i les altres s'empaperen. Al plec de condicions de la Casa Bertran estava previst pintar unes sales i empaperar unes altres. Per raons que desconeixem hi ha un canvi de projecte i s'opta per la pintura a totes les estances.

El paper pintat també permet singularitzar el parament. Hi ha molts papers especials. Amb paper es poden fer arrambadors, faixes, sanefes o paper de fons. És a dir, que amb paper també es poden obtenir les mateixes solucions formals que amb la pintura, i això permet mantenir l'ordenament acadèmic. En les solucions de paper pintat també hi ha una gradació. En les sales més importants hi ha més papers especials que distingeixen el parament. En el recorregut des de les sales importants cap a les secundàries es pot veure que es van reduint progressivament els papers especials fins a arribar a solucions en què un mateix paper cobreix tot el parament, amb només un sòcol a la part inferior i en alguns casos una sanefa a la part superior. Tal com ja hem dit, en els exemples estudiats de Rogent el parament continu és un acabat secundari. No sabem si aquest criteri es pot generalitzar ja que hem localitzat dos quadres de Ramon Padró i Pedret<sup>460</sup>

---

<sup>460</sup> PADRÓ PEDRET, Ramon (Barcelona 1848-Madrid 1915): *Saló del palau del duc de la Victòria a Logronyo, 1875.*

en els quals es representen interiors rellevants en què els paraments són pràcticament continus. Al saló del palau del duc de la Victòria a Logronyo (fig. 219), pintat el 1875, es pot apreciar que el parament és empaperat amb un únic paper remarcat amb una sanefa superior i un sòcol inferior. Correspondria a una solució de segon ordre en la relació d'acabats que estableix Rogent.



Fig. 219 i 220. Ramon Padró i Pedret. *Saló del palau del duc de la Victòria* (1875) i *Sala mortuòria del general Espartero* (1879). MNAC

Un exemple de casa amb els paraments dels salons empaperats que ens serveix de referent és Can Mercader de Cornellà. Com que no queda cap resta dels interiors empaperats de Rogent i aquesta és una solució molt poc estudiada, creiem que és important aportar aquest interior empaperat construït entre 1864 i 1866.<sup>461</sup> El Palau Mercader guarda, encara ara, bona part de la decoració i els acabats originals. Hi ha diverses sales que conserven el paper pintat. Hem localitzat la factura de l'empaperador, datada a l'agost de 1867,<sup>462</sup> on hi ha la relació de totes les sales empaperades. Tot i que el criteri d'identificació de les sales és una mica aleatori (en alguns casos es refereix al mobiliari que hi ha i en altres a la funció), podem afirmar que es correspon al que encara avui es conserva. En aquests interiors podem veure que en diverses sales s'empren papers que permeten singularitzar el parament. És el cas de les sales Lluís XIV, Lluís XV<sup>463</sup> i la sala del costat de la biblioteca, en les quals, a sobre d'un sòcol negre pintat, s'empapera tal com hem vist en les descripcions dels documents de les cases de Rogent. És a dir, es col·loca un paper que fa d'arrambador, normalment estampat, que simula plafons o motllures. El parament superior no és llis sinó que està emmarcat per una faixa i una sanefa delimitada amb bossells. El

---

*Cambra mortuòria del general Espartero a Logronyo, 1879* (fig. 219 i 220). Museu d'Art Modern de Barcelona.

<sup>461</sup> L'arquitecte Josep Domínguez i Valls és l'autor del projecte de la residència d'estiueig aixecada per Joaquim de Mercader i Bell-lloc en el lloc antigament ocupat per una masia. El projecte data del 31 de desembre de 1865, i alguns documents apunten que la construcció s'inicia una mica abans de la data del projecte. Arxiu Històric de Cornellà, carpeta 799.

<sup>462</sup> En l'expedient de la casa guardat a l'Arxiu Històric de Cornellà hem localitzat diferents documents de l'obra. Pel que fa als papers pintats, hem trobat la factura de l'empaperador amb la relació de tots els rotlles de paper emprats a la casa. *Cuenta de los papeles colocados en la casa-torre de D. Joaquin de Mercader en el término de Cornellà*. Datada a Barcelona el 8 d'agost de 1867 i signada per Valentín Salbia.

<sup>463</sup> Aquesta denominació ve donada per l'Arxiu Històric de Cornellà. En els documents localitzats no es fan aquestes referències estilístiques sinó que són funcionals o de mobiliari.

paper dit de fons, dins el plafó, és sovint un estampat d'inspiració floral (vegeu fig. 221-226). En alguna de les sales, en lloc d'arrambador i parament superior emplaonat, només es remarquen amb sanefes el sòcol i el cornisament, i la resta és un paper continu; és el cas del saló referit com "isabelí" (fig. 227 i 228). L'empaperat aconsegueix la riquesa sensorial volguda, ja que tots aquests papers proporcionen les qualitats tàctils, cromàtiques i de repetició buscades.

Els papers emprats a Can Mercader, així com els dels interiors d'Elies Rogent, s'obtenen a partir de mitjans manuals i mecanitzats.<sup>464</sup> Es tracta de rotlles d'uns seixanta centímetres d'amplada estampats amb planxes de fusta o ferro o bé amb cilindres. A través dels documents treballats i del fons de papers pintats dipositats al Museu d'Arts Decoratives (MADB)<sup>465</sup> hem constatat que aquests rotlles s'estampen en funció de les diferents peces de paper pintat. Així, quan es tracta de paraments de fons, el dibuix cobreix tota l'amplada. En el cas que siguin sanefes, faixes o algun altre element continu, en un mateix rotlle hi ha tantes sanefes o faixes com hi càpiguen i després s'hauran de tallar. Els rotlles de paper per a arrambadors simulen emplaonats, motllures i relleus seguint les pautes formals del moment.

També hi ha papers que reproduïxen elements concrets, com ara cantoneres o florons. Hem vist que el parament superior s'emmarca amb sanefes, i segons com sigui el dibuix es necessita una peça especial per al gir de la cantonada; en aquest cas hi ha rotlles de cantonades. Els florons de sostre també constitueixen uns papers específics, són uns rotlles en què es reproduïxen unitats de florons, de les quals s'agafen tantes com calgui. En alguns casos el paper simula un fris amb figures en relleu.<sup>466</sup>

Altres papers són amb estampats figuratius: un cel amb orenetes o un fons de paisatge. A Can Mercader se'n guarden alguns exemples. Al menjador i a la sala del piano els sostres simulen cels amb aus i vegetació (fig. 229 i 230). Les textures dels papers que es produeixen en aquests moments són molt riques i variades: velluts, púrpures, imitació de roba o de pell repussada... Els colors d'aquests papers són intensos, decidits, i clars o càlids en funció del tipus d'espais per als quals estan pensats.

A través de Teresa Canals<sup>467</sup> sabem que a Madrid i a Barcelona durant els anys setanta del segle XIX hi ha algunes fàbriques capaces d'oferir paper estampat manualment i mecànicament. Gran part del paper que es col·loca és importat. Entre els papers de Rogent hem localitzat algun

---

<sup>464</sup> Per conèixer les diferents fàbriques que en la segona meitat del s. XIX exposen en les diferents mostres internacionals o tenen un paper decisiu en la producció del paper a Espanya vegeu: CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, Barcelona, M. Teresa Canals ed., 2003, p. 17-36.

<sup>465</sup> Al Museu d'Arts Decoratives es guarda la col·lecció donada, a final dels anys 90, pel Sr. Ricard Guasch, hereu d'una botiga de papers pintats creada a l'entorn de 1850-1860 a nom de Rosendo Moragas.

<sup>466</sup> Entre els papers pintats guardats al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona hem localitzat un paper pintat amb forma de fris (MADB-138.025). L'estampat és molt semblant al fris que hi ha a la sala de la xemeneia de la Casa Peix Traveria. Amb recursos il·lusionistes s'aconsegueix el mateix efecte de relleu. Vegeu l'apartat 2.2.1.1.

<sup>467</sup> CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, op. cit.

document que ens constata que part dels papers pintats provenen de cases estrangeres, sobretot franceses.<sup>468</sup> A més, moltes de les cases que tenen fàbrica aquí també importen papers de fora.<sup>469</sup>

La col·locació d'aquests papers és força complexa, ja que requereix la utilització de moltes peces diferents. A més, en les sales de més compromís, com hem vist a la Casa Compte, en primer lloc es posa un folre de paper per protegir el paper definitiu que es col·loca a sobre. També són habituals, com un element d'enriquiment, els bossells daurats que emmarquen els plafons. Tot i la complexitat, empaperar suposa una simplificació respecte a la pintura. La pintura requereix un treball manual, les sanefes —encara que s'emprin treses— s'han de pintar una per una, i, a més, aquest treball exigeix una major qualificació professional.



Fig. 221 i 222. Can Mercader. Cornellà. Saló Lluís XIV. Visió general i detall de l'arrambador.

---

<sup>468</sup> Amb els papers de la Casa Felip Bertran d' Amat hem trobat una targeta de la casa Auguste Bouche y Cie de Lyon.

Amb data del 20 d'octubre de 1860, Etienne Gartle (?), representant de la casa de papers pintats de París Riottor, escriu una carta a Elies Rogent per donar-li compte dels seus encàrrecs. (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, registre c 261/77, Casa Sicart).

<sup>469</sup> *Fábrica de papeles pintados y dorados Bover y Capó.(...) Gran surtido de la principales fábricas de Alemania, Francia, Inglaterra y Bélgica.* Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, registre 278/184, Casa Miquel Albà.





Fig. 223 i 224. Can Mercader. Sala al costat de la biblioteca. Visió general i detall de l'arrambador.



Fig. 225 i 226. Can Mercader. Sala Lluís XV. Vista general i detall de l'arrambador i la motllura.



Fig. 227 i 228. Can Mercader. Saló isabelí. Vista general i detall del sòcol.



Fig. 229 i 230. Can Mercader, sostre de la sala del piano i sostre del menjador

### Paviments

Al llarg de l'estudi de les diferents cases de Rogent hem pogut comprovar que el tipus de paviment més generalitzat és el ceràmic, fins i tot en salons i sales rellevants. Només a la Casa Arnús hem vist que s'empra fusta i marbre excepcionalment.

En aquest moment és habitual cobrir els terres amb catifes i estores. El mateix Rogent en el plec de condicions de la Casa Almirall i de la Casa Bertran especifica que s'han de col·locar llistons, coincidint amb el paviment, al perímetre de les habitacions per clavar-hi les catifes. Aquestes són les que atorguen calidesa, confort i color a l'interior. El paviment és funcional, d'aquí ve que ens trobem, sobretot en els primers exemples, paviments molt senzills. Tot i això, pensem que estem en un moment d'evolució del paviment, en el sentit que es comença a superar el criteri d'estricta funcionalitat per passar a valorar aspectes formals i qualitius. El que ens porta a fer aquesta afirmació és el procés seguit i els canvis introduïts al llarg de l'obra en dues cases que hem estudiat i que hem pogut documentar, la Casa Arnús i la Casa Almirall.

El primer exemple és la Casa Arnús (1868-1870). S'ha localitzat un plànol de projecte on s'especifiquen els paviments. Quasi tots són ceràmics, excepte el del billar i alguna habitació —de fusta— i el del pati central —de marbre. No és la ceràmica comuna que trobarem en altres cases, sinó que té la referència d'una casa comercial i es dona un model. No coneixem en concret els models proposats per Rogent però a partir de la consulta de l'únic catàleg que hem localitzat d'aleshores, el de la Casa Antonés,<sup>470</sup> podem suposar que és un paviment senzill, probablement monocrom, ja que no s'especifica que sigui de dues tintes o més.

El segon exemple és la Casa Almirall (1870-1871). Al plec de condicions de l'obra s'especifica que els paviments de tots els pisos han de ser de ceràmica blanca o vermella. Això ens indica que és una solució força generalitzada per als edificis de veïns, ja que, com hem anat veient, les solucions que apareixen al plec són força sistematitzades.

<sup>470</sup> ANTONÉS Y COMPAÑÍA [Firma comercial]: *Album artístico dedicado a los señores arquitectos y maestros de obras y propietarios*, Barcelona, Miguel Blanchart, 1863.



Pels documents amb els quals hem treballat, pensem que en el transcurs de l'obra de la Casa Arnús i de la Casa Almirall s'inicia la relació de Rogent amb la casa de paviments Nolla.<sup>471</sup> En el plànol de projecte no apareix la referència a la Casa Nolla, però en canvi hem trobat documents presentats per Nolla referits a aquesta casa. En una carta signada per Miguel Nolla e Hijos<sup>472</sup> es diu:

Sin embargo recientemente hemos hecho unas reservas para la obra que usted dirige del Señor Arnús, y si bien es cierto que casi todo lo mandado son pavimentos baratos esto no quita para que del mismo modo llamamos su atención hacia ellos a fin de que cotejando el precio actual con los que antiguamente teníamos establecidos, y respectivamente a los demás pavimentos, que allí suelen emplearse, resultara como no podrá menos a su ilustrada opinión, que ya merecen nuestros esfuerzos por conciliar lo bueno con lo económico. (...)

Aguardamos con impaciencia que hagan la elección de lo que falta al señor Arnús, deseando que pongan algunos pisos de más precio en que poder hacer patente los buenos deseos.

D'aquest escrit podem deduir que els primers paviments Nolla<sup>473</sup> que proposa Rogent són molt senzills. De fet, des de la casa li retreuen que no aprofiti altres paviments més rics amb els quals

---

<sup>471</sup> Miquel Nolla i Bruixet, nascut a Reus el 1815, va fundar la fàbrica a Meliana l'any 1862. Segons Teresa Navas —*La casa Escofet de mosaic hidràulic*, 1986—, en el primer període s'anomena Nolla y Sagrera, cosa que constata a partir de la participació de la casa en l'Exposició Internacional de París de 1867, en què presentava sota aquesta denominació les argiles cuites. Després, l'any 1869, els productes Nolla es presenten a l'Exposició Permanent de Barcelona sota el nom de Miguel Nolla e Hijos. En aquest moment es dediquen també a maons refractaris. L'any 1876 la fàbrica Miguel Nolla e Hijos també participa en l'Exposició Internacional de Filadèlfia. Miquel Nolla mor el 25 d'abril de 1879 i els seus fills, Miquel i Lluís, segueixen amb l'empresa. A partir d'aquesta data hem de parlar de Hijos de Miguel Nolla. Amb aquest nom es van presentar a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Miquel Nolla (nét del fundador) va continuar amb la fàbrica a partir de 1920, però des de llavors ja va ser una societat anònima: Mosaico Nolla S. A.

<sup>472</sup> Carta de la casa Miguel Nolla e Hijos dirigida a Elies Rogent. 16 de novembre de 1869.

<sup>473</sup> Els paviments policroms anomenats Nolla, pel nom de la primera casa que els fabrica a Espanya, tindran una forta presència als habitatges de l'Eixample barceloní fins que altres acabats més fàcils de col·locar els aniran arraconant. El mosaic Nolla es fa a partir de peces quadrangulars de format petit, de manera que no hi ha alteració dimensional en el procés de cocció, com passava amb la ceràmica tradicional. Per altra banda, la gran varietat de colors i de dibuixos possibles, i també el fàcil manteniment, el van fer un material molt preuat tant per raons plàstiques i formals com per raons funcionals des del punt de vista de la producció i el manteniment. Tal com diu Josep Lluís Porcar a *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, 1987: "La producción de pavimentos cerámicos altamente gresificados supuso, en su momento, una gran innovación técnica, con indudable repercusión comercial. Supuso también la pervivencia del producto frente al pavimento hidráulico, de creciente implantación por aquel entonces. Basándose en las composiciones inglesas y en la técnica de aquel país para producir baldosas, Nolla fabricó con éxito piezas de mosaico (trabajar con formatos pequeños implicaba eludir la falta de constancia dimensional por contracción en la cocción), coloreadas en masa. La unificación de cocciones con partidas de idéntica composición significaba también eludir los problemas de tono y maduración de las piezas revestidas con vidriados policromos."

El referent del mosaic Nolla l'hem de buscar a Anglaterra, en els mosaics que feia la fàbrica anglesa Minton.

Tal com s'ha esmentat, el que era més difícil d'aquest paviment era la col·locació, ja que les peces eren petites i s'havia de resseguir un disseny predeterminat. Per això es necessitaven especialistes per col·locar-les. En el moment en què aparegueren altres tècniques, com la del mosaic hidràulic, que

es pugui mostrar el bon quefer de l'empresa. Per altra banda, es pot entreveure que hi havia una certa reticència inicial vers aquests paviments per qüestions econòmiques. En la franja dels paviments senzills el gres Nolla devia ser més car que un paviment ceràmic comú.

En el transcurs de l'obra de la Casa Almirall també apareix la relació amb Nolla. Tal com hem vist, la proposta del projecte era de paviment comú per a tots els pisos i totes les estances. Pel que hem pogut comprovar a partir d'un full d'amidaments, la solució finalment adoptada és la de pavimentar els pisos principal i segon amb Nolla.

La utilització de mosaic Nolla també ens apareix a la Casa Albà (1872-1876). En aquests cas, a les estances més importants ja els paviments són de dues i tres tintes. Al plànol on s'especifiquen els paviments hi ha un esborrany on es proposa un terra que combina peces hexagonals i quadrades, és a dir, que es proposa un paviment amb un cert joc geomètric. Ens podrien servir d'exemple els paviments del catàleg de la Casa Antonés (fig. 231 i 232).

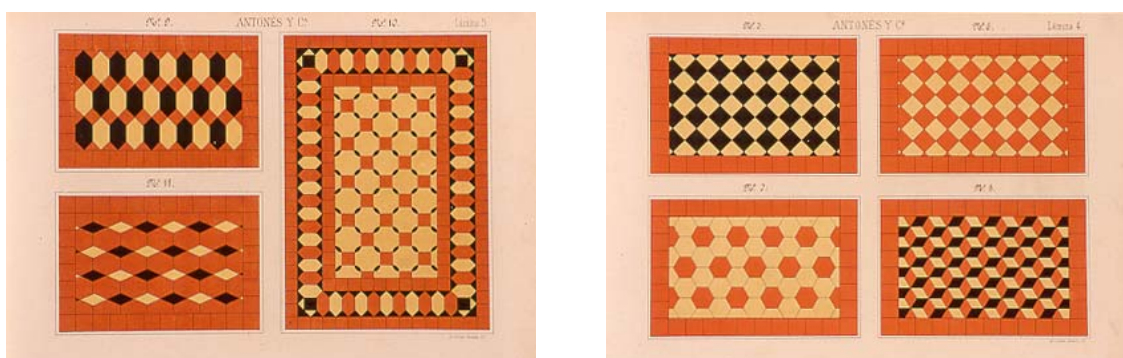


Fig. 231 i 232. Làmines extretes del catàleg de la Casa Antonés. 1863.

De la casa Nolla no coneixem cap catàleg d'aquests anys. El primer catàleg que hem localitzat<sup>474</sup> és posterior a 1879, ja que l'empresa apareix amb el nom de Hijos de Miguel Nolla.<sup>475</sup> Aquest catàleg recull paviments d'una gran diversitat cromàtica i formal. És possible que es tracti d'un catàleg vinculat a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, en què Nolla participa amb notable èxit.

### 2.3.2.3. Relacions professionals

Els documents amb els quals hem treballat ens donen moltes referències de com és el procés constructiu, des de la gestió del projecte fins a com es concreten les diferents solucions d'acabat.

---

atorgaven els mateixos valors formals però reduïen considerablement la dificultat de col·locació, el mosaic Nolla va anar caient en desús.

<sup>474</sup> HIJOS DE MIGUEL NOLLA [Firma comercial]: *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*. València [18-?]. N'hi ha un exemplar a la biblioteca COAC, aquest porta el nom d'Elies Rogent.

<sup>475</sup> L'any 1879 mor el fundador de la casa, Miquel Nolla i Bruixet, i l'empresa passa a mans dels seus fills i canvia nom.

Una de les característiques que podem apuntar és l'avançament que es fa en aquest moment per arribar a un procés constructiu i a unes solucions sistematitzats i tipificats. Hem de distingir en l'obra de Rogent dos plantejaments diferents segons el tipus de casa. Per una banda, la casa unifamiliar (encara que pugui tenir algun pis per llogar), que està concebuda com a palauet urbà, té unes exigències de singularitat i de representació que condicionen les solucions proposades. Per una altra banda, en Rogent veiem plenament assumida la casa de veïns com un tipus consolidat. Les solucions es donen a partir d'un habitatge tipus que es repeteix en les diferents alçades. L'acabat és el mateix però variarà la qualitat a partir d'un criteri jeràrquic de baix cap a dalt.

La Casa Arnús ens serveix d'exemple de palauet urbà. La singularitat s'obté no perquè s'hi facin obres úniques o encàrrecs exclusius, sinó perquè s'utilitzen els acabats més preuats del ventall de solucions habituals i s'enriqueixen a partir de la repetició, el farciment, la utilització de daurats de més qualitat, etc.

La Casa Almirall és l'exemple que millor mostra el plantejament de casa de veïns. Rogent defineix l'obra en el plec de condicions. Els capítols que s'hi descriuen fan referència a la casa en concret en els aspectes físics i d'emplaçament. Però l'edifici que s'hi descriu respon a un model generalitzable, es pot aplicar a qualsevol altre edifici d'habitatges de l'Eixample barceloní. De fet, com hem vist, emprà solucions d'una casa per a l'altra. En algunes ocasions diu que la solució proposada serà com aquella de l'altra casa.

Rogent demostra que assumeix aquest procés de sistematització i de fet, com a professional, l'esperona. A part de la concepció global de l'edifici de manera sistemàtica, també s'entreveu una tendència a regular les solucions concretes. En el cas dels acabats, proposa un ventall de solucions pautades, que va emprat segons el rang de cada habitatge o de cada estança.

La voluntat de sistematització també és present en alguns dels professionals. En el transcurs de l'estudi dels documents de les diferents obres hem anat veient que els professionals afinen la seva oferta i la regulen cada vegada més. Els que més s'avancen en aquest sentit són aquells que poden fer una part del treball al marge de l'obra. Ens referim als guixaires, que sistematitzen les motllures i les ofereixen a partir de gruixos estandarditzats, i als professionals dels papers pintats i dels paviments. En canvi, el procés és menys evident entre els constructors i els picapedrers, el treball dels quals estan estrictament vinculats a l'obra concreta. Un exemple de la sistematització és el del guixaire Ventura Colom. El trobem a la Casa Arnús i a la Casa Albà. En el primer cas els documents mostren una tendència a solucions tipificades de motllures, florons i cornises, però encara amb una certa dificultat de concreció. En canvi, a la Casa Albà fa un plantejament plenament normalitzat. Aquesta diferència queda molt ben reflectida en les factures que presenta en cada cas: la primera és un document manuscrit (fig. 233) vinculat només a l'obra en qüestió i la segona és un imprès (fig. 234) que recull tota l'oferta del guixaire i en què només s'ha d'anotar la quantitat d'allò que es fa servir.

Podem afirmar que estem en un moment en què l'arquitecte, per un cantó, i els professionals, per un altre, estan conjugant unes solucions que esdevindran mostrari. La tendència cap a la sistematització dona lloc al catàleg, i aquest és el punt de trobada d'ambdues parts. Hem vist que l'any 1863 hi ha una casa de ceràmica, Antonés y cía., que n'edita un. No és l'única empresa de la qual tenim notícia; en la relació de paviments de la Casa Arnús n'apareixen algunes altres. Però sí que és l'única de la qual hem pogut consultar el catàleg. També les cases de papers pintats tindran els seus catàlegs a punt molt aviat.

Paper de l'arquitecte en la definició dels acabats i en la gestió de l'obra

Hem treballat a partir dels documents guardats per Elies Rogent de cada una de les obres. En el seu arxiu, a més dels plecs de condicions de projecte, es guarden els pressupostos i les factures presentades pels professionals. Aquest fet ens indica que és l'arquitecte qui controla al detall la concreció dels acabats en cada una de les cases.

Els plecs de condicions són uns documents cabdals per entendre el grau de definició del projecte, ja que s'hi defineixen cada un dels treballs a realitzar. La definició del document deixa poc marge per a la lliure interpretació. On es veu més clar és en els plecs de condicions específics. Un exemple n'és el plec de condicions de la pintura de la casa de Felip Bertran d'Amat, on s'arriben a especificar qüestions de detall. Tant és així que un dels pintors<sup>476</sup> a qui demana pressupost diu que no es veu amb cor de fer-lo i proposa una simplificació.

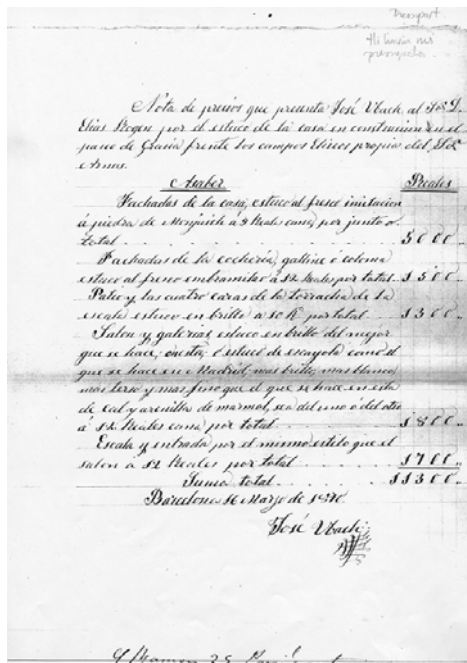


Fig. 233. Guixaire Ventura Colom. Factura Casa Arnús.

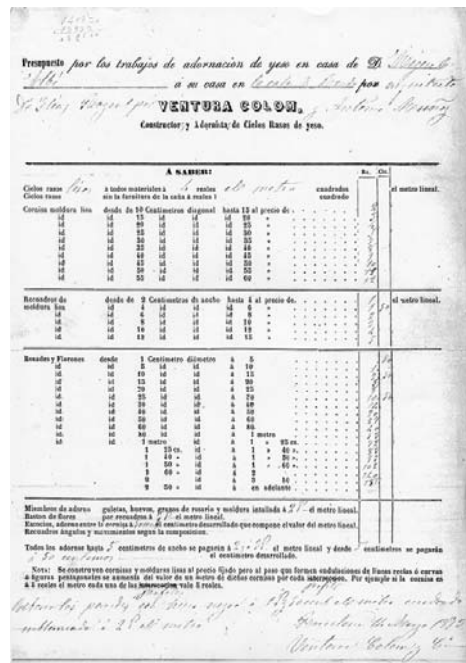


Fig. 234. Ventura Colom. Factura Casa Albà.

<sup>476</sup> Jaume Serra, pintor, escriu una carta a Rogent on proposa reduir les diferents qualitats dels decorats. 22 de març, sense any.

Per altra banda, hem constatat que els documents gràfics fets per Rogent —dibuixos de detalls d'interiors— són escassos (sobretot si ho comparem amb Mestres). Això demostra que en la relació entre l'arquitecte i el professional s'ha arribat a solucions pautades, tot i que poden ser complexes, i no cal especificar més. S'estableix un cos de coneixements comuns entre Rogent i el pintor, el guixaire, etc. Treballen solucions normalitzades. Només en el cas del treball de la pedra es fan necessaris dibuixos a escala 1:1; es necessita el model ja que és una solució només per aquella obra.

En definitiva, a través de l'obra d'Elies Rogent es confirma el que ja apuntàvem en la de Josep Oriol Mestres: a diferència del moment anterior, ara l'artista perd el domini dels interiors. Aquesta funció passa a l'arquitecte. S'està anant cap a solucions sistematitzades, i com més acostumats estan els diferents professionals a solucions estàndards menys amos són de l'interior.

Rogent aporta, a més, una visió molt més sistematitzada de tota l'obra. Aquí ja no hi ha solucions excepcionals ni d'encàrrec sinó que l'enriquiment dels interiors i de la superfície s'obté a partir del joc i de l'ús de solucions normalitzades. Aquestes solucions no impliquen un empobriment sensorial, sinó al contrari, com veurem en les conclusions, la seva manca de singularitat és més adequada per a una visió distreta.

## 2.4. Conclusions de la segona part

A través dels exemples que hem estudiat ens adonem que la manera de valorar i concebre els interiors ha canviat respecte al que hem vist a finals del segle XVIII i inicis del XIX. Aquest canvi va lligat a la irrupció de l'habitatge burgès i als valors que s'hi aboquen.

Aquesta nova concepció té a veure amb el paper que té la burgesia a Barcelona des dels anys trenta. És una burgesia que s'ha enriquit a partir de la seva implicació activa en el desenvolupament econòmic i que vol remodelar l'espai urbà d'acord amb els seus requeriments culturals, simbòlics i econòmics. En aquest sentit, reclama i encapçala la reforma interior de la ciutat primer i, després, el creixement de fora muralles. Calen transformacions urbanes que reflecteixin els interessos i les necessitats de la classe emergent.<sup>477</sup>

La reforma interior serà possible a partir de l'any 1836, quan es fa efectiu el procés de desamortització<sup>478</sup>. La formació de les places de Sant Josep, la plaça del Duc de Medinaceli o la plaça Reial és un episodi central en la transformació de la ciutat emmurallada, a més de la consolidació de l'eix del carrer Ferran al carrer Princesa o les iniciatives de caire privat com són l'enderroc de la Casa Gralla i el del Palau Reial Menor. Alhora que es consoliden aquestes transformacions s'evidencia la necessitat d'expansió que té la ciutat més enllà de les muralles per donar cabuda a un nou espai residencial, per a una ciutat que des dels anys quaranta té un fort creixement demogràfic i encapçala, de bell nou, l'activitat econòmica a Catalunya.

Si ens detenim en els exemples estudiats podem constatar com són de ben representatius d'aquest moment crucial de la ciutat de Barcelona al segle XIX la consolidació de les reformes urbanes interiors i l'enderroc de les muralles i l'inici de l'Eixample. Són edificis d'habitatges de famílies burgeses aixecats en els nous espais urbans. No és casual que dos homes d'empresa enriquets en les últimes dècades com Manel Girona i Antonio López y López fixin la seva residència a la plaça de Medinaceli encarant cap a la plaça les respectives façanes. La casa de Manel Compte, integrada en l'operació urbanística del Palau Reial Menor, i la mateixa Casa Peix Traveria, situada en el lloc de la Casa Gralla enderrocada per obrir el carrer del Duc de la Victòria, són dos exemples de substitució d'espais originàriament aristocràtics i de poca rendibilitat econòmica per habitatge burgès.

Poc temps després de que es consoliden aquestes reformes, comença l'expansió cap al nou terreny guanyat per a la ciutat. Els exemples recollits també reflecteixen aquesta realitat. Alhora que es construeixen les cases esmentades dins l'antiga ciutat, es basteixen cases destinades a la mateixa burgesia als espais centrals del nou Eixample. En són exemples la Casa Samà i la Casa Arnús, aixecades ambdues al Passeig de Gràcia. A més, el nou espai, l'Eixample, permet no només a l'alta burgesia mostrar a través del seu habitatge la seva posició social, sinó que també serà propici per a la petita burgesia, que veu que pot assolir un lloc destacat en els carrers que

---

<sup>477</sup> GARCIA ESPUCHE, Albert; GUÀRDIA BASSOLS, Manel: *Espai i societat a la Barcelona pre-industrial*, Barcelona, Edicions de la Magrana, Ajuntament de Barcelona, 1985, p. 75-88.

<sup>478</sup> *Ibidem*

s'urbanitzen propers al que era fins aleshores la ciutat emmurallada. En són un exemple la Casa Ammirall, al carrer Pelai, i la Casa Albà, a la ronda de Sant Pere.

Ja no són només aquelles poques famílies de l'aristocràcia que aixequen els seus palaus en llocs més o menys prominents de la ciutat (la Rambla, el carrer Ample, etc.), sinó que és un grup més nombrós de burgesos emprenedors enriquits en les últimes dècades.

Per a aquesta nova gran burgesia (entre la qual trobem els Girona, els López, els Jover o els Arnús, entre altres), enriquida en activitats diverses de caràcter sobretot financer i mercantil i, a vegades, també industrial,<sup>479</sup> serà important fixar la seva posició social a través de l'habitatge. Assistim al moment en què les classes benestants es reconeixen en l'habitatge. Volen participar dels luxes i del lleure als quals temps abans només accedia l'aristocràcia. L'interior de l'habitatge és el lloc on es palesen aquestes aspiracions; permet mostrar que, alhora que hi ha enriquiment econòmic, també s'accedeix a un món cultivat, sensible a les arts, a la moda i a les normes del gust. A través de la riquesa dels interiors, del mobiliari, de la presència d'objectes evocadors d'una nova sensibilitat cultural, com són els instruments musicals, es mostra la nova situació.

#### **2.4.1. Recursos formals i expressius**

##### **2.4.1.1. Dissolució del referent acadèmic i apetència sensorial**

Els interiors que hem estudiat s'emmarquen entre mitjans dels anys cinquanta i finals dels setanta. Pensem que és un moment crucial perquè es conclou l'herència rebuda i s'obren camins que tindran una gran repercussió en l'arquitectura de finals de segle.

Hem de parlar, en primer lloc, de la dissolució del referent acadèmic. El valor significatiu dels ordres, present en els interiors d'inicis de segle, es relativitza. S'entra en un procés de dissolució del referent acadèmic perquè s'opta per valors significatius d'altres menes. Els ordres queden limitats a entrades i escales, als espais públics i d'accés. Hem vist que a la Casa Girona, en una de les entrades del carrer Ample, Josep Oriol Mestres proposa singularitzar-la a partir de columnes dòriques, o també a les escales de la Casa Vidal o de la Casa Samà, on les pilastres i els plafons emfasitzen els paraments. Les entrades de la Casa Peix Traveria i de la Casa López s'han resolt com façanes, com si la façana entrés a l'interior, no només formalment, sinó també des dels materials emprats. Els ordres són vàlids, encara, en aquells espais públics i de recepció. Aquells espais que miren cap a la via pública es resolen a partir de recursos acadèmics, però de portes endins, a l'interior de l'habitatge, els valors formals són uns altres. Trobem aquest plantejament a l'escrit d'Alzola,<sup>480</sup> en el qual es palesa la diferència entre l'espai públic i el privat.

---

<sup>479</sup> SOLÀ PARERA, Àngels: *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*, Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art., Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1999. pp. 52-58.

<sup>480</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, Bilbao, Imprenta Casa Misericordia, 1892. Reedició a Madrid, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 2002, p. 77.



Ho diu amb aquestes paraules:

La arquitectura externa del edificio y los desembolsos que origina para darle elegante aspecto, son muestra de respetuosa deferencia hacia las leyes del ornato público [...]. El interior es, por el contrario, ajeno a las exigencias de las ordenanzas de la policía y del bien parecer, y se inspira en los gustos personales, en los hábitos sociales y privados de la familia, y revela sus aficiones artísticas, su mayor o menor sentimiento estético y su grado de apego a las comodidades de la vida íntima, siendo por su misma naturaleza libre y espontáneo el adorno de la casa, que debe subordinarse exclusivamente a la fortuna, necesidades y caprichos de quienes la habitan, sin sujetarlo a un patrón basado en reglas inalterables.

De totes maneres, en valorar l'interior d'aquest moment que estudiem constatem que, malgrat que s'està en un procés de dissolució del referent acadèmic, no hi ha un abandonament de l'estructuració formal que determinava. Als interiors que hem estudiat, l'ordre que representa l'ordenament acadèmic s'abstreu en enquadraments de portes i finestres, plafons, faixes, filets, etc. On més s'evidencia aquesta idea és al parament, on es manté l'ordenament amb el sòcol (constituït per un arrambador), el parament superior emplafonat i amb enquadraments, i el cornisament que hem vist en quasi tots els exemples. Tots els paraments dibuixats per Mestres i els que hem restituit de Rogent, a partir de diferents documents, ens mostren aquest ordenament aconseguit a partir de diferents mitjans. En són exemples el parament del gabinet de la Casa López (fig. 115), dibuixat per Mestres, resolt a partir de recursos en relleu, el gabinet de la casa de Manel Compte (vegeu p. 233), plantejat amb paper pintat, o les sales principals de la casa de Felip Bertran d'Amat (vegeu document *Pintura al temple* p. 287), amb pintures al tremp. Dit en termes semperians, el parament dels interiors estudiats encara es fa ressò d'allò tectònic.

Només en aquells espais secundaris i de servei es tendeix als paraments llisos. Això ens indica que als espais importants de l'habitatge hi ha encara la necessitat de mostrar l'existència d'un ordre per articular, però que ja no es recorre explícitament al que atorguen els ordres arquitectònics, sinó a una abstracció de l'ordenament acadèmic. Només en alguns casos excepcionals, com la separació entre la sala i l'alcova de la Casa Peix Traveria (fig. 100) i a la de la Casa Vidal (fig.121), o al saló de la Casa Samà (vegeu secció transversal fig.135), ens trobem que es fan servir els elements canònics de l'arquitectura acadèmica.

La mateixa voluntat d'ordre també es manifesta a través de la disposició dels mobles. Quasi no sabem com era el mobiliari interior d'aquests habitatges. Només un esborrany de la casa d'Apel·les Metres (fill de Josep Oriol Mestres), trobat entre els plànols de la casa, ens en dóna una petita referència (fig. 235). Si ens atenem a aquest esborrany podem veure que els mobles estan arrambats a la paret. Aquesta mateixa disposició és la que presenta César Daly<sup>481</sup> en les làmines de la seva publicació (fig. 236 i 237). Aquest llibre, com ja s'ha dit, és un referent per als arquitectes que treballen en aquest moment. Si analitzem aquesta disposició de mobles a

---

<sup>481</sup> DALY, César: *L'architecture privée au XIX siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, París, Ducher et Cie Éditeurs, 1872, secció 3, plànol 11.

través del que diu Blanc,<sup>482</sup> la col·locació dels mobles generant simetries perfectes transmet ordre i tranquil·litat.

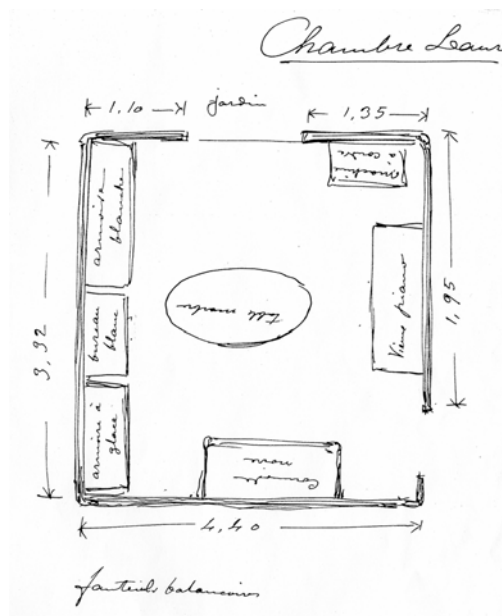


Fig. 235. Esborrany del mobiliari de la *chambre Laura*. Document sense signar localitzat entre els plànols de la casa d'Apel·les Mestres. Les anotacions són les següents: *comode noir*, *armoire à glace*, *bureau blanc*, *armoire blanche*, *machine a coudre*, *Viene piano*, *table marbre*.

Al costat de l'apetència per l'ordre a la qual ens acabem de referir en el moment que estem estudiant, hi ha una forta apetència sensorial, tàctil i òptica, que obre els interiors cap a valors vinculats a la sensibilitat. L'enriquiment s'obté a partir d'incentivar estímuls sensorials. En aquest sentit, la repetició és un recurs formal que busca, a partir de multiplicar elements senzills i de per si no gens excepcionals, l'enriquiment sensorial. A la sala de la xemeneia de la Casa Peix Traveria una mateixa motllura dibuixa formes geomètriques entrelaçades que cobreixen tot el sostre (fig. 98 i 99). És una motllura convencional; la riquesa s'obté a partir de la repetició, alhora que també es repeteixen els motius pictòrics. És el conjunt i no la unitat el que singularitza l'estança. Aquest mateix efecte el trobem al parament del ja esmentat gabinet de la Casa López. Els rombes inserits en l'entramat rectangular cobreixen tot el parament superior, i a partir d'elements molt senzills s'obtenen efectes de gran intensitat sensorial. Els sostres que hem estudiat de la Casa Vidal, amb motius d'inspiració mudèjar, sobretot el del saló principal (fig. 118), ens permeten afegir més arguments. El sostre de l'esmentat saló aconsegueix, a partir de la repetició, una continuïtat propera a la isotropia. Als sostres del saló, l'avantsala i el menjador de la casa Samà (fig. 136 i 137), tot i que el floró central està molt remarcat, la repetició és la base de l'expressió formal. Trobem aquesta repetició en molts paraments, pintats o empaperats, a través de sanefes i faixes, la presència de les quals és més intensa com més important és l'estança. En són exemples el gabinet i els dormitoris de la casa de Manel Compte i les estances principals de la Casa Felip Bertran d'Amat (vegeu epígrafs 2.3.1.1 i 2.3.1.5).

<sup>482</sup> BLANC, Charles: *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*, París, Librairie Renouard, 1882, p. 137.



Fig. 236 i 237. Cesar Daly, 1872. *Salle a manger i petit salon* del Hotel Rue François I, Paris.

Aquesta repetició s'emfasitza i es remarca amb elements en relleu i textures, és a dir, amb recursos que proporcionen estímuls tàctils. La visió de conjunt, de paisatge, es reforça amb relleus. Aquests els proporcionen no només els elements sobresortits com poden ser les motllures de guix o de fusta, sinó també l'efecte il·lusionístic amb pintures i papers pintats. En són exemples els recursos pictòrics del pati saló de la Casa Arnús o els arrambadors de paper pintat que representen en el pla plafons i motllures. La sensibilitat tàctil també recau en les textures, una superfície llisa i polida com la que exigeix Rogent per al parament del pati saló de la Casa Arnús. Aquestes sensacions són molt diferents de les que proporcionen alguns papers pintats. En alguns dels papers la rugositat, el tacte de vellut o de cuirs repussats<sup>483</sup> ens confirmen la importància dels estímuls tàctils.

Aquest estímulo tàctil es reforça amb tapissos i robes. Tenim poca informació dels cortinatges, tapissos i catifes, però a través de petites referències podem entreveure la riquesa sensorial que confereixen. Josep Oriol Mestres dibuixa cortinatges a l'alçat de l'alcova de la Casa Vidal. És una roba amb cos però alhora blana en contrast amb la duresa dels paraments, guarnida amb passamans i borles; tot plegat reforça la percepció tàctil. Al rebedor de la Casa Samà també hem vist, a través de la secció transversal, la presència de cortinatges (fig. 143). Aquesta secció ens mostra l'interès sensorial de Mestres i el fa explícit en el dibuix a través dels cortinatges, de la presència d'una figura femenina en què es detalla l'estampat del vestit; a més, porta a les mans un ram de flors. Els colors de les flors i les textures també són un enriquiment sensorial.

Aquesta percepció tàctil també la confereixen les estores, la sensació de trepitjar superfícies flonges. Tot i que no tenim cap referència directa de com són, a través dels plecs de condicions de les obres de Rogent, com sempre indica que s'han de deixar les estances preparades per poder cobrir el terra amb catifes. Tot plegat són efectes de relleu, de textura i de contrast que fan prevaler la impressió tàctil sobre la purament òptica.

Totes aquestes sensacions s'incrementen amb els jocs cromàtics i lumínics. A través de l'estudi sistematitzat dels diferents interiors de Mestres i Rogent, hem constatat la forta presència del

<sup>483</sup> Que hem pogut experimentar a través del fons de la casa de papers pintats Guasch.

color, un color que expressa sensacions diferents en funció de la intencionalitat, de la percepció que es vol atorgar a cada un dels espais. Només tenim coneixement explícit del color d'alguns interiors, però sí que podem afirmar que, ja sigui a través de pintures, de papers o d'altres tècniques, el color i els jocs de llum són uns trets expressius fonamentals. A través de l'alçat acolorit de la Casa Girona hem parlat de delicadesa i amabilitat expressades a partir de tons suaus i delicats. A vegades aquesta percepció de benestar i calidesa s'atorga a través de la llum natural, com a la galeria de la Casa Samà. En canvi, al saló del segon pis del Palau Moja els colors són intensos, òxids vermells, terra verda i daurats, per singularitzar l'espai més rellevant de l'habitatge. Aquesta intensitat es pot copsar també, a través de les fotografies guardades, al saló de la Casa Samà. En altres exemples, com el sostre de la sala de la xemeneia de la Casa Peix Traveria, les pinzellades de color que aporten els motius florals pintats confereixen una percepció de fons cromàtic, com un paisatge. Els daurats intensifiquen i enriqueixen aquestes sensacions: com més rellevant és l'espai més n'hi ha. Altres vegades el color l'aporten els materials. Ens referim sobretot als sostres de fusta, com als salons esmentats de la Casa Vidal o de la Casa Samà. Són fustes fosques i emfatitzades amb daurats i petits plafons pintats. Així, si ens detenim en alguns d'aquests salons, per entendre com se singularitzen els espais més rellevants, veiem que la intensitat cromàtica és clau en la seva expressió. Per tant, estem a prop del que diu el mateix Blanc<sup>484</sup> en referir-se a l'ús del color en els interiors. El color és diferent segons la funció de cada estança; no és el mateix un espai més estrictament privat com l'habitació o el tocador que un altre de més públic. Segons la seva funció, alguns espais podran expressar la llibertat i el caprici; en canvi en uns altres l'expressió ha de ser de dignitat i fermesa. A més, també es refereix a la gradació cromàtica que ha de conduir des del vestíbul fins al saló.

En alguns interiors s'empren recursos figuratius. Hem vist en alguns plafons de parament o de sostres paisatges al rebedor de la Casa Samà (fig. 140), a la sala amb alcova de la Casa Samà (fig. 138) i en un sostre de la Casa Girona (fig. 126); aquests dos últims són paisatges inspirats en les estacions de l'any. En aquests exemples la pintura reforça els estímuls sensorials; no importa tant allò que es representa com la idea de conjunt que conformen amb paraments, sostres i en tots aquells altres objectes com poden ser quadres, mobles, teixits, etc., dels quals no tenim constància documental.

Tots els recursos a què ens hem referit fins ara els hem pogut conèixer a través dels documents amb què hem treballat. Són majoritàriament documents d'obra; per tant, només defineixen allò que es decideix a l'obra: sostres, paviments, paraments. Aquests elements no són els únics que enriqueixen els interiors, però sí que són aquells dels quals tenim testimoni documental. Tenim

---

<sup>484</sup> "Remarquons avant tout que les convenances de la couleur varient suivant la chambre qu'il s'agit de décorer. Ici l'unité convient, là, c'est la variété, ou, pour dire mieux, le calme sied dans telle pièce, le mouvement dans telle autre. Les parties intimes de l'appartement, la chambre à coucher, le boudoir, le cabinet d'étude, ne sont pas pour être ornées par la couleur de la même manière que les parties en quelque sorte estérieures, le salon, la salle à manger, l'antichambre, le vestibule. Le sentiment qui permet dans unes la liberté et même le caprice, veut dans les autres de la dignité, de la tenue. partant de là, examinons comment les lois générales de la couleur vont s'appliquer aux différentes pièces de la maison". BLANC, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit., p. 224-225.

molt poca informació dels mobles; només tenim alguna referència dels cortinatges i no sabem res de les tapisseries o dels quadres que intensifiquen l'esclat sensorial. Per aquesta raó hem acudit a altres treballs que ens puguin aportar un coneixement més detallat dels objectes i del mobiliari d'alguna estança. En aquest sentit, valent-nos del treball realitzat per Àngels Solà,<sup>485</sup> podem referir-nos a l'inventari *post mortem* de Sebastià Antoni Pascual Inglada, mort el 1872, a través del qual podem veure la disposició d'una casa luxosa.

A la sala barroca hi havia sis olis de tema religiós, un retrat de família, un sofà i dotze butaques, una aranya de cristall, quatre raconeres amb canelobres al damunt, catifes i quatre escopidores de cristall; a la sala gòtica hi havia dos quadres religiosos i dos de perspectiva, quatre raconeres amb canelobres i florers al damunt, una cònsola gòtica amb un mirall, quatre cadires gòtiques i tres butaques gòtiques entapissades de seda, una taula *xinesca*, quatre escopidores i una aranya de cristall, i una catifa. També hi havia la sala del piano i "*el cuarto de los retratos*" que contenia 76 olis de personatges importants i 35 miniatures també a l'oli. Els retrats de família eren a la sala del jardí (vint olis). Al menjador hi havia 96 natures mortes i catorze aquarel·les de "*cuadros de costumbres*". A la sala del segon pis –segurament il·luminada per la claraboia– hi havia 184 "*cuadros y bocetos de composición al óleo*", 154 "*cuadros y bocetos de una testa o figura sola*", quatre quadres de fruïteres i/o florers, vint miniatures sobre tela "*al óleo*" i cinc paisatges a l'oli [...].

Tot i que és un cas excepcional d'un col·leccionista, la profusió de quadres amb els seus respectius marcs, a més de tot el mobiliari que s'inventaria, no ens fa més que confirmar que es veu l'interior com un joc de sensacions amb la voluntat d'actuar sobre l'espectador aguditzant les percepcions sensorials.

En definitiva, ens trobem davant d'un interior ple d'estímul que no busquen una percepció racional, sinó que l'espectador els pugui sentir d'una manera *distreta*; res no és prou rellevant per ser emfatitzat, sinó que tots els elements conformen un conjunt, un paisatge.

#### 2.4.1.2. Interior com a paisatge de l'ànima. Idea de caràcter

Som en un moment en què els interiors fixen la posició social expressada pel luxe, la qual cosa és el que té més interès i marca el caràcter. Com diu Gottfried Korff<sup>486</sup> en un article sobre les cases de nines com a reflex de la casa burgesa, "es comença a fer del luxe una manera de viure". A través dels diferents exemples estudiats veiem que el saló esdevé la façana interior del luxe. Aquest espai, juntament amb els que conformen el conjunt d'estances obertes a la societat, s'enriqueix i es tracta de manera singular perquè és a través d'aquests espais que la família es reconeix en la societat, una societat que, com diu Korff, és la mateixa classe social; importa el

<sup>485</sup> SOLÀ PARERA, Àngels: *El romanticisme a Catalunya 1820-1874. Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art*, op. cit., p. 52-58.

<sup>486</sup> KORFF, Gottfried: "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois", 1979. *Urbi*, núm. II, p. 57-68.

reconeixement dins del grup al qual es pertany. Estem parlant del que constitueix la privacitat mostrada. En aquest sentit, és molt significativa la secció longitudinal de la Casa Samà (fig. 135), ja que mostra precisament aquells espais que conformen l'àmbit social de la casa i als quals es dedica una atenció especial. La secció ens mostra l'enfilada d'estances més significatives, en una clara demostració per part de Mestres, que és conscient de la seqüència. Es tracta del saló, el menjador, les avantsales i el rebedor, a més del vestíbul i l'escala per accedir al pis principal. A aquests hi hem d'afegir la sala amb alcova disposada al costat del saló, que també forma part d'aquest espai d'ús social i que també comporta un tractament singular. La mateixa disposició de la sala amb alcova al costat del saló la trobem a la Casa Peix Traveria. També cal parlar de la presència, en les cases més singulars, en l'àmbit social de la casa, de la sala de billar. A la Casa Girona, Casa Samà i Casa Arnús la sala del billar ocupa una posició rellevant, en una clara demostració que s'està al dia del lleure de l'elit.

Aquests interiors estudiats ens mostren també una voluntat de referment autobiogràfic.<sup>487</sup> És un moment en què s'inicia l'apropament de la classe benestant, la burgesia recentment enriquida, al món de la cultura i les arts per refermar el prestigi autobiogràfic. Les fonts documentals emprades no ens permeten saber com és el mobiliari, si hi ha la presència d'instruments musicals, d'objectes de procedències llunyanes que evidencin l'aspiració social a través de la cultura. En aquest sentit, ens hem de valer d'altres exemples, com Can Mercader de Cornellà, residència d'estiu dels comtes de Bell-lloc. És una casa de l'aristocràcia rànica; per tant, no correspon exactament al perfil dels exemples estudiats, però també val a dir que és un referent, un model cap on mira la burgesia, que aspira a la mateixa posició. Aquesta casa, aixecada per Joaquim Mercader i de Bell-lloc, comte de Bell-lloc, entre 1864 i 1865,<sup>488</sup> té una estança destinada a biblioteca, una altra a sala dels llibres antics, a més d'una estança dita *xinesa* i un saló inspirat en l'arquitectura islàmica. És a dir, és un interior ple de referències culturals i d'elements evocadors de cultures llunyanes. Un altre exemple és el testimoni ja esmentat de Sebastià Antoni Pascual i Inglada aportat per Àngels Solà.<sup>489</sup> Ens permet ratificar aquests valors en els interiors, en aquest cas en un interior de l'alta burgesia. La sala del piano, la sala dels retrats de personatges importants, els retrats de família i un nombre molt important de quadres de natures mortes, paisatges, objectes de diversa procedència, etc. són ben explicatius de l'interès pel món de la cultura i de les arts.

Els retrats són una altra expressió d'autoestima. El treball de Fontbona<sup>490</sup> i de Solà ens ha permès conèixer diversos retrats de família, com el retrat de la família Baladia<sup>491</sup> o la família de Jordi Flaquer (fig. 214), que ens mostren una classe satisfeta de la seva posició social i per això es retrata. També a través del quadre de Josep Duran i Riera *Escollint gravats* (fig. 213) podem observar com es representa un interior ple d'objectes artístics, quadres, escultures, tapissos, etc.

---

<sup>487</sup> Els exemples estudiats són majoritàriament habitatge burgès. Salvador Samà té el títol de marquès de Marianao atorgat al seu pare; d'aquí ve que la necessitat de refermar-se i de prestigiar-se.

<sup>488</sup> Arxiu Històric de Cornellà, carpeta 799.

<sup>489</sup> SOLÀ PARERA, Àngels: *El romanticisme a Catalunya 1820-1874. Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art*, op. cit.

<sup>490</sup> FONTBONA Francesc; JORBA, Manuel (editors): *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*, op. cit.

<sup>491</sup> Claudi Lorenzale Sugrañes, s.d.

Hi ha una clara voluntat de representar-los. La mateixa temàtica del quadre ens mostra la sensibilitat vers el món de l'art.

Si ens referim de bell nou a les cases estudiades, hem de dir que no hem trobat espais destinats de manera explícita a biblioteca o a sala de música. A més, el desconeixement dels objectes interiors ens impedeix de fer qualsevol afirmació en aquest sentit.

De manera excepcional, en algun dels interiors estudiats hem trobat plafons amb pintures que narren episodis històrics o al·legòrics, cosa que reflecteix una voluntat narrativa més a prop de moments anteriors. Es tracta d'una estrada i l'escala del Palau Moja (fig. 155, 156, 161 i 162), quan es condiciona per a la família López, d'un plafó del vestíbul de la Casa Girona (fig. 128) i dels plafons del saló de la Casa Samà. En aquest últim exemple les pintures no apareixen en el projecte de Mestres, sinó que es fan posteriorment, no sabem exactament quan. Hem de valorar la presència d'aquestes pintures tenint en compte que són majoritàriament per a dues famílies, els López i els Samà, a les quals en aquest moment s'atorguen títols nobiliaris. Hi ha l'afany de vincular-se a la noblesa a partir de recursos molt directes i inequívocs. Tot i que són pintures que s'han perdut, a través dels documents gràfics guardats podem apuntar que, tant a l'estrada del Palau Moja com al saló del Palau Samà, es representen episodis vinculats amb la història d'Espanya.<sup>492</sup>

A partir del que hem dit fins ara sobre els interiors ha quedat implícita la idea de caràcter. El tractament de la superfície i el plantejament de l'interior expressen la funció de cada una de les estances i la situació social dels amos. En aquest sentit, en tots els exemples que hem vist, des de la Casa Peix Traveria fins a la Casa López, la Casa Girona, la Casa Samà, la Casa Arnús, etc., es dona un tractament força diferenciat entre els espais de recepció i d'arribada i aquells que conformen l'interior. Ja hem esmentat que la utilització dels ordres se cenyeix als espais més propers al carrer, en el sentit que els valors formals de l'arquitectura acadèmica són vigents durant més temps a l'exterior, mentre que a l'interior es dona cabuda a altres referents formals. Però també aquesta diferenciació entre els llocs de recepció i els que són pròpiament d'estar ens porta a fer una lectura a partir de que diu Le Camus de Mézieres de la necessitat de passar de la simplicitat a la riquesa. El vestíbul ha de ser menys ornat que l'avantsala i aquesta menys que els salons o gabinets, establint una seqüència d'estances. És una necessitat de preservar la riquesa, no només entre el dins i el fora, sinó també dins de l'habitatge en una relació jeràrquica d'espais. El saló, tornant a la idea de la privacitat mostrada, és l'estança que més s'enriqueix i recull la voluntat de luxe.

Alhora que es produeix aquesta seqüència, cada estança rep un tractament segons allò a què es destina. Aquest fet l'hem vist amb el color, un color que expressa a partir de la seva intensitat o de la seva calidesa, fermesa o delicadesa. Aquesta idea és extensible a tot el que conforma l'estança. Els menjadors en són l'exemple més clar. Per una banda, sempre se situen a la crugia posterior, la que mira al jardí; és un espai preservat i alhora lluminós. Una llum natural, com la

---

<sup>492</sup> Pintures atribuïdes a Eduard Llorens (FONTBONA, F.: "Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888", *Història de l'art català, op. cit.*).



del menjador de la Casa Arnús o de la Casa Samà, juntament amb un tractament més contingut i ordenat (Samà), fa la sensació d'un espai agradable i confortable. En altres casos, com en un dels menjadors de la Casa Manel Compte, s'opta per un paper d'imitació de fusta en lloc dels més intensos o atapeïts de les altres estances. No sabem exactament com són les pintures o els papers de les estances esmentades com a *habitación señorito* o *señorita* a les cases Arnús o Compte, però, a través dels papers que s'han guardat al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, hem pogut comprovar que n'hi ha uns que fan ús de colors càlids o de formes arquitectòniques molt delicades que bé podrien estar vinculats a una suposada idea de feminitat

#### **2.4.2. Interior, domini de l'arquitecte**

Hem vist a través dels interiors estudiats que el luxe i l'enriquiment s'obtenen a partir del joc d'estímul sensorials. Aquests generen en els espectadors sensacions de plaer, de confort, de delicadesa o d'alegria, que permeten assumir les expectatives de prestigi i de reconeixement de l'alta burgesia. Qui canalitza l'expressivitat i la comunicació d'aquests interiors és l'arquitecte. L'arquitecte és qui fa d'intermediari, qui concreta des dels recursos formals les aspiracions dels estadants de la casa.

En el període anterior, finals del segle XVIII i inicis del XIX, hem constatat que l'aristocràcia traspasa als seus artistes, pintors, escultors, escenògrafs la responsabilitat d'enriquir l'interior, en una clara separació de les arts. L'arquitectura només s'ocupa dels plens i buits, l'enriquiment de l'interior recau en les altres arts. És una idea acadèmica de l'ornament com una cosa afegida.

Ara, en canvi, en aquesta nova situació, l'arquitecte serà necessari. Aquest és qui coneix el gust i canalitza els recursos per obtenir el resultat volgut. Pensa l'arquitectura en tota la seva expressió formal. És qui té la visió global, entén les superfícies pintades, estucades, motllurades o empaperades, o a través dels objectes, dels colors i les textures com un feix d'estímul que es dirigeixen als nostres sentits. Globalitza la superfície en el marc arquitectònic i passa a veure's com un element clau en la seva definició.

D'aquesta manera, el revestiment apareix com un vestit, una veritable pell indissociable i intrínseca a l'arquitectura; és un revestiment pròpiament arquitectònic. Aquesta afirmació l'hem constatat a través dels diversos documents de Josep Oriol Mestres i d'Elies Rogent amb què hem treballat.

En el cas de Mestres, hem treballat amb els plànols existents en el seu arxiu professional. Són plànols de projecte en què es defineixen tots aquells elements que es consideren necessaris per a una bona comprensió i execució de l'obra. En aquest cas, Mestres no es limita a dibuixar plantes i alçats, sinó que, com hem anat veient en cada una de les cases, dibuixa i detalla bona part dels paraments i sostres de les estances de més compromís, les vinculades a l'àmbit social de la casa. Aquests dibuixos ens mostren dues concepcions diferents de com es pot obtenir l'enriquiment interior. Per una banda, trobem solucions singulars i úniques fetes expressament per a una casa.

En són exemples els alçats de les sales amb alcova de la Casa Peix Traveria i el de la Casa Vidal. Aquí Mestres defineix al detall uns elements que s'hauran d'encarregar a un tallista; per tant, ell canalitza el treball d'altres artistes. Aquesta mateixa situació es dona en el moment en què necessita pintures murals. Hem vist al sostre del saló de la Casa Tresserra una anotació en la qual diu: "Para el techo del salón de la casa de Juan Tresserra igual al dibujo entregado al pintor Ortega". Aquesta nota ens indica que Mestres, en definir el sostre, decideix que hi hagi una pintura al plafó central i proposa un dibuix que facilita al pintor, que serà qui finalment el realitzarà. És a dir, ens trobem novament que és l'arquitecte el canalitzador del treball d'altres artistes que intervenen en la conformació de l'interior. En altres exemples, com al rebedor de la Casa Samà, al plànol de detall hi apareix un plafó amb un esborrany d'un paisatge.

Per altra banda, trobem paraments i sostres resolts a partir de recursos molt més sistematitzats, com són sanefes, relleus, motllures, etc. En aquest cas el detall de Mestres, el dibuix que es guarda, és el que concreta com s'han de disposar aquells elements que finalment atorgaran els estímuls sensorials buscats. Ens referim, entre altres, als sostres de l'avantsala o de la sala amb alcova de la Casa Peix Traveria, al sostre i l'alçat de la Casa López, als diferents sostres de la Casa Vidal o al sostre del saló, del menjador, de l'avantsala o de la sala de la xemeneia de la Casa Samà. Aquí ja no es tracta de definir el treball d'un artista de renom, sinó, a partir de solucions sistematitzades i convencionals, obtenir els resultats buscats. En aquest cas és encara més evident el domini de l'arquitecte.

Els documents amb què hem treballat d'Elies Rogent ens demostren que l'enriquiment de l'interior es planteja només des de dels mitjans sistematitzats. Els interiors de Rogent també els hem estudiat amb els documents que ell guarda de cada una de les cases. Entre aquests documents hi ha molt pocs detalls de paraments i sostres. En canvi, tenim molts documents escrits generats durant l'obra. Això ens permet entendre que els recursos emprats per a l'enriquiment de l'interior són sistematitzats, motllures de guix, paper pintat, pintures al tremp concretades en sanefes, faixes o filets; com que són estàndard es poden definir per escrit. És a dir, Rogent fixa un resultat formal i el fa a partir de mitjans convencionals en una demostració de domini dels instruments per al tractament de la superfície. N'és un exemple és el paper pintat del gabinet de la Casa Manel Compte. Aconsegueix el resultat volgut, l'enriquiment cromàtic i tàctil de la superfície del parament, a partir de la utilització del paper pintat, un paper produït en formats diferents per adequar-se a les exigències formals. Hi ha una peça que és l'arrambador, una altra que és la faixa, el bordó o el paper de fons del parament superior. A partir de la combinació de les diferents peces s'obté el resultat buscat. Un altre exemple destriable és la pintura de la casa de Felip Bertran d'Amat. En el document *Pintura al tremp* es defineixen sis categories de pintura. Aquestes les obté a partir de fer servir uns recursos pictòrics sistematitzats per a frisos, faixes, sanefes, etc. En aquest cas no depèn d'una producció mecanitzada, però sí que s'entén el treball pictòric des de solucions sistematitzades.

### 2.4.3. Formes de producció

Els exemples que hem estudiat s'emmarquen entre els últims anys de la dècada dels cinquanta fins a la darrereria dels anys setanta. És un moment important de creixement urbà. Per una banda, es consoliden algunes de les reformes interiors de la ciutat (plaça del Duc de Medinaceli o eix Ferran-Princesa, entre altres). Però també, a partir dels anys seixanta, comença el creixement de la ciutat cap a l'Eixample. Aquest creixement, com diu García Espuche,<sup>493</sup> durant la dècada dels seixanta és pausat; s'ocupa només la zona central i la que queda entre Passeig de Gràcia i Bailèn. Moltes de les edificacions que s'aixequen en aquest moment són palaus o grans habitatges a la zona central; és el cas de la Casa Samà o la Casa Arnús. En canvi, entre 1870 i 1880 es produeix una gran expansió de l'Eixample; és un creixement esglaonat i continuat. Segueixen aixecant-se palaus i edificis de qualitat per a la gran burgesia a l'àrea central. Però també es comença a estendre, de manera molt intensa cap a ponent, la casa de veïns. A partir d'aquest moment ens trobem davant d'una gran ciutat que creix continuadament i que, per tant, genera molta més demanda. Caldrà la modernització de mitjans per donar-hi resposta.

Molt d'aquest nou habitatge el constitueix la casa de veïns per a la petita i mitjana burgesia, que també aspira que l'habitatge expressi la seva sòlida situació social i la bonança econòmica. És l'exemple de la Casa Albà o de la Casa Almirall. Aquesta nova situació només es pot encarar amb mitjans nous mecanitzats. I, de manera recíproca, la transformació de l'interior d'aquest tipus d'habitatge és possible perquè hi ha un procés de racionalització productiva.

S'estan deixant de banda, també per a l'habitatge de qualitat, les solucions úniques, fetes manualment per a un lloc concret. Es va cap a propostes igualment riques però fetes a partir de mitjans estandarditzats, no com a obres singulars o d'encàrrec. Aquesta situació es reflecteix bé a través de l'obra de Mestres i Rogent, tot i que en l'obra de Mestres hem vist encara la presència d'elements singulars, és a dir que prevalen valors més propis del moment anterior.

Fig. 238. Factura presentada per la casa Federico Verrié pels treballs de guix de la casa Felip Bertran d'Amat.

<sup>493</sup> GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El cuadrado d'Or. 150 cases al centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olimpíada Cultural, Caixa de Catalunya, Lunwerg Editores, 1990, p. 21-50.

Aquesta sistematització la podem concretar a partir de les diferents tècniques i materials que hem trobat en molts dels interiors per aconseguir els resultats formals buscats. Ens referim als relleus de guix, als motius pictòrics repetitius, al paper pintat i al paviment ceràmic, més concretament, al gres monocrom comercialitzat per la Casa Nolla.

Els relleus de guix per a motlures, frisos, emmarcaments, etc. es comercialitzen, en aquest moment, a partir d'una oferta concreta i sistematitzada. Com hem vist en parlar de les tècniques emprades per Rogent, en l'imprès de la Casa Federico Verrié. Escultor Adornista de Salones (fig. 238) es recullen totes les solucions que pot obrar aquest professional i se'n fa una relació ben delimitada. A través d'aquest document podem comprovar que ens trobem davant d'una oferta fixada i sistematitzada a partir de la qual es realitzen els relleus de guix de qualsevol estança.

Pel que fa a la pintura, a través del document escrit per Elies Rogent i dirigit al pintor Rafael Beltramini, en què s'especifiquen les pintures que s'han de realitzar en cada una de les sis categories que estableix per a la Casa Felip Bertran d'Amat, podem constatar quin és el grau de sistematització. Les particularitats d'aquest document les hem mostrat en descriure la casa (p. 286-288). Ara el que ens interessa explicar és el grau de convencionalitat que hi ha darrere de l'aparent complicació. En el moment que Rogent té la necessitat de descriure cada una de les classes ens adonem que l'oferta no està tan fixada, però sí que són solucions sistematitzades. No són pintures excepcionals, sinó pintures que proporcionen, a partir del joc de colors i de la repetició, l'enriquiment sensorial. Es concreten en els espais més importants a partir dels recursos següents: en policromar els elements en relleu, en afegir bordons daurats, en fer enquadraments als sostres i als paraments amb faixes i adornaments, en fer sanefes a les parets de tres o quatre tons, i en arrambadors pintats a l'oli amb el fons emmarcat amb faixes i línies i petits adornaments. És a dir, una part del treball és policromar els elements normalment de guix, i una altra és pintar faixes, sanefes, etc., és a dir, motius pictòrics repetitius que es poden sistematitzar en trepes. En definitiva, tot i que la pintura requereix un treball estrictament manual, no hi ha un procés de mecanització explícit; el plantejament ha passat un procés de racionalització i estandardització de mitjans i solucions.

Pel que fa al paper pintat, ja hem vist, en concloure l'estudi dels interiors d'Elies Rogent, la sistematització d'aquest material. Som en un moment en què el paper pintat industrial ha assolit l'enriquiment de bona part dels paraments (també algun sostre). És, com diu Blanc, "un invent que permet que la gent pugui accedir, si no al luxe, a un miratge". El paper permet la qualitat superficial, textures i colors, requerida per als interiors. Des de la nostra perspectiva, suposa una certa complexitat de col·locació, és un muntatge de diferents peces de paper que s'han d'anar retallant, col·locant i encaixant sobre la superfície. Però, si ho comparem amb l'enriquiment pintat al tremp, en què s'exigeix la mateixa varietat formal i cromàtica a base de diferents sanefes, línies d'enquadraments i colors, però en aquest cas fetes manualment, ens adonem que el paper és un material més senzill i econòmic que aconsegueix resultats qualitius semblants.

Finalment, ens hem de referir al paviment. A partir d'aquest moment es comença a incorporar des d'un plantejament que no és estrictament funcional. Ja no és només la superfície plana que es cobreix amb catifes, sinó que a partir d'ara, gràcies a les possibilitats de producció, es comencen a exigir al mateix paviment qualitats cromàtiques i formals. Es veu molt bé a través de la relació de Rogent amb la Casa Nolla, encara que en aquest moment els models emprats són encara molt senzills. No serà fins a la darrereria dels anys vuitanta que s'assumirà el disseny més complex i policrom.

Una altra manera de mostrar la sistematització és que es comença a treballar a partir d'una oferta convencional i fixa, és a dir, a partir del catàleg. Aquesta situació es palesa a través dels documents de les obres de Rogent. Dins d'una oferta convencional, l'arquitecte tria uns models, proposa unes solucions. A partir de l'estàndard es troba una solució rica i singular.

No tots els treballs i tècniques se sistematitzen en el mateix grau. Hem vist que els que permeten una oferta convencional i fixa són aquells en què la producció està deslligada de l'obra en concret. Pel que fa a les tècniques emprades en el tractament de la superfície, les més sistematitzables són els guixos, el paper pintat i els paviments ceràmics. A través de les factures podem constatar que hi ha cases en què es fa referència a la numeració del catàleg i d'altres en què això es deixa de banda. També hem observat que la documentació d'una mateixa casa comercial és diferent d'una obra primera a una altra de posterior. En canvi, les pintures, com ja s'ha dit, depenen d'una definició més concreta del director de l'obra.

La casa de papers pintats Joan Visset, que serveix els papers per a la casa de Manel Compte, referencia cada un dels rotlles emprats amb un número de catàleg. Això ens permet veure que un mateix paper es va repetint en diverses estances. De totes maneres, també hi ha exemples d'altres cases de papers pintats, com la *Casa Bover. Fábrica de Papeles Pintados y Decorados*, que proporciona el paper de la Casa Albà, que no esmenta en la factura cap numeració de catàleg. Això ens indica que, malgrat que es treballa amb mostraris, no hi ha una facturació prou sistematitzada.

Pel que fa als paviments, també hem constatat un moment força avançat de sistematització i d'ús de catàlegs. El cas més rellevant és el de la Casa Arnús, on hi ha dos plànols de les plantes baixa i principal on s'indiquen exclusivament els paviments; s'especifica per a cada sala el paviment que hi va. En les sales en què el paviment és ceràmic, es dona la referència de la casa comercial i el número del que en diuen *talón* (catàleg). En aquests plànols es fa referència a la Casa Fernando Lacamba núm. 9035 a 9037, Galofre núm. 6693, Cabot 35 i Manen núm. 7632.

Pel que fa a la Casa Nolla, sabem a través de la carta enviada pel mateix fabricant a Rogent que hi ha una oferta fixada, tot i que a través de les obres estudiades veiem encara una relació molt vinculada a l'edifici en concret. L'exemple de la Casa Albà és el més complet de tots els que hem vist que hi havia presència de paviment Nolla. En aquest cas no trobem una referència al catàleg, sinó només unes característiques generals del paviment. La relació que es fa dels paviments és per estances. Això ens indica que es tracta d'un mateix paviment (hi ha un petit

esborrany al costat –fig. 205–); les referències a les estances és per indicar, si el paviment fa una sanefa, la planta de cada una de les estances per adaptar-hi el dibuix i els metres quadrats.

Com ja hem apuntat (pàgines 303 a 305), tenim constància del catàleg de la Casa Antonès de l'Hospitalet. És una dada més que ens permet afirmar la importància que adquireixen en aquests moments els catàlegs.

També hem vist la sistematització de l'oferta en els treballs de guix. Hem comentat l'exemple de la Casa Federico Verrié; la mateixa manera de treballar també la trobem als documents de la Casa Ventura Colom. Constructor y Adornista de Cielos Rasos de Yeso. A més, aquesta casa ens serveix d'exemple de com evoluciona el plantejament comercial en pocs anys. Les factures presentades per Colom quan treballa per a la Casa Arnús (document sense datar, aprox. 1869) són encara manuals i poc sistematitzades; en canvi, en treballar a la Casa Albà (octubre de 1872) trobem que els treballs que s'ofereixen estan sistematitzats i recollits en un imprès (fig. 233-234).

Els canvis de condicions i de les formes de producció donen una producció prou àmplia, flexible i diversa que permet assumir no només la demanda de les cases més o menys rellevants, és a dir, dels principals luxosos o de rendes mitjanes, sinó també, simplificant les solucions, es pot estendre el tractament de la superfície als pisos alts. L'estima per l'habitatge la comparteix un ventall social més ampli. Aquesta idea queda molt ben exemplificada a través de la Casa Almirall, hi ha dos nivells de tractament de la superfície: el del principal i segon per una banda, i el del tercer i quart per l'altra. D'una categoria a l'altra hi ha una simplificació de solucions, però els mitjans són els mateixos, només hi ha una gradació. Rogent atén tots els habitatges de l'edifici i descriu els diferents acabats de tots. Estableix alhora una gradació dins l'habitatge: les sales de la crugia de façana reben un tractament més ric que les interiors o posteriors. És a dir, som en un moment en què és possible, a partir dels mitjans mecanitzats i sistematitzats, donar resposta a la demanda de totes les capes socials. Aquest fet serà clau, com ja veurem, en les cases de finals de segle, on a partir de l'existència d'un mercat de solucions sistematitzades totes les edificacions podran participar del gust i de les formes de moda.





**Tercera part**  
**El tractament de la superfície en els interiors del tombant del**  
**segle XIX al XX**



## **Tercera part**

# **El tractament de la superfície en els interiors del tombant del segle XIX al XX**

### **3.1. Introducció**

En la segona part hem vist que, per a l'alta burgesia, enriquida per la participació activa en el desenvolupament econòmic des de les dècades centrals de segle, l'habitatge esdevé un reflex de la seva posició social. A l'habitatge s'aboquen els valors dels quals vol gaudir i participar la classe emergent. L'interior de l'habitatge permet mostrar que, alhora que es dona l'enriquiment econòmic, s'accedeix a un món cultivat, sensible a les arts, a la moda i a les normes del gust, abans només accessible al restringit cercle aristocràtic.

El luxe i l'enriquiment s'obtenen a partir del joc d'estímuls sensorials i de la presència d'objectes evocadors de la nova sensibilitat cultural. Els uns i els altres generen en els espectadors sensacions de plaer, de confort, de delicadesa, d'alegria o de refermament autobiogràfic que permeten assumir les expectatives de prestigi i de reconeixement.

Qui canalitza l'expressivitat i la comunicació d'aquests interiors és, des de llavors, l'arquitecte. És qui fa d'intermediari, qui concreta des dels recursos formals les aspiracions dels habitants de la casa.

Ara ens proposem resseguir els camins encetats entre els anys cinquanta i setanta, per veure què resta o què canvia en les dècades del tombant del segle, des dels anys vuitanta del segle XIX fins a la primera dècada del XX.

Abans de parlar directament dels interiors, és important contextualitzar l'habitatge burgès dins la ciutat de Barcelona durant aquestes dècades que ara ens proposem estudiar. Amb aquesta finalitat, en els paràgrafs següents veurem quins són els espais urbans valorats, com va evolucionant el tipus d'habitatge i quins valors s'hi aboquen.

- Evolució dels espais urbans més valorats

Durant aquest període, ja no ens trobem en la disjuntiva entre la ciutat vella i la nova ciutat. A partir de les dades aportades per Xavier Tafunell<sup>494</sup> i recollides per Albert García Espuche,<sup>495</sup> des dels anys setanta fins a mitjan anys vuitanta s'inicia una gran expansió de l'Eixample que, després d'una aturada entre el 1884 i el 1886, esdevé molt intensa a partir dels anys noranta.

Des de la dècada dels setanta i vuitanta ja es consolida un centre burgès com el més valorat i és on apareixen les edificacions dirigides a les classes altes; es tracta de la zona compresa entre

---

<sup>494</sup> TANUNELL, Xavier: *La construcció de la Barcelona moderna. La indústria de l'habitatge entre 1854 i 1897*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994. Publicació de la tesi doctoral llegida a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1988.

<sup>495</sup> GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpia Cultural, Caixa de Catalunya, Lunweg Editores, 1990.

Rambla de Catalunya i Pau Claris i entre Consell de Cent i Ausiàs March. La zona central és la més ben atesa per la xarxa de tramvies, la qual cosa ajuda a la seva valoració. L'alta burgesia, com ja passava en les primeres edificacions estudiades (com la Casa Samà, la Casa Evarist Arnús o la Casa Vidal), valora el Passeig de Gràcia i els carrers propers i durant aquest període apareixen nombrosos palaus i cases de pisos de qualitat, tal com diu García Espuche: "Aquest nombre considerable de residències de gran qualitat deixaran, abans dels anys noranta, una empremta inesborrable en el sentit de valorar l'espai més central de l'Eixample: les intervencions densificadores posteriors es limitaran a rendibilitzar econòmicament la qualificació d'aquest espai produïda durant les primeres dècades de la formació de la nova trama urbana".<sup>496</sup>

Durant els anys noranta, la ciutat entra en un període de fort creixement, a més les ordenances municipals de 1891 són més permissives, la qual cosa intensificarà l'ocupació de l'Eixample. Apareix un centre burgès més compacte, que s'estén de manera gradual fins al passeig de Sant Joan per la banda dreta i fins a Aribau per l'esquerra, i puja a poc a poc cap a la Diagonal. Hi ha una gradació social de més a menys des dels dos eixos principals (Rambla de Catalunya i Passeig de Gràcia) fins als carrers més allunyats, una gradació que trobarem de baix cap a dalt als mateixos edificis d'habitatges, però no és tan remarcada com ho era la ciutat vella. Als pisos alts de les zones centrals hi viu gent prou rica per poder gaudir d'una residència en el lloc més valorat. A més, durant aquest període, es crea la connexió entre aquesta zona i el que havia estat la ciutat emmurallada a través de l'obertura de la plaça de Catalunya, que fins aleshores era un espai molt residual, i esdevé el nou centre de la ciutat.

A partir de 1900, es dona un cert desplaçament de les zones valorades cap a la part alta del Passeig de Gràcia i al tram central de la Diagonal. A més, s'inicia un procés lent, però que cal tenir en compte, del desplaçament de les classes altes cap al peu de la muntanya.

- Evolució dels tipus d'habitatges

Els diferents ritmes de creixement de l'Eixample donen lloc a diversos tipus d'habitatges. Fins a finals dels anys seixanta, la construcció és extensiva i de baixa intensitat. A partir dels anys setanta, s'inicia un creixement que s'incrementa notablement a la dècada dels noranta. Les primeres construccions són palaus i cases aïllades per a l'alta burgesia, que pot accedir a solars prou grans per bastir-hi edificis envoltats de jardins i, si s'escau, amb algun habitatge superior per llogar. Aquesta tipologia és vigent a l'àrea central de l'Eixample fins a la dècada dels vuitanta. A través de l'obra de Rogent i Pedrosa,<sup>497</sup> coneixem un gran nombre de palauets aixecats durant aquesta dècada.

---

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>497</sup> ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, Barcelona, Parera i Cia Editors, 1897.

Des del primer moment, també s'aixequen alguns edificis d'habitatges a la zona central i tocant a Ciutat Vella, però amb una edificabilitat baixa, ja que les ordenances vigents<sup>498</sup> la limiten.

A partir dels anys noranta, deixen d'aixecar-se edificis aïllats en l'àrea central de l'Eixample, en la zona més valorada. Les ordenances de 1891 permeten una més gran edificabilitat,<sup>499</sup> i s'opta de manera generalitzada per la casa de veïns. Ara els habitatges excepcionals s'ubiquen en el pis principal, en molts casos amb escala segregada, a la qual es confereix un tractament singular. García Espuche s'hi refereix com un segon eixample, el que ens ha arribat fins avui.

A partir de 1900, la més gran edificabilitat fa rendibles l'enderroc i la nova construcció, o si més no, la reforma dels edificis existents. A partir d'aquest moment, són molt freqüents les substitucions de palaus i cases aïllades per edificis d'habitatges. N'és un exemple la Casa Josep Ferrer Vidal, enderrocada el 1905 per construir la Pedrera. També són molt freqüents les reformes de les cases d'habitatges existents. L'ordenança de 1857 era molt restrictiva pel que fa a la composició i als elements de la façana.<sup>500</sup> Havia donat lloc a un eixample molt homogeni, sense façanes singulars, qualificat aleshores d'anodí. L'ordenança de 1891, en la qual no es defineix la composició, permet un coronament decoratiu (sempre que no se superi l'alçada màxima) i l'existència de cossos sortints de més envergadura.<sup>501</sup> És a dir, dona el marge legal per singularitzar les façanes. Aquestes possibilitats formals portaran a moltes reformes. Un exemple paradigmàtic esmentat per Santi Barjau és la dita "illa de la discòrdia" al Passeig de

---

<sup>498</sup> Les ordenances de 1857 són les vigents a l'Eixample fins al 1891. En aquest sentit, creiem que és important tenir en compte alguns dels seus articles que afecten l'edificabilitat i l'alçada màxima de l'edifici i dels pisos:

Article 17: Alçada màxima de 90 pams (17,46 m) en carrers de 35 pams (6,79 m). Alçada màxima de 100 pams (19,40 m) en carrers més amples.

Coronament de barana de ferro segons algun dels models aprovats pel municipi.

Article 19: Les alçades en carrers de més de 35 pams d'ample (tots els de l'Eixample) és de PB + 3 pisos amb entresòl, o de PB + 4 pisos.

Article 20: Determina l'alçada entre pisos. Des de la vorera fins al primer sostre, 20 pams (3,88 m), 18 pams entre el primer i el segon, 17 pams, 16 pams i 13 pams la resta d'alçades respectivament.

Alçada mínima de les golfes (sostre mort) que no podrà faltar en cap dels edificis nous de 3 pams (0,582 m).

<sup>499</sup> A l'article de Santi Barjau [BARJAU, Santi: "Arquitectura, paisatge urbà i ordenances. L'aspecte dels edificis a l'Eixample clàssic" a *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990], l'autor apunta que al "Título cuarto, capítulo XII, sección 2ª" hi ha la majoria de diferències respecte a les ordenances anteriors.

"Aumento de la altura de los edificios a 20-22 m en el eje del edificio desde la rasante hasta el límite máximo de la cubierta." Es poden aixecar el nombre de pisos que es vulgui, però l'alçada entre sostres no potser menor de 2,80 m i la planta baixa, no inferior a 4,00 m.

A més, permet en el *Capítulo XV* construccions de caràcter especial. Alguns edificis com la Casa Milà s'adhereixen a aquest article per justificar la seva alçada de més.

<sup>500</sup> "Artículo 22. Composición de fachada: equidistancia y distribución de huecos según ciertos ejes de simetría. Huecos equidistantes al centro y a los extremos.

Balcones: calles de más de 35 palmos: 1<sup>er</sup> piso, 77,6 cm; 2<sup>o</sup> piso, 58,2 cm; 3<sup>er</sup> piso, 48,5 cm; 4<sup>o</sup> piso, 0,24 cm.

Miradores: solo en calles de más de 48 palmos.

Estética: línea racional y sin elementos extravagantes. Torres y mirandas centro de la fachada y elegantes."

<sup>501</sup> Amb un màxim de 1,50 m si és recte i de 2 m si és poligonal, sempre que el cos sortint no sigui més gran que 1/5 part de la distància entre l'alineació de la façana i l'eix del carrer.

Gràcia entre Consell de Cent i Aragó, cinc cases<sup>502</sup> que són objecte de reforma en aquest període.

A partir de 1900, tal com diu García Espuche, la casa burgesa aïllada només es manté en el tram central de la Diagonal, en la cruïlla amb Passeig de Gràcia. En aquest tram, es basteixen durant aquest període alguns palaus semblants als vistos en les dècades anteriors, com el del marquès de Robert o la Casa Joan Bertrand. Alhora que també trobem cases aïllades no tan enteses com a palaus, sinó com a torres. En són exemples la casa d'Avel·lí Trinxet, de Puig i Cadafalch, o la casa de Francesc de Paula Sitjà. Són habitatges que, a més de mostrar el prestigi social de la família, també evidencien una més gran sensibilitat vers la necessitat d'un ambient assolellat, saludable i confortable. Uns requisits defensats pels corrents higienistes que en aquell moment s'estenien per Europa.

- Valors que s'aboquen a l'habitatge

Aquesta evolució dels tipus d'habitatges ens ha portat a qüestionar-nos quins són els valors que s'hi aboquen. Ja hem vist, en la segona part d'aquesta tesi (i que hem resumit al començament d'aquestes línies), que entre la dècada dels seixanta fins al final dels anys setanta l'alta burgesia aspira a evidenciar, a través de la riquesa del seu habitatge, la seva posició social. Una riquesa que es posa de manifest mitjançant la incentivació d'estímuls sensorials.

Aquesta concepció de l'habitatge com a expressió de prestigi social perdurarà durant tot el període que ara estudiem. L'habitatge segueix sent un referent de prestigi, i en aquest s'aboquen esforços per mostrar que s'està al dia, que es participa de la moda i de la sensibilitat artística del moment. A més, la voluntat de fer de l'habitatge un referent de la família i de la posició adquirida ja no és només exclusiva de les classes altes. La petita i mitjana burgesia, professionals lliberals, intel·lectuals i artistes, que cap al final de segle s'han traslladat massivament al nou barri, també en volen gaudir. En aquest sentit, és molt clarificador l'exemple de la novel·la *Desil·lusió* de Jaume Massó i Torrents, aportat per Joan Lluís Marfany.<sup>503</sup> Un dels personatges d'aquesta novel·la, Maria Bruguera, dedica un any a triar el mobiliari, el paper i les tapisseries de la seva habitació. Per a aquest personatge, la qualitat, la sensibilitat, les satisfaccions sensorials que proporciona l'habitatge són tan importants com per a les classes altes. El que canvia dels uns respecte als altres són els mitjans. En aquest sentit, haurem d'apuntar quins són els recursos, els materials i els acabats que empren els uns i els altres.

Alhora que el prestigi social, l'Eixample també permet substituir l'estretor i la foscor de la ciutat antiga per un barri que ofereix una millor qualitat de vida quant a lluminositat, assolellament i salubritat. Una nova concepció de l'habitatge en la qual és important la idea del confort. Les classes altes que ja no són als palaus sinó als principals, busquen també la qualitat de la vida

---

<sup>502</sup> Casa Ametller, de Puig i Cadafalch, 1898-1900; la Casa Lleó Morera, 1902-1906; la Casa Batlló, 1904-1906; la Casa Ramon Mulleres, 1910-1911, per Enric Sagnier; la Casa Bonet, 1915.

<sup>503</sup> MARFANY, Josep Lluís: "Gaudí i el modernisme", *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Humanitats, Editorial Barcanova, 1990, p. 88.

familiar, l'espai íntim i còmode que permeti una certa llibertat personal. És en aquest sentit que ens referirem a les torres del tram central de la Diagonal, unes residències que han abandonat la rigidesa del palau per donar cabuda als valors que, des de l'última dècada del segle, s'associen amb l'habitatge. Francesc Rogent i Pedrosa, en el seu llibre *Arquitectura Moderna*,<sup>504</sup> exposa implícitament aquests nous valors en descriure la Casa Simon:<sup>505</sup> “Tiene de palacio este edificio el refinamiento de lujo así en su construcción como en su mobiliario, cual puedan desearlo las grandes viviendas patricias; mas en cuanto a sus dimensiones, al aspecto de intimidad que se origina de su construcción, podría con más justicia calificársele de chalet, en la acepción con que hoy se admite esta palabra aplicada a la construcción urbana.”

Uns valors que també busquen les classes mitjanes, els pisos de l'Eixample tenen una distribució més racional, uns espais més acollidors, els carrers i els patis d'illa són prou amplis per permetre més privacitat i unes millors condicions de vida.

El testimoni del poeta Joan Maragall, recollit per Marfany<sup>506</sup> i García Espuche,<sup>507</sup> és un exemple molt valuós dels nous valors conferits a l'habitatge i del desplaçament de les classes benestants. A l'inici dels anys noranta, Joan Margall es trasllada, en casar-se, del carrer Jaume Giralt, fugint “d'un carrer negre amb el mur humit”, al carrer Llúria número 2 a un pis “molt *mono*”,<sup>508</sup> expressió que implica la calidesa, la recerca del lloc on es pugui iniciar la vida familiar. L'any 1899 fa un altre canvi cap a Sant Gervasi, ho explica així: “La casa és gran i espaiosa, bon jardí, al peu del tren i del tramvia de vapor.” La part alta de la muntanya ofereix més avantatges pel que fa a l'assolellament, a la possibilitat de gaudir de jardí i de més espai.

En definitiva, tot el que hem dit fins ara ens serveix per entendre, en primer lloc, que el ventall d'habitatge burgès és més ampli, no només ens podem referir a l'habitatge de les classes dominants, sinó també al de professionals lliberals, intel·lectuals i artistes. En el cas de l'Eixample, no només es tracta dels edificis del Passeig de Gràcia i el seu entorn més immediat, sinó també d'un ventall d'habitatges que ocupen des dels eixos principals fins a carrers més perifèrics.

En segon lloc, el tipus predominant és l'edifici d'habitatges, el palauet és cada vegada més excepcional. És una tipologia prou flexible per permetre que al centre es basteixin edificis d'habitatges de gran categoria i d'altres d'inferior en carrers no tan centrals. Als pisos principals hi ha els habitatges més rics i singulars.

Finalment, hem de tenir en compte que, en aquests habitatges, s'hi aboca la voluntat de prestigi i reconeixement social, i la cada vegada més gran atenció al confort.

---

<sup>504</sup> ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, op. cit., p. 69.

<sup>505</sup> Casa Francesc Simon, al carrer Mallorca núm. 382. Arquitecte Josep Domènech i Estapà. Construïda entre 1885-1886.

<sup>506</sup> MARFANY, Joan Lluís: “Gaudí i el modernisme”, op. cit., p. 89.

<sup>507</sup> GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, op. cit.

<sup>508</sup> Referència donada per Josep Lluís Marfany, “Gaudí i el modernisme”, op. cit., p. 88. Extreta de Carta a Roura, 5-II-1892, *Obres Completes*, I, p. 1105b.



El que hem exposat ens indica que, per estudiar els interiors del tombant del segle, veure què queda i què hi ha de nou respecte a les dècades anteriors, hem d'esbrinar quins són els recursos formals i expressius que permeten evidenciar la posició i el reconeixement social, a més de l'exigència de confort. Però també hem de ser conscients que cada vegada hi ha més gent que vol gaudir dels valors expressius d'aquests interiors. Per tant, a més de referir-nos als recursos formals i expressius, també haurem de referir-nos als mitjans de producció. Uns mitjans que permeten solucions de gran categoria, i alhora solucions més assequibles; és a dir, cal fer servir solucions estandarditzades, sense renunciar als valors expressius.

Amb aquesta finalitat, hem estructurat l'estudi dels interiors del tombant del segle en dos grans apartats. En primer lloc, analitzarem quins són els recursos formals que es donen en els interiors i, en segon lloc, quines són les formes de producció.

El desenvolupament d'aquesta tercera part l'hem plantejat de manera diferent de les dues precedents. En la primera i la segona part, hem partit d'uns exemples concrets dels que hem estudiat a fons totes les seves particularitats i, a partir d'aquesta anàlisi, hem pogut aportar aspectes genèrics que ens permeten una visió global de cada període. Ara, no partim d'una successió d'exemples a través dels quals arribem a unes generalitats, sinó que, a partir del que hem vist a través dels interiors estudiats fins ara, veiem quina evolució hi ha a finals de segle, què es modifica i què es manté, i ho constatem en un conjunt d'exemples ja treballats per altres. Per nosaltres, és interessant veure com els trets definidors dels interiors dels anys seixanta i setanta continuen o no, són precursors o no, del que passa a finals de segle. Prenem com a punt de partida els trets definidors de les dècades anteriors i, a través d'exemples diversos, veiem si continua o es modifica.

Aquest canvi d'enfocament és degut a diverses raons. En primer lloc, en aquesta part disposem d'una bibliografia molt àmplia, on s'estudien molts exemples, difícilment nosaltres podem aportar més exemples inèdits. En segon lloc, la informació que podem aportar de bell nou es refereix a cases ja estudiades, és molt puntual, ens permet apuntar aspectes concrets però no estudis monogràfics.

Per portar a terme l'anàlisi que ara ens proposem engegar, hem fet servir fonts documentals de procedència diversa.

Material gràfic i fotogràfic:

—Arxiu Mas. Bona part de les imatges recollides pertanyen a aquest arxiu. Són fotografies en blanc i negre d'interiors. Disposem d'imatges des dels anys vuitanta fins a la segona dècada del XX. Són imatges d'època que ens permeten captar l'ambient i l'atmosfera del moment en què es fan les cases. Ens mostren un interior viscut i vigent.

—Arxiu Històric del COAC. En aquest arxiu hi ha dipositades diverses fotografies que ens han permès completar les de l'Arxiu Mas i aportar algun exemple nou.

—Càtedra Gaudí. Hem localitzat algunes fotografies en les carpetes de Josep Oriol Mestres i Joan Martorell.

—Olis guardats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

—Dibuixos i detalls del Gabinet d'Estudis i Gravats del MNAC.

Les fotografies i els documents gràfics recollits ens proporcionen visions parcials de cada un dels habitatges, quasi mai es fotografia tot, sinó només les sales més rellevants o, pel tractament que s'hi ha donat, les que es veuen com a mereixedores del document fotogràfic. Per aquesta raó, hem d'aclarir que de moltes de les cases a què ens referim només coneixem alguna estança, en cap cas és una visió de la totalitat. Per altra banda, també hem de puntualitzar que són en blanc i negre, però malgrat aquest inconvenient, la nitidesa d'algunes fotos d'Adolf Mas ens aporta molta informació de llum i d'intensitat cromàtica.

Altres documents:

—Catàlegs de materials i tècniques. Es tracta, sobretot, de catàlegs de paviments guardats al fons de la Biblioteca del COAC, a la Biblioteca de Catalunya (secció de Gràfics) i d'una col·lecció particular.

—Bibliografia de l'època. Les publicacions contemporànies a les obres ens aporten documentació molt valuosa de com entenen els edificis els contemporanis.<sup>509</sup>

—En alguns casos, hem accedit a aquests interiors, es tracta sobretot de les diferents obres de Comillas (la casa d'Ocejo i el palau de Sobrellano), i d'alguns habitatges a Barcelona. Parlem de la Casa Oller de la Gran Via, la Casa Nebots de Berenguer del carrer Diputació i la Casa Modest Andreu al carrer Ali Bei, a més dels interiors més singulars com el que resta de la Casa Ametller, la Casa Batlló i la Pedrera. El pas del temps ha modificat substancialment bona part dels acabats i del mobiliari dels interiors que es conserven. En cas d'interiors molt celebrats, han esdevingut com un objecte de museu, han perdut la part viscuda i són només per ser mostrats.

Finalment, cal esmentar la gran importància de la bibliografia existent. També ens hem valgut d'imatges d'interiors publicades. Són, sobretot, les cases més valorades i reconegudes. En aquesta bibliografia també apareixen cases d'un segon ordre, però es tracta sobretot de vestíbuls i escales, poquíssimes vegades d'interiors, en molts casos perquè no s'han conservat.

---

<sup>509</sup> PUJOL I BRULL, J.: "Arte e industria. Decoraciones Pascó", *Arquitectura y Construcción*, febrer de 1902, núm. 115, p. 43-45, 47, 58-59.

ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, op. cit.

ROCA Y ROCA, J.: *Barcelona en la mano*, 1895.

Tercera part

## 3.2. Recursos formals i expressius

Estudiarem els recursos emprats en els interiors del tombant del segle a partir de dos grans eixos que ja s'apunten en la segona part: el llenguatge estilístic vinculat a la voluntat explicativa — caràcter— i la sensorialitat. Són dues línies de treball que ens permeten veure l'evolució dels interiors dels anys del tombant del segle respecte als que hem estudiat de les dècades centrals. En primer lloc, ens referirem a l'abandonament del referent acadèmic i a la incorporació de nous elements figuratius; en segon lloc, a la importància de l'estilisme vinculat al caràcter, i en tercer lloc, a la sensorialitat pura. A més, afegirem una línia de treball nova, que es fa explícita al final de segle i que ja hem esmentat en la introducció: la recerca del confort.

### 3.2.1. Abandonament del referent acadèmic

En l'arquitectura del tombant del segle es perd la necessitat d'ordenament que vèiem de manera generalitzada en l'arquitectura de les dècades anteriors. A través de diversos exemples estudiarem com s'abandona el referent acadèmic i quins són els nous valors que s'incorporen. Els tres primers exemples que adjuntem són, entre si, molt propers en el temps, la qual cosa ens permet visualitzar el moment del canvi i els termes en què té lloc. Els altres són exemples que abracen tot el període del tombant del segle i ens serveixen per confirmar quins valors substitueixen el referent acadèmic.

Els tres primers interiors corresponen a habitatges construïts fora de Barcelona però dirigits i realitzats per arquitectes i artistes barcelonins. Per tant, segueixen els criteris vàlids en el context barceloní. Els altres són interiors localitzats generalment a l'Eixample de Barcelona.

Exemples inicials:

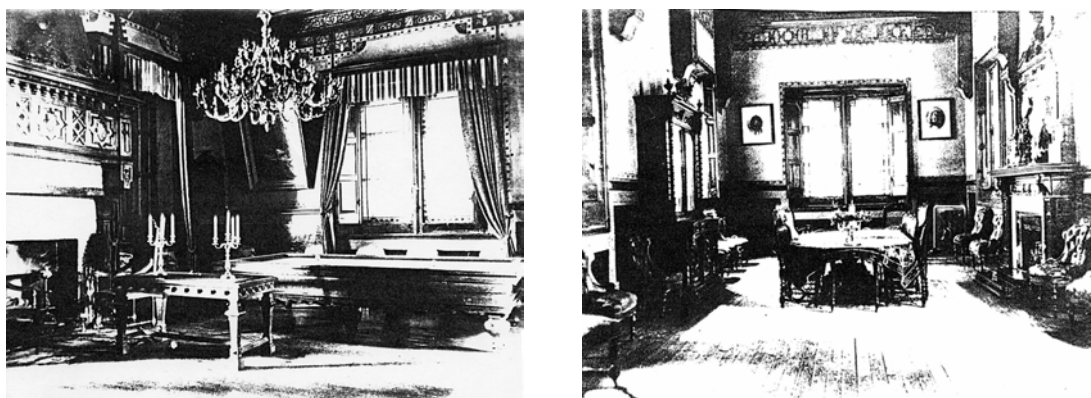


Fig. 239 i 240. Casa a Las Cabezas, Navalmoral de la Mata, Càceres. Sala de billar i menjador.

El primer exemple que apuntem és la casa per a Antonio López a Càceres, construïda entre 1879-1881.<sup>510</sup> Josep Oriol Mestres és l'arquitecte de la casa de la finca Las Cabezas a

<sup>510</sup> D'aquesta casa hem pogut localitzar diversos documents dispersos en diferents arxius: A l'Acadèmia de Sant Jordi es guarden la planta i secció de la casa, detalls i la façana de la capella. A la Càtedra Gaudí, a la carpeta de Josep Oriol Mestres hem localitzat les fotografies, tres de l'interior i dues de l'exterior.

Navalmoral de la Mata. Aquesta coincidència respecte als interiors estudiats en la segona part ens interessa, ja que ens permet apreciar el canvi que es dona en l'obra d'un arquitecte que ha treballat, fins ara, a partir dels paràmetres del període anterior.

El segon exemple al que ens referim, en aquest moment inicial, és la reforma de l'interior de la casa d'Ocejo a Comillas, l'any 1881.<sup>511</sup> Ocejo és la casa que compra Antonio López y López per a la seva mare a Comillas. Existeixen diversos projectes de Josep Oriol Mestres per a la reforma d'aquesta casa que no s'arribaren a realitzar<sup>512</sup>. En anunciar-se la visita d'Alfons XII i la seva esposa a Comillas s'hagueren d'arranjar les diferents estances per albergar els monarques. La intervenció es va centrar sobretot en la planta baixa, en el saló, el menjador, el tocador de la reina i el vestíbul. Segons Maria del Mar Arnús Francesc Vidal i Jevellí (Barcelona 1848-1914) va dirigir els treballs interiors: "Vidal no sólo suministraba piezas de mobiliario sino que decoraba los espacios globalmente. De Ocejo solamente ha quedado la labor de ebanistería que realizó Camp en los arrimaderos y la chimenea del salón y del comedor, así como las pinturas de los techos que han sido restauradas recientemente, realizadas por el pintor decorador Josep Planella (1804-1890)". Dubtem de l'atribució de les pintures, ja que quan es realitzen el pintor té 77 anys, una edat força avançada per traslladar-se a Comillas i realitzar una obra de tanta modernitat.

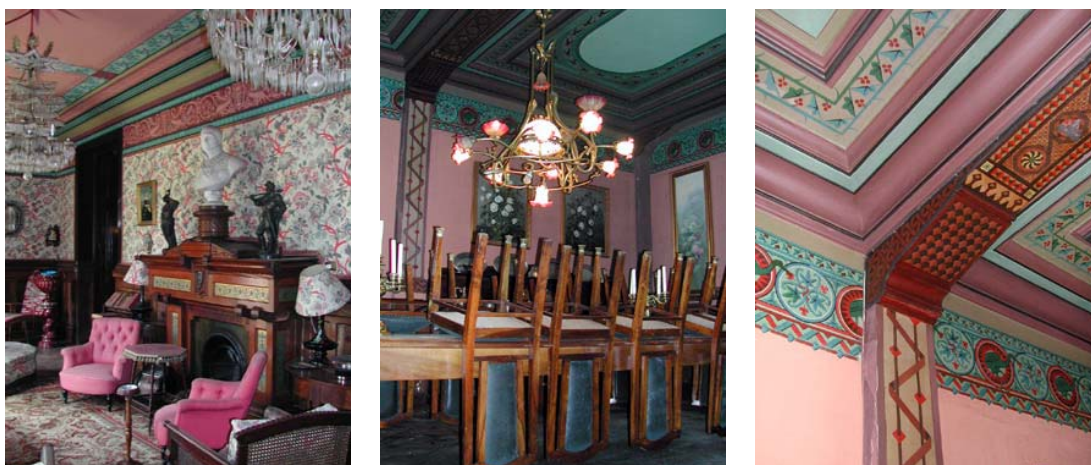


Fig. 241, 242 i 243. Casa d'Ocejo: interior del saló (el teixit que cobreix el parament superior del saló és d'una intervenció recent), visió general del menjador i detall de l'arc pla.

A l'Arxiu Històric de la Ciutat es guarda el detall de la vidriera R. 6217 núm. d'ordre 1918, i un detall de l'oratori, R. 6388 i núm. d'ordre 2668.

<sup>511</sup> ARNÚS, M. del Mar: *Comillas prelude de la modernidad*, Madrid, Sociedad editorial Electa España, 1999, p. 47. Per conèixer més detalls sobre Ocejo es pot consultar:

ARNÚS, Maria del Mar: *Comillas prelude de la modernidad*, op. cit.

BAYLE, Constantino: *El II marqués de Comillas*, D. Claudio López Bru, Madrid, 1927.

LANUZA, Andrés: *Comillas. Apuntes históricos, noticias varias y reseña de la permanencia de SS.MM. y AA, en aquella Villa*, Santander, Imprenta y Lit. de J. M. Martínez, 1881.

SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, Colegio de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín, 1996.

<sup>512</sup> Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi, registres 3184-D, 3185-D, 3186-D, 3187-D, 3188-D, 3189-D, 3190-D, 3191-D. Proposta datada el 1878

Arxiu d'Història de la Ciutat es guarden les plantes i l'alçat d'una altra proposta.

En tercer lloc, ens hem de referir al Palau de Sobrellano. El projecte data de 1878, les obres no s'inicien fins a 1882, i s'acaben el 1889. El palau de Sobrellano és una ambició que té Antonio López y López a la seva vila natal. Segons Sazatornil <sup>513</sup> l'any 1878, any de la concessió del títol, s'encarreguen a Joan Martorell el panteó i el palau. Però les obres dirigides per Cristòfol Cascante no comencen fins al 1882. En paraules d'Arnús, és un projecte que no s'arriba a acabar mai, queden per fer la torre quadrada i el passadís que havia d'unir el palau amb la capella.



Fig. 244 i 245. Palau de Sobrellano: visió general de la sala del billar, amb una arcada cap a la sala de la xemeneia, i del menjador.

Com hem vist, tots tres exemples són encàrrecs d'Antonio López i López (1817-1883), primer marquès de Comillas. Ja hem comentat el paper que té dins del context de l'alta burgesia barcelonina i fins i tot de l'espanyola, en referir-nos a la seva casa a la plaça del Duc de Medinaceli i a la reforma, a partir de 1870, del Palau Moja de les Rambles. És un personatge

<sup>513</sup> SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, op. cit., p. 309.

Documents localitzats:

A la càtedra Gaudí es guarda una llibreta de Cascante amb esborranys de les xemeneies i mobiliari; els esborranys estan publicats al llibre de Sazatornil. A la carpeta de Joan Martorell es guarda un plànol de la façana del palau i el del pas que havia de connectar amb la capella.

Per ampliar els coneixements sobre el plau de Sobrellano es pot consultar:

ARNÚS, Maria del Mar: *Comillas preludio de la modernidad*, op. cit.

BASSEGODA I NONELL, Joan: "Arquitectos catalanes del siglo XIX: Cristóbal Cascante Colom", *La premsa* 18-5-1971?

GARCÍA GUINEA, M. A.; LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.; ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los marqueses de Comillas*, Santander, Colegio de Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2004.

GARCÍA MARTÍN, M.: *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas, 1993.

LACUESTA, Raquel; ROGENT, Jordi: *Commemoració del centenari de la construcció de can Casas i de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante (1889-1989)*, el Bruc (Anoia), Diputació de Barcelona; Ajuntament del Bruc, fulletó.

PÉREZ-BUSTAMENTE, Rogelio; FIGUERAS, Lourdes; SAN MIGUEL, Enrique; MANADÉ, Maria: *Comillas*, Santander, Electra de Viesgo, 1990.

SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, op. cit.



crucial per entendre el paper de l'alta burgesia des dels anys cinquanta fins a la seva mort. Com han apuntat alguns autors que s'han referit a la seva persona,<sup>514</sup> era un home de món, molt atent a les modernitats, capaç de portar l'electricitat a Comillas l'any 1881, per primera vegada a España, per rebre els monarques. Per tot això hem de suposar que, sobretot a Ocejo, que seria la residència dels reis durant alguns estius, volia esmerçar els esforços necessaris per mostrar que estava al dia.

En el primer exemple, la casa de la finca Las Cabezas és de Josep Oriol Mestres, arquitecte que treballa en nombroses ocasions per a López. Hem vist interiors de Mestres dels anys setanta on paraments i sostres s'articulen a partir d'emplafonats i faixes en una abstracció de l'ordenament acadèmic. Aquí, en canvi, abandona la necessitat d'ordenar i dilueix els límits i les articulacions. Tenim imatges de dues estances, la que suposem sala de billar i el menjador, i en una és més agosarat que en l'altra. Mentre que a la sala de billar encara hi ha una certa articulació del parament a través de sanefes que emmarquen el pany superior on hi ha les obertures, al menjador ja es pot parlar d'un parament superior continu, només perfilat per una sanefa.



Fig. 246. William Morris, 1866-1867. Victorian & Albert Museum.



Fig. 247. Viollet-le-Duc. Castell de Pierrefonds.

Aquesta concepció s'assumeix plenament a Ocejo. Aquest és un exemple atribuït en el seu conjunt a Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914), i és molt rellevant pel canvi que s'hi dona. No hi ha en cap estança referències a la configuració acadèmica. El parament segueix un ordenament tripartit conceptualment diferent al que hem vist en el període anterior. Aquí no és un referent acadèmic sinó que són tres franges contínues sobreposades que queden tallades per les obertures —enteses com a forats a la paret— sense articular. Aquesta solució està molt a prop de la proposada per William Morris l'any 1866-1867 a l'interior del Victorian & Albert Museum (fig. 246). A la bibliografia consultada<sup>515</sup> s'esmenta un viatge de Vidal a París i a Londres l'any 1867. No coneixem directament aquesta circumstància però no és casual la similitud dels interiors. Al menjador d'Ocejo podem apreciar que els elements estructurals, com ara l'arc pla, es mostren de manera autònoma al parament. L'arc està sobresortit de manera que queda separat

<sup>514</sup> A més de la bibliografia ja esmentada a l'entorn de Comillas, ens hem de referir a l'escrit de Josep Oriol Mestres *Monumento levantado en esta ciudad y dedicado al Excmo. Sr. D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1884.

<sup>515</sup> RUDO, Marcy: *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, edicions La Campana, 1996. VÉLEZ, Pilar: "De les relacions entre l'art i la indústria, 1870-1910", a *El modernisme*. 2 volums Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990, p. 225-239.



de la continuïtat del revestiment. En aquest sentit hem d'apuntar les semblances entre aquesta solució del menjador d'Ocejo i la sala del castell de Pierrefonds (1866-1868), d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (fig. 247). En l'interior de Viollet els elements estructurals, tectònics, sobresurten respecte del parament, que també es compon a partir de tres franges contínues sobreposades, lluny de qualsevol referent acadèmic.

El tercer dels exemples és el palau de Sobrellano. S'inicia efectivament l'any 1882 i la seva construcció es perllonga fins al 1889. Antonio López mor el 1883 i, per tant, el palau està més vinculat a Claudio López Bru (Barcelona 1853 - Madrid 1925), segon marquès de Comillas. És un edifici molt més ambiciós que els dels altres dos exemples. El tractament del parament de les estances d'ús més privat és el que hem vist en els exemples anteriors. Cal que remarquem que a quasi tots els interiors de la planta baixa i el pis principal del palau de Sobrellano els sostres són embigats i enteixinats de fusta. A Sobrellano ens trobem de manera generalitzada amb una solució de sostre que després esdevindrà comuna amb molts altres interiors.

Els tres interiors també ens mostren un canvi important pel que fa als elements figuratius que es fan servir. No hi ha cornises ni motllures, és a dir, elements referits a la tradició acadèmica, sinó que els referents formals són inspirats en la natura, tot i que en l'exemple de Mestres també trobem una forta presència d'elements d'inspiració mudèjar (fig. 250). S'ha substituït el llenguatge clàssic per un llenguatge nou que recorre a la natura. Els motius ornamentals, sobretot a Ocejo i al palau de Sobrellano, són presos directament de la natura: fulles i flors, principalment.<sup>516</sup> En aquests cas també trobem un exemple molt reeixit d'utilització de motius que representen aus al menjador d'Ocejo (fig. 249). Per altra banda, el sostre del tocador de la reina a Ocejo simula un envelat (fig. 248). És un recurs fora de qualsevol rigidesa formal, una clara evocació d'arquitectures efímeres.



Fig. 248. Ocejo: sostre del tocador de la reina.



Fig. 249. Ocejo: detall del fris del menjador



Fig. 250. Las Cabezas: detall d'una vidriera.

<sup>516</sup> CIRICI, Alexandre: "Un període poc estudiat: l'esteticisme", 1973. *Serra d'Or*, número 165, p. 48-51 [408-411].

Els exemples inicials ens han permès entendre alguns dels elements de canvi que es donen a partir de la dècada dels vuitanta. Ara, a través de diferents exemples que abasten tot el període, podem anar apuntant com es consoliden els canvis i per on passen. Els interiors que ara valorem són els següents:

Casa Bertrand,<sup>517</sup> anys vuitanta. Casa Simon,<sup>518</sup> 1885-1886.



Fig. 251. Casa Bertrand. Detall del saló.

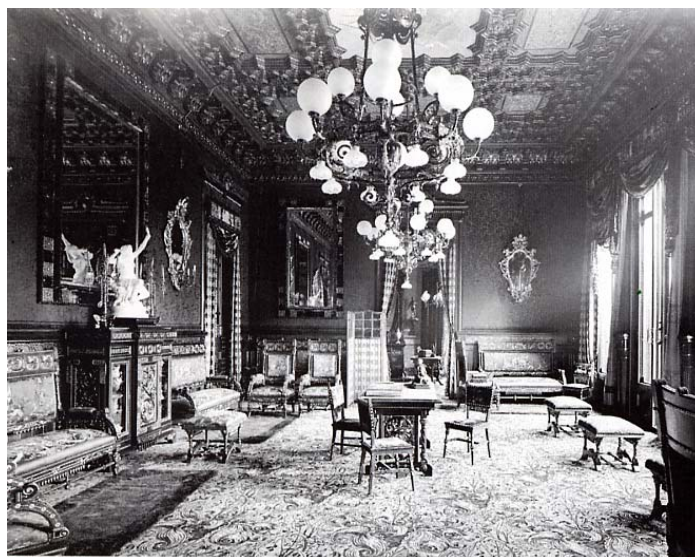


Fig. 252. Casa Simon. Vista general del saló.

<sup>517</sup> De la Casa Bertrand no en coneixem ni la ubicació exacta, ni l'arquitecte, ni l'any de construcció. Per les referències de les fotografies sabem que era a Sant Gervasi i que hi va treballar Francesc Vidal. Arxiu Mas G-42470, G-42476, G-42477. Data de les fotos: 1960.

<sup>518</sup> Josep Domènech i Estapà és l'autor de la casa de Francesc Simon, ubicada al carrer Mallorca, núm. 382, cantonada Pau Claris. Josep Casamartina [CASAMARTINA, Josep: *L'interior del 1900*. Adolf Mas fotògraf. Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002] atribueix l'interior a Francesc Vidal. Arxiu Mas A-5, A-7. Data de les fotos: 1909.

És una de les cases recollides en la publicació de Francesc Rogent *Arquitectura moderna en Barcelona*, *op. cit.*

Casa Sicart,<sup>519</sup> 1890.



Fig. 253. Casa Sicart. Sala de música.

Casa Casas,<sup>520</sup> 1898-1899.



Fig. 254. Casa Casas. Sala de música.

Casa Amatller,<sup>521</sup> 1898-1900.



Fig. 256. Casa Amatller. Dormitori filla

Casa Tey,<sup>522</sup> cap a 1904.



Fig. 257. Casa Tey. menjador

<sup>519</sup> Es tracta de l'edificació per als comtes de Sicart feta per Antoni M. Gallissà al carrer Fontanella.

Les fotografies de la façana i l'interior es guarden a l'Arxiu Mas 599-B i 600-B. Any de la foto: 1904.

També es poden localitzar a l'article de Lluís Domènech:

DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: "Antoni M. Gallissà", Barcelona, 1903. *Arquitectura y Construcción*, número 131, p. 164-171.

<sup>520</sup> La Casa Casas és al Passeig de Gràcia, i és obra de l'arquitecte Antoni Rovira i Rabassa. L'autor del tractament de l'interior de l'habitatge principal és Josep Pascó. Per conèixer algunes particularitats sobre aquesta casa es pot consultar:

PUJOL I BRULL, J.: "Arte e industria. Decoraciones Pascó", febrer de 1902. *Arquitectura y construcción*, número 115, p. 43-45, 47, 58-59.

ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona, op. cit.*, Làmina XC.

Fotos Arxiu Mas: E-10629.

<sup>521</sup> Casa Amatller, Passeig de Gràcia, 41. Arquitecte: Josep Puig i Cadafalch. Fotografia guardada a l'Arxiu Mas, B-11. Realitzada el 1902.

<sup>522</sup> Fotografia realitzada el 1904 i guardada a l'Arxiu Mas (E-245). No tenim confirmada cap dada concreta de la casa. En la publicació de Lluís Maria Aragó [ARAGÓ I CABAÑAS, Lluís Maria: *El creixement de l'Eixample. Registre administratiu d'edificis. 1860-1928*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Barcelona, 1998] es fa referència a una casa a nom de Josep Tey a la Rambla Catalunya, número 73. Es tracta d'una casa de planta baixa més dos pisos construïda l'any 1872 per l'arquitecte Rafael de Luna. En tot cas, estariem parlant d'una reforma interior feta al tombant del segle.



Casa Tosquelles,<sup>523</sup> 1906.

Casa Nebots de Berenguer,<sup>524</sup> 1907-1909.

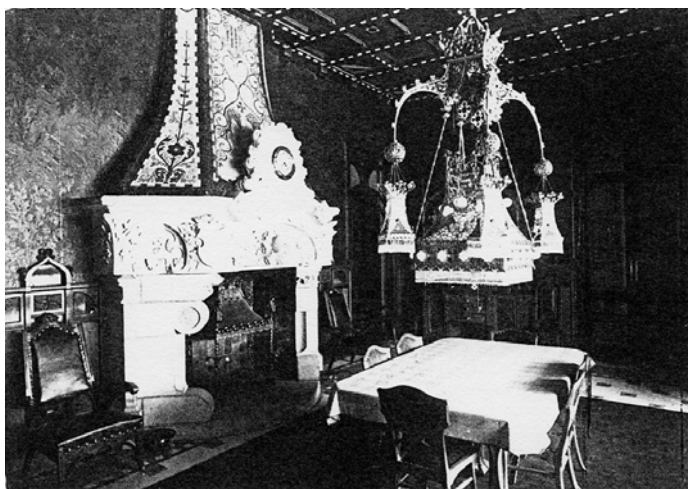
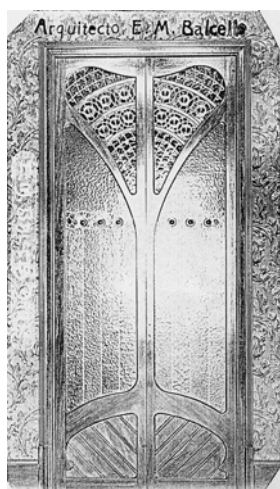


Fig. 257. Casa Tosquelles. Alçat. Fig. 258. Casa Nebots de Berenguer. Menjador.

Alguns d'aquests interiors, com el saló de la Casa Simon (fig. 252), la sala de música de la Casa Sicart (fig. 253) i el menjador de la Casa Nebots de Berenguer (fig. 258), ens mostren la continuació del plantejament que hem vist a les edificacions de Comillas i a Las Cabezas. L'ordenament tripartit del parament és conceptualment molt diferent del que hem trobat en les obres de Mestres i Rogent. Aquí està entès com a successió de franges contínues. No hi ha la voluntat de delimitar, sinó que cada una de les parts és contínua en tota la superfície. A la Casa Simon el parament superior entapissat amb el que sembla vellut llavorat cobreix completament tota la superfície, no hi ha cap interès per articular les obertures. A través de la fotografia no podem percebre exactament com és l'arrambador però podem apreciar-hi relleus, que també atorguen continuïtat. Al saló de la Casa Sicart, la idea de continuïtat és encara més evident, ja que tant el tractament del sòcol, amb un arrambador ceràmic, com el del parament superior, entapissat amb jacquard,<sup>525</sup> es fan a partir de la repetició d'un mateix motiu ornamental. Aquesta percepció també la tenim en el menjador de la Casa Nebots de Berenguer. Aquí és la textura de cuir, o de paper imitació de cuir, el que dóna la continuïtat al parament superior.

Aquest parament no implica ordre acadèmic; tal vegada respon a criteris funcionals, de protecció i d'entrega entre parament i sostre. De fet, l'estança en què l'arrambador és més

<sup>523</sup> Fotografia localitzada a l'Arxiu del COAC. Es tracta de la casa Tosquelles, ubicada entre els carrers Vallirana i Ballester. L'arquitecte és Eduard M. Balcells Buigas.

<sup>524</sup> Casa Casimir Clapers. Societat Nebots de Berenguer. Edifici conegut també com a Casa Nebots de Berenguer. Arquitecte: Bonaventura Bassegoda i Amigó, amb col·laboració amb Joaquim i Pere Bassegoda. Carrer Diputació, 216. Data de l'edifici: 1907 (any del projecte) i 1908 (final d'obres). Foto Arxiu Mas 229-B. Per aprofundir en l'arquitectura dels Bassegoda consulteu *La obra arquitectònica de Pedro, Joaquín y Buenaventura Bassegoda (1856-1934)*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1995. Aquesta casa es conserva actualment i hem pogut visitar-la. Els últims anys ha estat objecte d'una profunda rehabilitació.

<sup>525</sup> CASAMARTINA, I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*. Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002, p. 47.

habitual és el menjador, i no hem de descartar la idea que sigui per protegir el parament dels cops de les cadires. Posar-ne també és una manera d'aconseguir un ambient acollidor, d'estabilitat, de fer que el lloc de menjar sigui un lloc serè, i a la vegada és un recurs per remarcar el recinte mitjançant el sòcol.

A través del saló de la Casa Bertrand (fig. 251), de la sala de música de la Casa Casas (fig. 254), del dormitori de la filla de la Casa Amatller (fig. 255) i del detall de l'alçat de la Casa Tosquelles (fig. 257), podem adonar-nos de la presència freqüent del parament continu, un parament en què no hi ha franges horitzontals sinó que un mateix tractament cobreix tota la superfície del terra al sostre. Si en el període anterior aquest element es veia tractat com a secundari, en el sentit que es considerava més pobre, ara esdevé un acabat digne per a les estances més nobles. Al saló de la Casa Bertrand, la superfície de vellut texturada que cobreix tot el parament atorga una gran riquesa sensorial, a la sala de música de la casa de Ramon Casas el vellut llis del parament embolcalla i delimita l'espai, i al dormitori de la filla de la Casa Amatller el vellut llavorat amb dibuixos de clavells d'inspiració gòtica<sup>526</sup> cobreix tots els paraments. En tots aquests exemples el parament queda tallat per les obertures, enteses com a forats a la paret, no articulades. No hi ha emmarcaments que expressin valors tectònics a la paret. No hi ha cap voluntat de mostrar els aspectes estructurals de la paret, sinó que hi és present la idea de revestiment, un revestiment que traspasa tota la superfície del parament.

Els sostres també ens mostren l'allunyament del referent acadèmic. El sostre emmarcat, amb un gran plafó central, amb faixes i sanefes, apareix molt poques vegades. Ja hem vist que en els interiors de Mestres, del qual tenim més informació sobre sostres, s'anava cap a solucions geomètriques entrellaçades que ocupaven tota la superfície del sostre, en un procés d'isotropia cap a la continuïtat. En aquestes dècades de final de segle són molt freqüents els embigats i els enteixinats.<sup>527</sup> Els sostres miren cap a l'arquitectura medieval i l'arquitectura renaixentista, i, per tant, aporten un valor evocador. Però també són sostres que es perceben com un tot; la idea de continuïtat persisteix. Són sostres tectònics independents de la paret. No hi ha una articulació entre paret i sostre sinó que es representen de manera autònoma. Els mateixos permòdols queden inclosos en el sostre i independents de la paret, ja que aquesta té un valor estrictament de revestiment. Dificilment aquests embigats són estructurals, però, encara que no ho siguin, ho representen.

Tots aquests interiors ens mostren uns canvis importants. S'ha substituït el referent acadèmic i s'incorporen nous recursos que es concreten en aquests elements:

En primer lloc, el parament s'entén com a revestiment. Al llarg de tots aquests exemples, des dels inicials de Comillas i de Las Cabezas fins als altres que es donen al llarg del període, hem vist que el parament es resol de dues maneres: a partir de tres franges contínues sobreposades, en una concepció diferent de l'acadèmica, i com un parament continu que cobreix tot el parament. En ambdós casos el parament ha perdut qualsevol referència tectònica perquè s'entén

---

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> No tenen res en comú amb els de mitjan segle, els que hem vist a la Casa Compte, on els embigats són vistos i pintats amb motius ornamentals.

com a revestiment. Aquesta nova manera d'entendre el parament ens recorda el que des de mitjan s. XIX expressen en els seus escrits gent com John Ruskin i Gottfried Semper, el pensament dels quals es difon arreu d'Europa i és probable que també arribi aquí. En els escrits de John Ruskin, sobretot en *The seven lamps of Architecture*,<sup>528</sup> publicat el 1849, veiem que segons ell l'arquitectura és construcció ornamentada, és a dir, que l'ornament és quelcom afegit que no respon a cap argument de necessitat ni d'utilitat. En fer aquesta afirmació apunta que gràcies a l'addició gratuïta de l'ornament la construcció es converteix en art, perquè en l'ornament no hi ha res d'útil ni de necessari. En aquest sentit, es refereix a la idea de revestiment, ja que deslliga l'ornament de qualsevol referència constructiva o tectònica. En aquest element recau el mèrit de provocar-nos l'admiració artística i racional. És el que ens dóna compte dels valors artístics de l'arquitectura. Entre el plantejament de Ruskin i els interiors que estudiem hi ha una diferència molt important i és que Ruskin es refereix a l'ornament que recau en la pintura i l'escultura, i en canvi en aquests interiors veiem l'ús de molts altres recursos. Però el que és coincident entre l'un i els altres és la concepció de revestiment.

També hem d'apuntar la gran repercussió que té el pensament de Gottfried Semper.<sup>529</sup> Una primera idea fonamental és la de revestiment, *Bekleidung*, de vestit. Semper parla de l'origen tèxtil de les parets en record de les formes primigènies de l'home per crear un habitacle, on allò que havia servit per tancar l'espai eren branques i materials trenats d'origen vegetal. Després havien estat substituïts per estores i catifes per tancar, per crear els límits de l'arquitectura. Semper separa clarament la idea de mur i la de paret: el primer té un sentit constructiu i material i la segona té un sentit conceptual de delimitació de l'espai. La construcció del mur és posterior a partir d'una necessitat secundària, però el que realment constitueix l'essència del recinte són els tapissos o els seus succedanis, darrere dels quals està amagat el mur. Com en un vestit, allò essencial que cobreix el que només és un recurs constructiu, és aquí on figuren les formes, els ornaments que constitueixen l'autèntica raó de ser de la paret.

Sense voler establir una connexió directa entre el que expressen aquests autors i el que aquí s'està fent, sí que es pot parlar de referents que es troben en l'ambient, d'idees, fins i tot de moda. És evident que en els interiors que hem vist el parament s'entén com a revestiment i, fins i tot, en moltes ocasions s'expressa a través de recursos tèxtils, com els que poden veure en les sanefes i en els estampats de papers pintats i de teixits que recobreixen els paraments.

En segon lloc, els sostres tectònics són autònoms respecte de la paret. En els exemples de les dècades anteriors, de Mestres i Rogent, el sostre s'articula amb la paret a través de la cornisa. A partir dels exemples que hem estudiat podem constatar que ara el sostre s'independitza de la

---

<sup>528</sup> RUSKIN, John: *Seven Lamps of Architecture / Las siete lámparas de la arquitectura*, Londres, 1849. Edició en castellà: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, València, 1989.

<sup>529</sup> SEMPER, G.: *Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1851.

SEMPER, Gottfried: *Der Stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbook für Techniker und Kunstfreunde*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863. 2 vol. Traducció ITALIÀ a cura d'A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori: *Lo stile*, Roma-Bari, Editorial Laterza, 1992.

paret. En els exemples de sostre pla, com ara la sala d'Ocejo, aquest no s'articula amb la paret, sinó que s'hi sobreposa directament, en una solució que hem considerat molt propera a la de William Morris.

Els embigats i els enteixinats, molt freqüents en els interiors del tombant del segle, són sostres tectònics que s'expressen de manera autònoma. Aquesta solució, que quasi bé no hem vist en els interiors de Mestres i Rogent, esdevé molt freqüent en l'arquitectura de final de segle. És la solució que tria el mateix Viollet-le-Duc a l'esmentat castell de Pierrefonds, una solució que la tradició anglesa del neogòtic actualitza i que arquitectes com William Burges utilitzen molt freqüentment. La raó recau precisament en la necessitat d'independitzar el sostre —un sostre tectònic— del parament, entès com a revestiment —per tant, que ha deixat de banda qualsevol referència tectònica. En l'exemple de Viollet a Pierrefonds i també en el cas del menjador d'Ocejo s'opta per deixar sobresortit l'arc pla per evidenciar la diferència entre els elements tectònics i el parament entès com a revestiment.

En tercer lloc, els elements ornamentals estan inspirats en la natura. Se substitueix el llenguatge clàssic per un de nou que recorre als referents naturals. Aquest és un camí que s'ha iniciat a Europa des de mitjan segle XIX i que s'ha anat difonent a través d'escrits i de models. Des de solucions tan concretes com l'àlbum d'Owen Jones, en el qual apareixen unes darreres làmines que deixen de banda els referents historicistes per mirar cap a la naturalesa, fins al pensament de John Ruskin, en el llibre *The seven lamps of Architecture*, que ja hem citat, quan parla de la "làmpada de la bellesa" i diu que la bellesa de l'arquitectura ve del fet que les imatges del seu ornament s'emmotllen a les "aparences externes d'allò orgànic" i s'inspiren en les formes de la realitat natural. I tot això sense oblidar la gran difusió dels treballs de William Morris i de Viollet-le-Duc. Com abans, no podem establir una relació directa, exceptuant les obres de Viollet, entre aquests escrits i el que es fa aquí, però sí que hem de tenir en compte que són uns referents clau per entendre l'arquitectura de final de segle.

### 3.2.2. Estilisme i caràcter

Des de mitjan segle fins als anys setanta es resol l'interior a partir d'un llenguatge homogeni. En els interiors estudiats en la segona part hem vist que a través de les diferents estances hi ha una gradació i una jerarquia de tractament de la superfície, però el llenguatge emprat és el mateix.<sup>530</sup> Cal, a partir d'ara, analitzar fins a quin punt en les dècades del tombant del segle aquesta situació es repeteix o si hem d'afegir nous arguments. Amb aquesta finalitat aportem diferents testimonis fotogràfics d'alguns interiors i, a més, fem altres aportacions documentals que ens permetran valorar els interiors des d'aquesta perspectiva.

---

<sup>530</sup> Només a la torre d'estiueig de Can Mercader hem trobat, de manera explícita, que en algunes estances s'empra un llenguatge arquitectònic d'inspiració islàmica. Hem de valorar la major llibertat de recursos en una torre d'estiueig. També hem d'apuntar que a començament de la dècada dels setanta hi ha algunes torres al Passeig de Gràcia d'inspiració mudèjar [GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpia Cultural, Caixa de Catalunya, Lunwerg Editores, 1990, p. 44-47], tot i que no en coneixem els interiors.



Casa Muntades,<sup>531</sup> 1896.

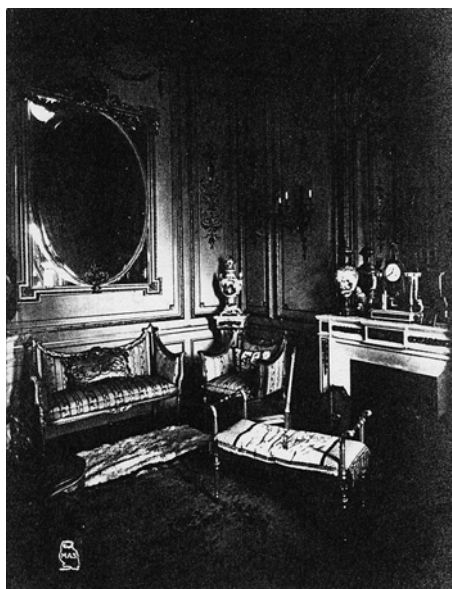


Fig. 259. Casa Muntades. Sala.

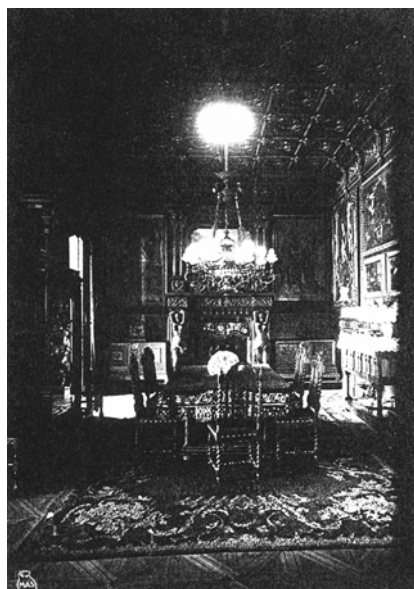


Fig. 260. Casa Muntades. Menjador.

Casa Casas,<sup>532</sup> 1898-1899.



Fig. 261. Casa Casas. Menjador.



Fig. 262. Sala.

<sup>531</sup> Casa Muntades, Roger de Llúria, 110. La referència està recollida per Aragó i Cabanes [ARAGÓ I CABANES, Lluís Maria: *El creixement de l'eixample. Registre administratiu d'edificis. 1860-1928, op. cit.*].

Arxiu Administratiu Municipal. 4473.

Casa Matias Muntades. Roger de Llúria, 110.

16 de desembre de 1895. Permís: 6 de febrer de 1896.

Josep de Miquelarene, arquitecte. PB+1 destruïda.

6086-37544.

Fotos Arxiu Mas: E-1059 i E-1061, any de les fotos: 1909.

<sup>532</sup> Fotos Arxiu Mas: B-2088 i A-1, any de les fotografies: 1909.

A més de les fotografies d'algunes estances de la Casa Muntades i de la Casa Casas, pel que fa a les aportacions documentals sabem a través de Rogent i Pedrosa<sup>533</sup> que a la Casa Simon: “El patio cubierto, tapizado de ricos mármoles, con sus cuadros limitados por preciosas pilastras, con sus esculpidas ménsulas de bronce que sostienen el cuerpo avanzado, con el pavimento de mosaico romano, es como el corazón de la casa. Para llegar a él hay que atravesar un vestíbulo egipcio, enfrente del cual se divisa la escalera de planta semicircular, que recibe luz por cinco ventanales altos adornados con vidrieras de colores, y es una de las piezas más bien combinadas del edificio.”

També a partir d'una visita feta a la Casa Modest Andreu<sup>534</sup> hem pogut comprovar que el menjador, amb el mobiliari de Gaspar Homar, segueix un llenguatge més innovador i lliure de referents acadèmics, però en canvi al saló el llenguatge emprat segueix les pautes estilístiques convencionals.

Aquests exemples ens porten a afirmar que, en les dècades del tombant del segle, en una mateixa casa ens podem trobar amb algunes estances en les quals s'utilitzen els estils històrics, amb més o menys llibertat, i també amb altres on s'experimenta amb formes noves. És el cas del menjador de la Casa Casas, que no respon a una filiació concreta, sinó que és fruit d'una experimentació a partir d'inspiracions molt diverses. Podem dir que aquest és un llenguatge nou, amb formes que a partir del 1900 agafaran més intensitat. En canvi, altres estances (la sala de la Casa Casas —fig. 262— i la de la Casa Muntades —fig. 259—) reben un tractament a partir d'una filiació estilística concreta, reproduïxen estils convencionals. És habitual que en una mateixa casa hi hagi estances d'estil Lluís XV, neogòtic, neorenaixentista o neobarroc, per exemple. En aquests salons la solució és fidel a l'estil referit. En aquest sentit és molt aclaridor el text de Teresa M. Sala:<sup>535</sup>

Malgrat la proliferació de noves i originals formes modernistes, a partir de 1900 es fan comandes importants de mobiliari d'estil Lluís XV, neogòtic o neorenaixement. Constant que perdura durant tot el període modernista. La clientela continua amb la idea de distingir-se per l'estil dels mobles, per la riquesa i per la sumptuositat que els honora i els diferencia. Continuen encarregant-se els anomenats “estils clàssics” per a les parts més nobles i més representatives de les cases. I per això, alguns entenen que les formes de l'Art Nouveau són poc indicades per les estances de la relació social, tal com els salons i els despatxos. De fet, els interiors eclèctics dels habitatges burgesos són el reflex de la mentalitat d'una classe social segura de si mateixa que s'autoafirma i destaca a les cases d'una manera sumptuosa. D'aquí que en la majoria dels casos continua vigent per sobre de tot el simulacre del luxe i de la sumptuositat aparent dels seus interiors, característica que defineix el marc eclèctic de l'habitatge burgès.

<sup>533</sup> ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, op. cit., p. 70.

<sup>534</sup> Casa Modest Andreu, carrer Ali-Bei, número 3. Arquitecte: Telm Fernández i Janot. 1902-1903. Per obtenir més informació sobre aquesta casa consulteu: *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-artístic de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, p. 34, fitxa número 5.

<sup>535</sup> SALA, Teresa M.: "El mobiliari dels interiors en l'època del modernisme", *Moble Català*, Barcelona, Electa - Generalitat de Catalunya, 1994, p. 124.

En aquest sentit també s'expressa Josep Casamartina: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*, op. cit., p. 21.

En alguns habitatges també ens trobem amb espais evocadors de cultures exòtiques o llunyanes. A la Casa Vicens hi ha un saló d'inspiració oriental (fig. 264) i el *fumoir*. El llenguatge d'inspiració islàmica transporta a llocs llunyans, ajuda a imaginar aventures i vivències extraordinàries des del saló de casa. El *fumoir* transmet molt clarament la funció d'aquest espai. S'estableix la relació entre l'espai de fumar, entès en un sentit de plaer, i l'arquitectura islàmica. Aquestes evocacions no són excepcionals en la cultura arquitectònica de l'època, tal com podem veure en la làmina publicada en el llibre d'Henry Havard<sup>536</sup> (fig. 263).



Fig. 263. *Fumoir*. Henry Havard, *Dictionnaire de l'ornement et de la décoration depuis de XIII siècle a nos jours*. s.d.



Fig. 264. Casa Vicens.<sup>537</sup> Saló oriental.

Estem davant d'uns interiors en els quals segons l'ús i la funció d'una estança convé un estil o un altre. Per tant, quin sentit tenen els diferents llenguatges? A partir del que hem vist, i que l'escrit de Sala corrobora, la tria d'un estil o d'un altre respon a una voluntat explicativa, al caràcter. En aquells espais de representació i d'ús més social s'opta per llenguatges més convencionals, fàcilment comprensibles per als visitants; no hi ha una voluntat trencadora sinó que es vol donar solidesa i solvència a la família. En canvi, en els espais d'ús més privat hi ha més capacitat d'experimentació, més atreviment, ja que es tracta d'espais més restringits a la família. Els menjadors són les estances en què més habitualment s'experimenta; són un lloc de gaudi i de reunió familiar on hi cap l'atreviment formal.<sup>538</sup>

Aquesta expressió diferent de les estances segons la seva funció també l'apunta Charles Blanc.<sup>539</sup> Blanc es refereix a la necessitat de l'ordre en les estances de rebre, ja que per ell la falta de simetria és una desconsideració per al visitant. És a dir, no es refereix tant als estils sinó a l'ordre i a la disposició dels mobles, però si ens atenem als exemples proposats veurem que

<sup>536</sup> HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle a nos jours* (4 volums), París, Maison Quantin, s.a.

<sup>537</sup> Casa Vicens, carrer de les Carolines, 18-24. Arquitecte: Antoni Gaudí. Projecte: 1878; inici construcció: 1883; acabament: diversitat de dates segons els autors: 1885, 1888 o 1889.

<sup>538</sup> Pensem que no és casual que la majoria d'interiors retratats per Adolf Mas corresponguin a menjadors. És en aquestes estances on més sovint s'incorporen els elements evocadors i els atreviments formals, objecte d'interès per a Mas.

<sup>539</sup> BLANC, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit., p. 137-138.

l'ordre i la simetria s'associen freqüentment als estils convencionals. Tot i que l'exemple de la sala de la Casa Casas, on s'aprecien moltes cadires arrambades a la paret, quasi bé podem dir que respon al criteri de Blanc, ell també diu que la disposició ordenada dels mobles no és necessària a tot arreu: és freda i inconvenient per als llocs on s'ha de portar una vida creativa o fantasiosa. És a dir, que en els llocs més personals l'experimentació formal estimula el joc de la imaginació.

En definitiva, estem davant d'uns interiors en els quals tot i la dissolució del llenguatge acadèmic els estils encara tenen vigència perquè s'utilitzen amb una voluntat expressiva. No tenen un valor en si mateixos sinó en la mesura que contribueixen a l'explicació del caràcter. Per això els hem d'entendre, també, com a revestiment. Com hem vist en l'apartat 3.2.1, s'està perdent el referent acadèmic, però si cal es fa servir per assegurar el caràcter d'una estança. Pot semblar que s'entra en una contradicció, però no és així. Aquí no ens referim a un sentit de l'ordre transcendent, sinó que serveix només per assegurar el caràcter, s'empra de la mateixa manera que qualsevol altre estil històric.

Aquesta voluntat expressiva també es transmet a través de l'exhibició de referents autobiogràfics. Estem davant d'uns interiors plens d'objectes, de records, de quadres de família, de referents personals que mostren la trajectòria familiar o personal, allò que es vol compartir amb els visitants, amb les persones que integren el grup social; és una privadesa mostrada. Dels referents autobiogràfics, reals o volguts, se'n fa ostentació. La casa esdevé com un museu on tots aquests elements es mostren com un mirall de la família. Si mirem de bell nou el menjador de la Casa Muntades (fig. 260) o ens fixem en la fotografia de la galeria de la mateixa casa (fig. 268 i 269) veurem uns interiors plens de petjades personals per mostrar. Quadres, records i fotografies omplen les parets i es disposen arreu per fer efectiva la voluntat d'explicar, de comunicar.



Fig. 265. Casa Baró de Quadres.<sup>540</sup>



Fig. 266. Casa Mallol.<sup>541</sup>

<sup>540</sup> Casa Baró de Quadres, a l'av. Diagonal, 373. Arquitecte: Josep Puig i Cadafalch. Construcció: 1902; reforma: 1904. Dates recollides al catàleg: *J. Puig i Cadafalch. L'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions – Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

Troblem la voluntat de refermança autobiogràfica que busca el reconeixement social: l'habitatge mostra com és la família, o com vol ser vista. D'aquí ve l'interès per evidenciar la sensibilitat vers les arts, sobretot la música, les modes, el coneixement, etc. En la fotografia de la Casa Mallol (fig. 266) veiem en primer terme un piano. En alguns dels interiors que hem anat estudiant, com a la Casa Casas, hi ha la presència d'una sala de música amb un piano, en altres el piano és enmig de la sala o el menjador, com a la Casa Baró de Quadres (fig. 265).<sup>542</sup> Els concerts, en els quals normalment les filles interpreten peces musicals, comuniquen la sensibilitat de la família per la música. En aquest sentit és molt eloqüent la novel·la de Rudo Marcy<sup>543</sup> que recrea la vida de la família de Francesc Vidal, en què diverses filles toquen el piano i les vetllades de la família a l'entorn de la música són un esdeveniment per al seu entorn social.

Aquesta exhibició de records i de referents personals que trobem en els espais d'ús social i públic en alguns habitatges contrasta amb la simplicitat d'estances més estrictament privades que busquen transmetre domesticitat i intimitat.

---

<sup>541</sup> Fotografia de l'Arxiu Mas. Data de la foto: 1912. No coneixem ni l'emplaçament exacte de la casa ni les dates de la construcció.

<sup>542</sup> Gottfried Korff ha valorat la presència d'instruments musicals en els interiors de les cases de nines del s. XIX [KORFF, Gottfried: "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois", 1979. *Urbi*, núm. II, p. 57-68].

<sup>543</sup> RUDO, Marcy: *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, op. cit.



### 3.2.3. Pervivència i transformació de la sensorialitat

Com hem apuntat, els recursos formals dels interiors del tombant del segle es refereixen a dos grans àmbits, la voluntat explicativa —caràcter—, i la sensorialitat pura. Si fins ara hem parlat de llenguatge, en aquest epígraf ens proposem parlar, a partir dels diferents exemples que hem recollit, del joc d'estímuls sensorials. A través dels interiors estudiats de les dècades anteriors hem vist la importància dels diferents recursos sensorials i com es busca a través seu l'enriquiment de l'interior. Ara, a través dels diferents testimonis gràfics i fotogràfics, veurem com s'expressa, si es manté o s'intensifica, la voluntat de força sensorial en els interiors del tombant del segle.

La recerca sensorial en el període dels anys cinquanta fins a final dels setanta es fa en uns interiors en els quals encara és evident la voluntat d'un cert ordenament, l'abstracció de l'ordenament acadèmic. Ara, en les dècades del tombant del segle, l'interior perd rigidesa formal. Com hem vist en els epígrafs anteriors, l'ordenament es va abandonant en un procés no sempre lineal. Amb independència i paral·lelament, els estímuls sensorials agafen més intensitat i se situen en un marc més després, menys rígid i menys encarcarat.



Fig. 267. 1882. *Interior sumptuós* d'Emilio Perich Fuster.<sup>544</sup>

<sup>544</sup> Museu d'Art Modern de Barcelona, registre 11496 (actualment Museu Nacional d'Art de Catalunya).

En trencar-se la rigidesa es va incorporant cada vegada més la idea de **moviment**. Si observem el quadre *Interior sumptuós* podem apreciar un saló en el qual el mobiliari ocupa l'espai central; ha abandonat la disposició arran de paret per passar a tenir un paper fonamental en l'organització de l'estança. L'ordre i la quietud que aportaven l'ordenació acadèmica i les cadires arrambades a la paret s'han substituït per una disposició que aparenta que sigui a l'atzar, casual. També les plantes de grans fulles, éssers vius que creixen i es modifiquen, que es mouen amb l'aire, incrementen la percepció de moviment, d'un espai que flueix. Alhora, la gran quantitat d'objectes disposats en un estudiat desordre confereix un gran dinamisme a aquest interior.

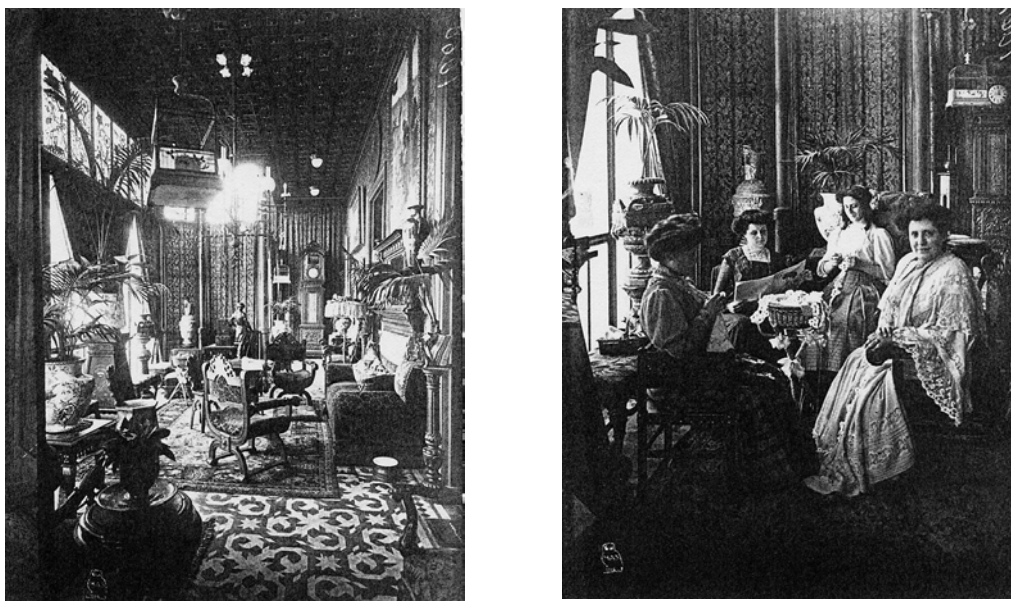


Fig. 268 i 269. Casa Muntades,<sup>545</sup> 1895-1896: dues imatges de la galeria.

Una disposició aparentment aleatòria també la podem veure a la galeria de la Casa Muntades (fig. 268 i 269), on les peanyes, les tauletes i els pedestals, amb plantes i escultures a sobre, es van disposant en un estudiat desordre. El desordre s'incrementa amb la disposició del mobiliari i amb la profusió d'objectes i quadrets que fan d'aquest interior una exaltació del dinamisme.

En els llocs on també es palesa aquesta percepció és als hivernacles, espais a cavall entre l'interior i l'exterior, espais de lleure i de gaudi, d'ús més familiar i per tant de més llibertat. Tal com podem veure al de la Casa Simon (fig. 270) o al de la Casa Casas (fig. 271), en aquests espais el mobiliari esdevé atzarós, les cadires i les butaques són molt lleugeres, en una disposició molt lliure i en estreta relació amb les plantes, que aquí assumeixen una funció sensorial central.

<sup>545</sup> Arxiu Mas, registres 1060-E i 1062-E. Data de les fotografies: 1909.

Carrer Roger de Llúria, 110. Arquitecte: Josep de Miquelarene. Ja ens hem referit a aquesta casa en reproduir un interior d'estil convencional.





Fig. 270. Casa Simon, 1885-1886. Hivernacle<sup>546</sup>.



Fig. 271. Casa Casas, 1898-1899. Hivernacle<sup>547</sup>.



Fig. 272. Casa Galofré Oller,<sup>548</sup> cap a 1900.



Fig. 273. Casa Reclons,<sup>549</sup> 1904-1905.

<sup>546</sup> Arxiu Mas, registre 7326-Z. Data de les fotos 1909.

<sup>547</sup> Arxiu Mas, data fotos 1909.

<sup>548</sup> Les fotografies que es guarden a l'Arxiu Mas amb la numeració 355-B, 358-B, 360-B i 249-E s'han atribuït tradicionalment al pis principal de la Casa Ramon Oller, situada a la Gran Via de les Corts Catalanes, 658. Arquitecte: Pau Salvat i Espasa. Es tracta, segons el catàleg del Patrimoni Arquitectònic de l'Ajuntament de Barcelona, d'una reforma feta a l'any 1900 sobre un edifici del 1871 que havia estat encarregat al mestre d'obres Josep Fontseré.

Nosaltres hem pogut visitar aquest interior i volem apuntar algunes diferències respecte a la correspondència entre les fotografies i el que encara avui es conserva. Actualment, el principal està dividit en dos: una part està ocupada per una empresa de comunicació i l'altra, en el moment en què el visitarem, estava pendent de llogar després de molts anys destinada a ús assistencial. Aquesta part resta més intacta perquè no s'hi han fet obres de condicionament, i és on hi ha, entre d'altres estances, el menjador i la cuina. El menjador, tot i que és molt semblant, no es correspon amb les fotografies guardades: la xemeneia no està ubicada al mateix indret, les obertures no es corresponen i l'acabat del parament és diferent. Per tant, hem de qüestionar l'atribució del menjador fotografiat a la Casa Ramon Oller. Podria tractar-se del menjador de la Casa Galofré Oller, tal com apareix en una anotació a la mateixa fotografia. En referir-nos a les altres fotografies d'estances que no hem pogut comprovar, continuarem atribuint-les a la Casa Ramon Oller, però el menjador el referirem com el de la Casa Galofré Oller.

Es tracta d'un moviment sensual, sinuós i pautat que es concreta en les formes onades dels elements i dels ornaments. Les formes onades de sòcols i arrambadors, com els del menjador i el passadís de la Casa Recolons (fig. 275), o d'arcades i elements ornamentals, com el paviment del vestíbul de la Casa Baró de Quadres (fig. 276) o el sostre del menjador també de la Casa Recolons (fig. 274), accentuen encara més la finalitat d'aquests interiors.

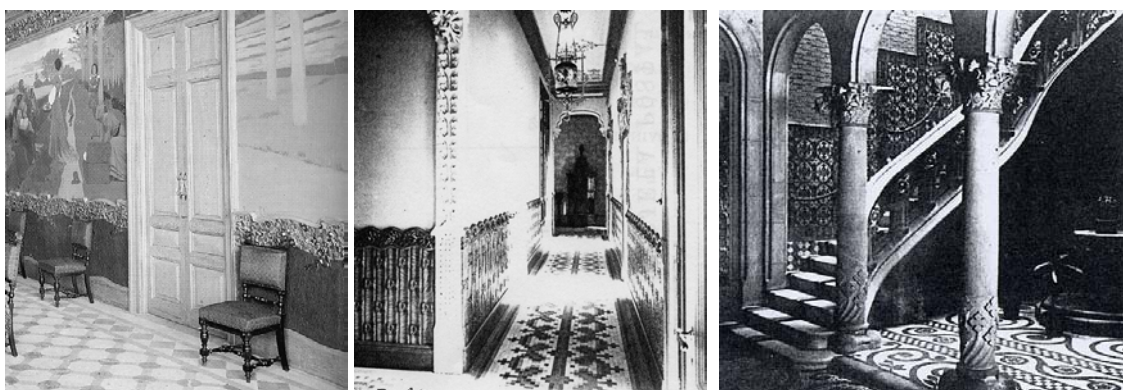


Fig. 274 i 275. Casa Recolons.<sup>550</sup> Detall del menjador i el passadís.

Fig. 276. Casa Baró de Quadres,<sup>551</sup> 1902. Reforma de 1904.

Aquest moviment es contraposa a la **quietud** de determinades estances, com les que segueixen una disposició a partir de simetries perfectes, en un accentuat contrast que busca per sobre de tot estimular l'espectador. La quietud no l'hem de vincular només a referents estilístics convencionals. A través de les fotografies dels habitatges amb les quals hem treballat hem pogut apreciar que en algunes estances, per exemple el menjador, hi ha una clara voluntat d'expressar quietud i repòs, sigui quin sigui el llenguatge estilístic emprat. El menjador de la Casa Galofré Oller (fig. 272) és un espai que mostra la recerca de nous recursos formals i alhora transmet serenor i assossec. Quins són els elements que ens proporcionen aquesta percepció? En primer lloc, hem de parlar de la disposició del mobiliari: en aquest cas, com a quasi tots els menjadors, la taula i les cadires estan enmig de l'estança, vinculades a una làmpada de sostre que en fixa la ubicació, i no hi ha variacions possibles. En segon lloc, ens hem de referir al parament superior entapissat amb un teixit de jacquard. És una superfície contínua tractada a partir d'elements repetitius d'inspiració floral. Aquesta repetició confereix la idea de continuïtat, de quietud. Malgrat que el motiu ornamental és orgànic i de formes onades, no es percep com un sol element, sinó en una visió de conjunt que esdevé estàtica. Ens referim al concepte, que ja hem apuntat en el període anterior, d'isotropia, present en molts d'aquests interiors. Aquesta

<sup>549</sup> Casa Esteve Recolons, al carrer Rosselló, 192 (existent). Mestre d'obres: Pere Bassegoda i Mateu. Any del projecte de l'edifici: 1904, i any d'acabament: 1905. Data de les fotografies: 1904. No sabem si hi ha alguna errada, ja que les dates de les fotografies són coincidents amb el temps de construcció.

Arxiu Mas, registre E-247.

<sup>550</sup> Arxiu Mas: detalls menjador, fotografia amb el registre 298 B, i passadís, 247E. Data de les fotografies: 1905. Del menjador de la Casa Recolons es guarden dues fotografies del mateix any, una d'abans i l'altra de després del canvi de mobiliari. El detall que aquí adjuntem respon a la primera de les fotografies, ja que com que no hi ha cortines es pot apreciar millor el sòcol.

<sup>551</sup> Casa Baró de Quadres. Josep Puig i Cadafalch. Avinguda Diagonal, 373. Arxiu Mas, 3436-E. Data foto: 1917.

percepció també la podem apreciar a l'arrambador de la Casa Ramon Oller, tal com es pot veure en la fotografia adjunta (fig. 278): les espigues i les flors no es perceben individualment sinó com un conjunt, i com a conjunt reporta quietud. En el període del tombant del segle la repetició ja no és a partir d'elements geomètrics, com ara faixes i motllures, sinó a partir de motius florals i orgànics. Podríem referir-nos a alguns altres exemples, com l'habitació de la Casa Amatller (fig. 255), el menjador de la Casa Nebots de Berenguer (fig. 258) o el saló de la Casa Trinxet (fig. 277). En tots aquests interiors ens trobem amb les superfícies cobertes de motius repetitius, en el sentit que no hi ha cap objecte especialment destacat sinó que tot conforma una visió de conjunt. I aquesta visió transmet quietud.

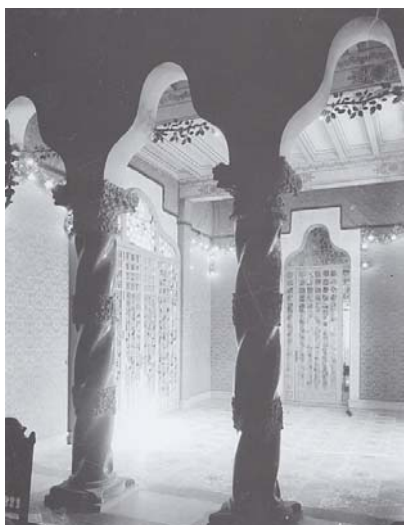


Fig. 277. Casa Trinxet, 1904. Saló.



Fig. 278. Casa Ramon Oller, 1900. Detall arrambador i sostre de menjador. Es poden comprovar les diferències de detalls amb la fotografia guardada a l'Arxiu Mas (fig. 272 ) que s'ha atribuït tradicionalment a la Casa Ramon Oller.

El motius repetitius són **estímuls òptics**, jocs cromàtics i lumínics. Si aprofundim en aquests aspectes hem de veure com ha canviat el color respecte al moment anterior. Hem vist, a través dels interiors de Josep Oriol Mestres i d'Elies Rogent, que el color s'utilitza de forma intensa i decidida i que varia segons la intencionalitat que es vol atorgar a cada un dels espais.

Del període que ens ocupa ara tenim diferents dades i documents gràfics i fotogràfics que ens permeten valorar la utilització del color i els canvis que s'han donat respecte al període anterior. És un material divers però que analitzat conjuntament ens aporta elements per a la valoració i l'anàlisi. Una primera font d'informació la conformen els interiors que s'han conservat. Ens referim als interiors ja comentats de Comillas i Navalmoral i a alguns interiors dels quals hi ha fotografies actuals, i, per tant, en color: són poques obres molt emblemàtiques d'arquitectes rellevants, com Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch o el mateix Antoni Gaudí. En segon lloc, hem d'esmentar les fotografies de l'Arxiu Mas, que tot i ser en blanc i negre ens permeten valorar la intensitat cromàtica de les estances. En tercer lloc, hem de referir-nos a documents diversos sobre models i materials: tenim *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*,

de Ginés Codina y Sert,<sup>552</sup> diverses mostres de teixits guardats al Centre de Documentació i Museu Tèxtil, els catàlegs de la casa Escofet entre 1891 i 1916,<sup>553</sup> algunes mostres de papers pintats de l'antiga botiga Guasch, al carrer Avinyó de Barcelona, i altres mostres guardades al MADB.<sup>554</sup> A través de tot aquest material sabem com és el color en els interiors del tombant del segle.

En aquests interiors, com ja hem dit, hi ha una profusió d'objectes (mobiliari, plantes, quadrets, records, escultures...) i d'acabats que converteixen les estances en un ventall de llum i colors que tenen un paper fonamental en la seva percepció. Ens trobem amb uns interiors en els quals el color s'expressa a través d'objectes o acabats de naturalesa o suport molt diversos, amb tractaments superficials diferents i amb una lluminositat canviant. Tot plegat dóna lloc a una gran riquesa cromàtica, amb una percepció de color variable, amb reflexos i brillantors, i amb espurnes de llum i color que singularitzen cada un dels espais.

Si ens detenim a observar el quadre *Interior sumptuós* (fig. 267) o ens imaginem la percepció de color de la galeria de la Casa Muntades (fig. 268 i 269) o del detall del saló de la Casa Bertrand (fig. 282), o si ens fixem en l'alçat de la Casa Navàs (fig. 283), podem concretar el que s'ha dit fins ara. En un espai de dimensions molt reduïdes, com ara la galeria de la Casa Muntades, ens trobem amb cortinatges, entapissats, paviment de mosaic, plantes, enteixinat de fusta, petits objectes decoratius, quadres i pintures emmarcades, escultures, catifes, etc. Tot plegat dóna lloc a una percepció cromàtica d'una gran intensitat.

La intensitat cromàtica recau també en la gran varietat de materials i d'acabats. En el període anterior el ventall d'acabats és més restringit. Ara, al tombant del segle, s'incorporen als interiors revestiments ceràmics, amb vidrats o reflexos metàl·lics, i són freqüents els estucs planxats i els esgrafiats, els mosaics de tota índole, una gran diversitat de fustes i marqueteries, els marbres, els vitralls, etc. Tots aquests materials donen lloc a percepcions de color molt diverses, a brillantors, reflexos, a contrastos molt rics i canvians.

La combinació de colors i, per tant, la seva percepció, també és fonamental per entendre la riquesa cromàtica. En els interiors de Mestres i Rogent, i encara en els primers exemples del període que ara estudiem,<sup>555</sup> la combinació de colors és poc contrastada; són combinacions més homogènies i, per tant, atorguen una sensació de color més contínua. A mesura que ens atensem al canvi de segle ens trobem amb combinacions més contrastades, més alegres i vistoses. El moviment dels elements i ornaments que hem apuntat també ajuda que la percepció de color

---

<sup>552</sup> CODINA Y SERT, Ginés: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, cap a 1888, ja que està dedicat a la reina regent.

<sup>553</sup> Per conèixer els diferents catàlegs localitzats de la casa Escofet, vegeu epígraf 3.3.1.

<sup>554</sup> L'any 1997 vàrem visitar l'antiga botiga del carrer Avinyó, en aquell moment en procés de desmantellament. El senyor Josep Guasch ens va facilitar algunes mostres de papers que es guardaven al magatzem. Bona part d'aquests papers pintats els va cedir al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Actualment, any 2005, han estat catalogats i s'ha fet un inventari classificant-los per períodes cronològics i per procedència.

<sup>555</sup> En els primers exemples dels anys vuitanta, com els de Comillas, les sanefes delimiten les superfícies, en una percepció de color més estàtica i plana.



sigui més vital i dinàmica. Es trenquen els límits, hi ha més contrast entre el color de fons i el color de la forma ornamental.<sup>556</sup>

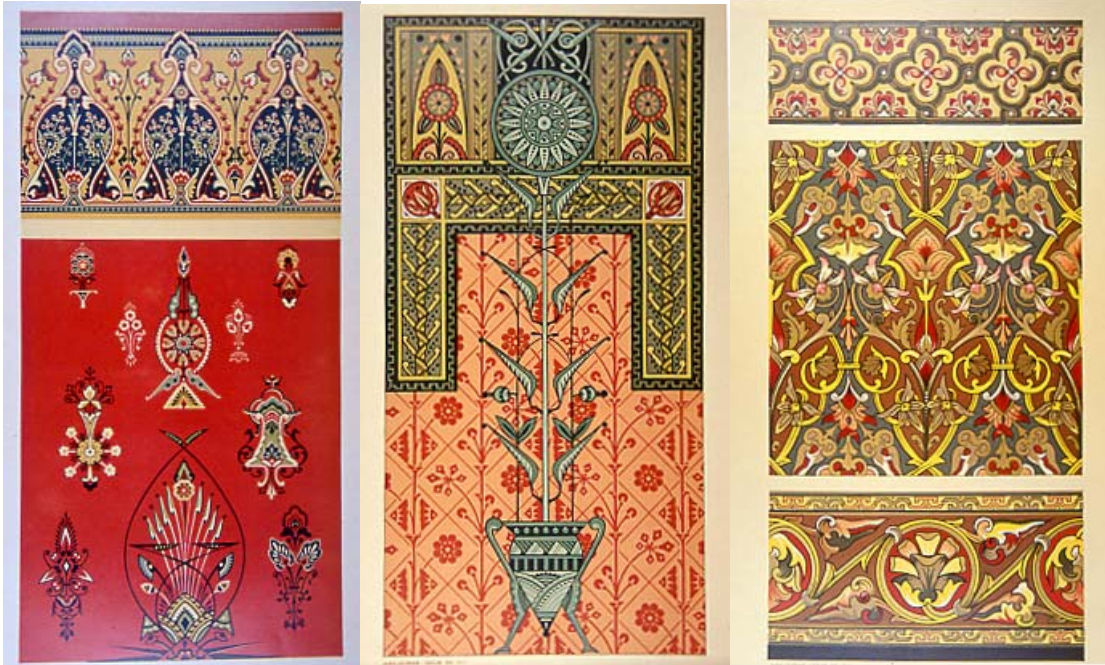


Fig. 279. Composició núm. 4.<sup>557</sup>

Fig. 280. Composició núm. 5.<sup>558</sup>

Fig. 281. Composició núm. 10.<sup>559</sup>

Ginés Codina y Sert: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, Barcelona, cap a 1888, ja que està dedicat a la reina regent.

La percepció cromàtica s'intensifica i es reforça amb el joc de llum. Són molt freqüents les superfícies revestides de velluts o de teixits tornassolats, o d'acabats brillants, com els estucs planxats, els marbres i les ceràmiques, que aporten percepcions de llum i colors variants. La qualitat d'alguns papers pintats permet reflectir una lluminositat vibrant, en una percepció de llum i color molt intensa.<sup>560</sup> Aquests efectes difícilment s'aconsegueixen amb altres materials.

<sup>556</sup> Aquesta evolució es pot apreciar perfectament a través dels models presents als catàlegs editats per la casa Escofet entre 1891 i 1916. La paleta de colors emprada en uns i altres és la mateixa, el que va canviant és la combinació de colors i el disseny del paviment. Mentre que en els primers exemples la utilització de colors és poc contrastada i els dibuixos són geomètrics i estàtics, en els models a partir de 1900 es trenca la rigidesa formal i la combinació de colors és molt més contrastada i vistosa.

<sup>557</sup> Està descrit amb aquests termes: "Estilo griego modernizado. Aplicaciones: A-Friso para pintura decorativa, y decorado de porcelanas. B-Varios motivos aplicables a fondos de pintura mural o papeles pintados".

<sup>558</sup> "Estilo greco moderno. Aplicaciones: B-Cenefa aplicable a pintura mural, papeles pintados y azulejos. E-Fondo para papeles pintados y especialmente para estucos."

<sup>559</sup> "Estilo ruso. Aplicaciones: A-Cenefa aplicable a pintura decorativa en general. B- Fondo aplicable a tapicería de muebles y cortinajes; papeles pintados y pintura mural. C-Friso para papeles pintados, aplicable al fondo B."

<sup>560</sup> La relació entre llum i color es tracta a: VAN ZANTEN, David : "Architectural Polychromy on the Life in Architecture", *The Beaux-Arts 19<sup>th</sup> Century French Architecture*, Robin Middleton ed. London Thames and Hudson, 1982, p. 196-215.

El joc de llum i de color arriba a resultats molt expressius amb els vitralls, que tenyeixen la llum i proporcionen uns reflexos i una lluminositat que enriqueixen encara més la percepció cromàtica i lumínica dels interiors. Les finestres, les portes, les tribunes i les galeries amb vitralls constitueixen un element més en l'enriquiment cromàtic dels interiors.

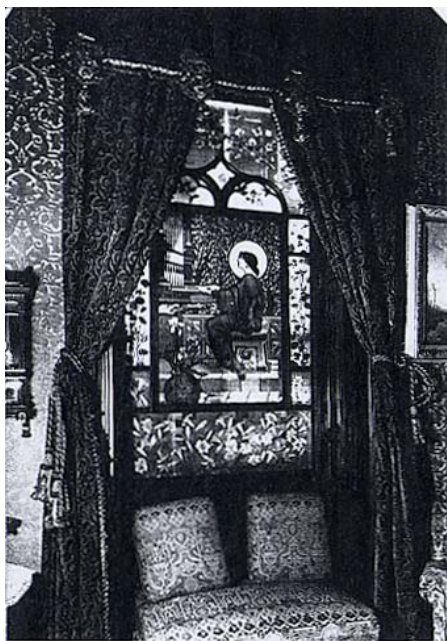


Fig. 282. Casa Bertran.<sup>561</sup>



Fig. 283. Casa Navàs.<sup>562</sup>

Per altra banda, també hem de veure si es manté o es transforma el gust pels **estímuls tàctils**. Si en el període anterior hem vist que els relleus, reals o il·lusionistes, les textures, les robes i els teixits començaven a aflorar i a proporcionar moltes percepcions palpables, ara, a partir dels anys vuitanta, haurem d'esbrinar si es manté o es modifica aquesta capacitat expressiva. Ho analitzarem a partir de les fotografies de l'Arxiu Mas, que ens mostren els habitatges viscuts, amb tots els recursos necessaris perquè les persones que hi viuen s'hi puguin reconèixer i puguin gaudir de la seva força sensorial.

Si observem alguns dels interiors que hem anat reproduint en aquestes pàgines des dels primers exemples dels anys vuitanta, com ara la Casa Bertran (fig. 251) o la Casa Simon (fig. 252), fins a altres de la primera dècada del segle XX, com la Casa Muntades (fig. 260, 268 i 269) o les estances reproduïdes de la casa del Baró de Quadres (fig. 276) o la Casa Macaya (fig. 284), passant per tants altres, podem constatar que el desig tàctil hi és molt present, i que fins i tot s'incrementa. El que canvia ara respecte al moment anterior és que hi ha més diversitat de

<sup>561</sup> Arxiu Mas, núm. inventari G-42476. Es podria tractar de la casa que actualment es conserva en l'anomenat bosc Bertran situat entre els carrers Musitu, Putget i Cadis a Sant Gervasi. En aquest cas es tracta d'una casa d'Elies Rogent per a Felip Bertran d'Amat feta el 1889. Les fotografies de la façana guardades a l'Arxiu Mas ens mostren una forta semblança tot i que hi ha canvis importants des del punt de vista estilístic.

<sup>562</sup> Alçat saló Casa Navàs. MNAC, Gabinet d'Estudis i Gravats, número d'inventari 107-469.



materials. Al llarg d'aquestes línies hem anat apuntant que en el tombant de segle es perd la rigidesa formal respecte del moment anterior. Com a part integrant d'aquest canvi podem veure que s'incorporen recursos tàctils molt diversos. Els relleus reals o il·lusionistes ja no recauen en les formes geomètriques entrelaçades que s'obtenen a partir de la repetició de motlures ni en la conformació de plafons, sinó a partir de recursos molt diversos. Les garlandes emprades per Puig al saló de la Casa Trinxet (fig. 277) o al menjador de la Casa Baró de Quadres (fig. 265) en són un exemple, així com les rajoles ceràmiques en relleu del vestíbul de la Casa Baró de Quadres o els relleus de la xemeneia del menjador del palau de Sobrellano (molt semblant a la del Palau Güell, atribuïda a Camil Oliveres) o de la Casa Casas (fig. 261). Els efectes òptics d'alguns papers pintats també atorguen la percepció de relleu, en un efecte il·lusionista que també hi és en algunes pintures murals.



Fig. 284. Casa Macaya,<sup>563</sup> 1898-1901: menjador.



Fig. 285. Taller Senyoreta Teixidor.<sup>564</sup>

Tots aquests recursos proporcionen una gran riquesa tàctil que s'emfasitza amb la gran abundància i diversitat de textures i acabats superficials. Els teixits, en tota la seva diversitat, agafen un protagonisme rellevant. El mobiliari entapissat amb robes texturades, cobretaules de pana, vellut o piqué, entre d'altres; algunes làmpades amb farbalans i borles; fronts de xemeneies amb frisos i passamans; portiers brodats; mantons, cobrellits, cortines de sedes i tuls; catifes i estores, i entapissats de vellut o moaré als paraments. Tot plegat esdevé un feix de sensacions tàctils, toves i flonges, que contrasten amb les superfícies polides de les ceràmiques vidrades, dels marbres o dels vitralls. És un joc de contrastos i d'estímuls que també s'obté a partir de contraposar superfícies llises amb altres de rugoses, com ara un estuc planxat amb un d'esgrafiàt o un parament ceràmic en relleu.

<sup>563</sup> Casa Romà Macaya. Passeig de Sant Joan, 106-108. Josep Puig i Cadafalch. Arxiu Mas 516-E. Data foto: 1907.

<sup>564</sup> Arxiu Mas, núm. 530. Data foto: 1907.



Els estímuls òptics i tàctils de les superfícies reforcen, una altra vegada, la idea de revestiment, un revestiment que en alguns casos tanca l'espai i en altres l'obre de manera il·lusionalista cap a fora, en el cas de les pintures murals paisatgístiques que recobreixen tot el parament. A partir del fons Mas hem pogut constatar que les pintures murals en els paraments superiors són força freqüents, sobretot als menjadors. Un primer exemple d'això és el menjador de la Casa Thomas (fig. 286), de Lluís Domènech i Montaner. Un gran paisatge cobreix tot el parament superior, per sobre de l'arrambador de fusta, i passa d'un parament a l'altre sense cap tall, amb una clara voluntat de continuïtat. Al menjador de la Casa Casas (fig. 261) una pintura que reproduïx escenes campestres recobreix tot el parament superior per sobre d'un arrambador prou alt que recull tot el mobiliari; és una mirada cap a la natura, cap a una vida tranquil·la i informal. La pintura mural també és present al menjador de la casa d'Avel·lí Trinxet (fig. 287), on una pintura de Joaquim Mir cobreix tots els paraments per sobre de l'arrambador, en un esclat de llum i color. Al menjador de la Casa Recolons (fig. 274) també podem apreciar una escena campestre, atribuïda a Josep Llimona,<sup>565</sup> que cobreix el parament superior; aquí, com en els altres exemples, l'escena passa d'un parament a l'altre com un tot. També veiem una pintura així al menjador de la Casa Mallol (fig. 266). Aquest és un exemple més tardà, tot i que no en tenim confirmada la data; la fotografia és de 1912. Aquí, a diferència dels altres exemples, s'emmarca la pintura i una petita motllura delimita cada un dels paraments.



Fig. 286. Casa Thomas,<sup>566</sup> 1895-1898. Menjador.



Fig. 287. Casa Trinxet, 1904. Menjador.

El desig d'estímuls sensorials arriba en alguns indrets a concretar-se en estímuls auditius. El cant d'ocells que evoca la natura i que acompanya els quefers de la casa és un recurs més en aquest interior tan atent a tot allò sensible. La presència de gàbies a l'hivernacle de la Casa

<sup>565</sup> CASAMARTINA, Josep, *L'interior de 1900. Adolf Mas fotògraf, op. cit.*, p. 80.

<sup>566</sup> Casa Thomas, carrer Mallorca, 291-293. Lluís Domènech i Montaner. Arxiu Mas 607-E. Data foto: 1908.

Simon (fig. 270) o a la galeria de la Casa Muntades (fig.268 i 269) ens mostra l'atenció a qualsevol element que pugui reportar un gaudi sensorial. Si ens fixem bé, un altre cop, en la galeria, podem veure que en molt poc tros, en un espai petit, hi trobem tots els estímuls possibles. Els moviments que generen els objectes, les plantes i el dibuix del terra; els estímuls òptics dels colors dels objectes, de les robes, dels marquets, de les plantes, etc.; els estímuls tàctils que generen els cortinatges que envolten les persones, els entapissats, el contrast entre paviment de gres i les catifes; i, finalment, el cant dels ocells, tot plegat en una eclosió sensorial.



Fig. 288. Casa Ramon Oller, 1900. Habitació.



Fig. 289. Casa Amatller, 1898-1900. Menjador.

De tot el que hem dit fins ara podem concloure que la força sensorial és, en primer lloc, un fi en si mateixa com a satisfacció d'una apetència psicològica. Els jocs sensorials són per al gaudi i el plaer de l'estant. La voluntat de gaudi sensorial esdevé el criteri fonamental per entendre aquests interiors. L'apetència sensorial està per sobre de qualsevol llenguatge estilístic concret. Els llenguatges estilístics, en tot cas, són utilitzats segons els seus trets sensorials, són pur material formal.

En segon lloc, també és un instrument per a la definició del caràcter, ja que el diferent joc d'estímuls permet definir el caràcter d'una estança. L'enriquiment sensorial no s'expressa igual en totes les estances, la percepció de cada una varia segons el seu ús i la seva funció. A través de les fotografies guardades dels interiors en els quals intervé Gaspar Homar (habitació de la Casa Oller, fig. 288) podem apreciar que la percepció dels àmbits més íntims, com les habitacions, és més serena: els colors emprats són més clars i menys contrastats. Per altra banda, hem vist que els menjadors, normalment disposats a la crugia posterior, vinculats a les galeries, són espais molt lluminosos, amb el mobiliari disposat de manera que transmet serenitat i assosseg (Casa Amatller, (fig. 289).

Per últim, aquest és un recurs vinculat a la idea de revestiment. En la mesura que parlem de repetició i d'isotropia, i d'estímuls òptics i tàctils, ens referim a qualitats tèxtils que reforcen la idea de revestiment. No hi ha cap qualitat tectònica.

La sensorialitat durant aquest període ja no sols és patrimoni dels interiors sinó que arriba, en un flux de dins cap a fora, fins a la **façana**. En estudiar cada un dels exemples dels anys cinquanta

als setanta hem vist que la façana respon a un ordenament acadèmic al marge de la transformació que s'està donant a l'interior. Aquesta contenció formal es perllonga als vestíbuls i els llocs de recepció. En el període a què ara ens referim aquesta relació canvia. L'apetència sensorial traspasa el llindar del que és estrictament habitatge, ocupa els llocs de recepció i d'accés i arriba fins a la façana. Tot això ens porta a apuntar un canvi important respecte al moment precedent. A partir d'alguns exemples haurem d'esbrinar com es concreta.

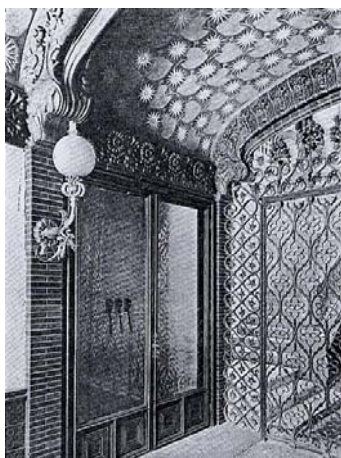


Fig. 290 i 291. Casa Casas. Vestíbul atribuït a Josep Pascó. Es pot apreciar que el motiu ornamental de l'esgrafiats del sostre és el mateix que el paviment de mosaic hidràulic de la casa Escofet del catàleg de 1904, també obra de Josep Pascó.



Fig. 292. Vestíbul de la casa de Ramon Oller.

El vestíbul de la Casa Casas (fig. 290), el de la casa de Ramon Oller (fig. 292) o el de la Casa Baró de Quadres (fig. 276) són tres exemples, entre molts dels que podríem apuntar, que ens mostren que els espais de recepció són llocs on també es palesa la riquesa sensorial. En els exemples de Mestres i Rogent hem vist que els ordres arquitectònics i l'ordenament acadèmic són vàlids, encara, en aquells espais públics i de recepció. Es tracta d'una concepció en què l'espai obert al públic, vinculat a l'entrada, no pot expressar el mateix que els interiors, àmbits restringits a les persones del cercle social o familiar. En aquest sentit ho argumenta Alzola<sup>567</sup> en una cita que ja hem aportat (vegeu apartat 2.4.1.1) quan diu que s'ha de donar als espais públics una respectuosa deferència cap a les lleis de l'"ornato público". Aquesta contenció es perd a partir dels anys vuitanta i ens trobem que en alguns vestíbuls els recursos sensorials són els mateixos que els dels interiors. En efecte, el moviment i els recursos òptics i tàctils que hem vist a l'interior són vàlids també per a les escales i els vestíbuls.

Les façanes, com hem apuntat, també modifiquen l'expressió. Les façanes dels edificis d'habitatges entre els cinquanta i els setanta, i fins i tot durant els anys vuitanta, mantenen els models formals de la tradició acadèmica. En aquest sentit, l'acabat de la façana expressa l'articulació dels elements arquitectònics. La planta baixa es tracta com un sòcol, una imposta

<sup>567</sup> ALZOLA, Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, Bilbao, Imprenta Casa Misericordia, 1892. Reedició a Madrid, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 2002.



remarca cada un dels sostres, les cantonades es reforcen amb encoixinats, el parament central és un especejat de pedra o d'estuc imitació pedra, importa l'aparença tectònica, sigui real o no, i el coronament és una balustrada o una barana de ferro.



Fig. 293. Casa Enric Batlló.<sup>568</sup>



Fig. 294. Casa Vicenta Vilaró.<sup>569</sup>



Fig. 295. Casa Joan Coma.<sup>570</sup>



Fig. 296. Casa Amatller.



Fig. 297. Casa Granell.<sup>571</sup>

A les façanes a partir de la dècada dels noranta hi trobem canvis importants. Per entendre'ls hem de tenir en compte el canvi d'ordenances que es fa l'any 1891: com ja s'ha explicat en la introducció, les noves ordenances permeten augmentar l'alçada, afegir tribunes amb volades més grans i dotar el coronament d'elements escultòrics; és a dir, permeten la singularització de la façana i la superació del model comú i repetit insistentment a l'Eixample de Barcelona.

A les façanes que trobem a partir d'aquest moment hem de continuar referint-nos a sòcol, parament central i coronament, però en un plantejament nou. Com a l'interior, sòcol i

<sup>568</sup> Passeig de Gràcia, 75. Arquitecte: Josep Vilaseca i Casanovas. 1891-1896.

<sup>569</sup> La Rambla, 33. Arquitecte: Camil Oliveres. Entre 1885 i 1898.

<sup>570</sup> Passeig de Gràcia, 74. Arquitecte: Enric Sagnier i Vilavecchia. 1904-1907.

<sup>571</sup> Girona, 122. Arquitecte: Jeroni F. Granell i Manresa, 1901-1903.

coronament responen a un tractament funcional i d'acabat, al terra i al cel, i deixen entremig un cos central. Si observem els exemples aportats veiem que el parament central es planteja com un revestiment. Tant a la Casa Enric Batlló (fig. 293), acabada amb maó vist, com a la Casa Vicenta Vilaró (fig. 294), amb rajoles de València, com a la Casa Joan Coma (fig. 295) o la Casa Amatller (fig. 296) i la casa Granell (fig. 297), acabades amb esgrafiats, el que preval en aquestes façanes és la idea de revestiment. Com hem vist als interiors, l'acabat volgudament tectònic es va abandonant. Estem davant d'un revestiment continu que traspasa tota la superfície. Un revestiment en el qual també recau l'apetència sensorial. Els estímuls òptics i tàctils que hem vist en els interiors també hi són aquí. El color i la textura del maó, els jocs cromàtics i de llum, els reflexos i les brillantors de les rajoles i el joc de colors, de relleus i d'ombres dels esgrafiats constitueixen una font d'estímuls sensorials que ha passat a l'exterior. Els revestiments ocupen tota la superfície de dalt a baix en una clara referència, sobretot pel que fa als esgrafiats,<sup>572</sup> al pensament de Semper.

### 3.2.4. Idea de confort

A la introducció hem apuntat que als interiors dels habitatges de final de segle s'evidencia una demanda nova, la de confort. Aquest confort es concreta en els béns d'equipament que permeten accedir a uns serveis, almenys a les cases benestants, fins ara inèdits. Tal com apunta Mireia Freixa,<sup>573</sup> la modernització de l'habitatge comença a ser una realitat a la Barcelona de finals de segle. Es millora la xarxa de sanejament, l'aigua potable arriba a les llars, amb la qual cosa apareix la sala de bany, que substitueix les comunes i els rentamans. La cuina econòmica permet la planificació del treball i es pot gaudir d'aigua calenta. A més, l'enllumenat, de gas primer i elèctric després, és una realitat, i l'ascensor facilita l'accés a l'habitatge i permet qualificar els pisos superiors. És a dir, ens trobem amb uns habitatges amb tota una sèrie de millores tècniques que permeten una vida més confortable.

Però, a més de les millores tècniques, ens trobem amb uns habitatges, sobretot referint-nos a l'Eixample de Barcelona però generalitzable a molts altres eixamples urbans, més assolellats i amb una més gran preocupació per l'airejament. La planta tipus de l'habitatge de l'Eixample s'obre a dues façanes, cosa que permet una doble orientació. Ja no ens trobem amb uns edificis que s'organitzen a l'entorn d'un pati interior, sinó que són habitatges amb dues crugies exteriors, la del davant que s'obre al carrer i la del darrere al pati d'illa, en les quals se situen les estances més preuades. Ja ens hem referit a la visió aportada per la literatura que ha recollit Marfany, a través de la qual es constata que el trasllat massiu de gent cap a l'Eixample obeeix a la voluntat de millorar la qualitat de vida. Es tracta de fugir dels carrers foscos i humits de la ciutat antiga per gaudir d'habitatges assolellats i alegres, habitatges ben orientats i amb una distribució més d'acord amb les exigències d'higiene i de salubritat. Aquests conceptes estan

---

<sup>572</sup> Per conèixer l'evolució dels esgrafiats en el segle XIX vegeu l'epígraf 3.3.2.

<sup>573</sup> FREIXA, Mireia: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "La casa de la burgesia a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundació "la Caixa", 1998, p. 118-137.

vinculats a l'eclosió a Europa del pensament realista en l'arquitectura de finals de segle XIX i inicis del XX.<sup>574</sup>



Fig. 298. *La migdiada*<sup>575</sup>. Anterior a 1894.

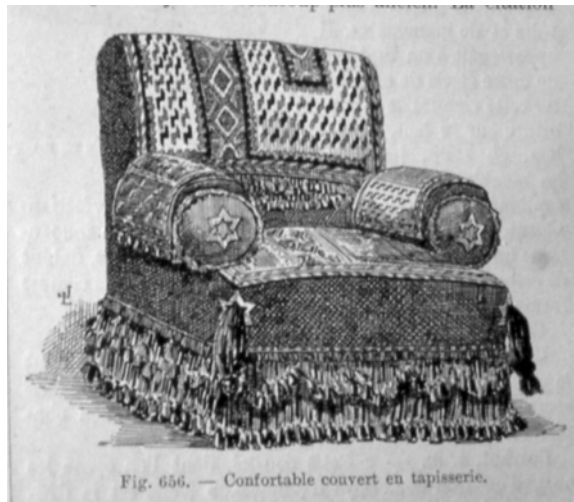


Fig. 299. Henry Havard.<sup>576</sup>

A més de les millores objectives d'equipament i de condicions d'habitabilitat, el confort i la comoditat també es donen perquè hi ha uns espais més personals, llocs on hom es deixa anar perquè s'hi troba bé. És l'àmbit personal preservat del món exterior. En aquest sentit, és molt eloqüent la descripció que fa l'advocat Deberga a la novel·la *Pilar Prim*,<sup>577</sup> quan, en referir-se a casa seva, parla de "niuet". El quadre de Martí Alzina *La migdiada* (fig. 298) reflecteix molt bé aquest esperit. Una figura masculina despresa de la jaqueta, amb sabates d'estar per casa, es deixa anar a sobre d'una butaca per fer una migdiada. Difícilment podríem situar l'escena en un moment anterior. La pintura cospa la tranquil·litat, la serenitat i la familiaritat de la qual es pot gaudir a casa.

Aquesta demanda de privacitat és possible perquè hi ha una distribució que diferencia prou bé els espais d'ús social i públic dels espais de caràcter més privat i familiar. A la crugia que s'obre al carrer hi ha les estances de recepció i de reunió social. La crugia posterior, on hi ha el menjador i la galeria, constitueix l'àmbit més familiar i quotidià. Són uns espais on és freqüent la presència d'objectes i de records personals on hom es reconeix, on troba la seva trajectòria

<sup>574</sup> MALLGRAVE, Harry Francis: "From Realism to Sachlichkeit: The Polemics of Architectural Modernity in the 1890s" a *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, California, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.

ANDERSON, Stanford: "Salichkeit and Modernity, or Realist Architecture" a *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, California, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.

<sup>575</sup> Ramon Martí Alzina (1826-1894). Museu Nacional d'Art de Catalunya.

<sup>576</sup> HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle à nos jours*, *op. cit.*

<sup>577</sup> OLLER, Narcís: *Pilar Prim*, 1906. Edició actual: Barcelona, Edicions 62, 1999 (Col·lecció de Butxaca, 17).

biogràfica. Les galeries, tant si són grans i notables com les de la Casa Casas o més convencionals com a la majoria d'habitatges, són un àmbit alegre i acollidor, un espai on més fàcilment es pot tenir una actitud més desinhibida.

L'actitud relaxada i desinhibida també la permet el mobiliari. La popularització del butacó de molles és un element més que ens mostra el canvi d'actitud. L'escena de *La migdiada* difícilment es podria donar amb una cadira rígida. La butaca permet aquesta postura relaxada i alhora la butaca es popularitza perquè hi ha la voluntat de gaudir de la comoditat i d'actituds més disteses. En aquest sentit és interessant veure que un dels gravats que apareixen a l'obra de Henry Havard<sup>578</sup> és el *comfortable* (fig. 299).

L'oli *Interior sumptuós* (fig. 267) ens mostra un saló amb un mobiliari còmode. Les butaques disposades davant de la foganya evidencien la voluntat de disposar d'un espai representatiu però alhora amb exigències de comoditat.



### 3.3. Formes de producció

La riquesa expressiva que hem vist en aquests interiors respon a la voluntat formal alhora que requereix que estiguin a punt els recursos materials. Només es pot arribar a aquests resultats si existeix una indústria que proporciona els materials necessaris, com ara paviments, revestiments, papers pintats, teixits, etc.; si es revitalitzen les tècniques tradicionals, tècniques com ara els estucs, els esgrafiats, els vitralls i la forja, entre altres, perquè se'n pugui fer ús a partir de les exigències arquitectòniques de finals del XIX; i, finalment, si hi ha un ventall d'artistes i artesans que entenen les exigències formals de finals de segle i s'impliquen en la seva renovació.

El que ens proposem ara és concretar què aporta la indústria, en què consisteix el procés de revitalització de les tècniques i quin paper hi fan els artistes i artesans. En aquest nou context, qui canalitza els gustos i les demandes dels estadants i els transforma en solucions concretes és l'arquitecte. L'arquitecte és qui condueix cap a l'objectiu final.

#### 3.3.1. Indústria

En les últimes dècades del segle XIX la indústria assumeix millores en el procés de producció (forns, premses, extrusores, etc.) i incorpora materials que, com el ciment, s'han anat posant a punt al llarg del XIX.<sup>577</sup> Aquesta nova situació permet que apareguin nous revestiments i que s'actualitzin alguns revestiments ja existents. Hi ha uns industrials que a partir del seu enginy i de la seva capacitat d'experimentar i de buscar arreu novetats i noves patents posen a l'abast de l'arquitectura nous materials i noves tècniques o bé n'actualitzen altres d'existents.



Fig. 300-302. Paviments continus del catàleg *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, Valencia, La empresa, [18-?]

<sup>577</sup> Per conèixer l'evolució de la producció del ciment al llarg del XIX vegeu: CÁRCAMO, Joaquín; ROSELL, Jaume: *La fábrica Ceres de Bilbao*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bilbao, 1994.

Al mateix temps, la indústria és cada vegada més sensible a les modes i als canvis formals. Hi ha una voluntat de renovar els models i d'adequar els productes a les noves tendències formals. Artistes i arquitectes entren en el procés de disseny, la qual cosa permet a la indústria comercialitzar alguns revestiments dissenyats per aquests.

El que ens proposem és, en primer lloc, concretar quins són alguns dels materials nous. Ens referirem al mosaic de la Casa Nolla, al mosaic hidràulic i al cartró pedra. En segon lloc, aportar el coneixement d'alguns materials i tècniques existents que es renoven formalment i s'actualitzen a partir de millores en la producció. És el cas d'alguns elements de ceràmica, dels teixits i dels papers pintats. Finalment, volem mostrar que la renovació formal de tots aquests materials depèn de la incorporació d'artistes i arquitectes en el procés de disseny.

### 3.3.1.1. Materials nous

Mosaic de la Casa Nolla<sup>578</sup>

És un paviment de gres monocrom conegut popularment com a *mosaic Nolla*. La Casa Nolla és la que introdueix aquesta tècnica a Espanya i la que la comercialitza arreu.<sup>579</sup> És un paviment fet a base de peces quadrades no més grans de 10 × 10 centímetres, normalment de 5 × 5 centímetres. Les peces són monocromes, però a partir de la seva combinació s'aconsegueixen paviments amb una gran diversitat de dibuixos i de colors.

Com hem vist a través de les cases estudiades d'Elies Rogent, és un material que s'ha anat introduint al mercat barceloní des de la dècada dels anys setanta (vegeu apartat 2.3.2.2). A través dels documents de les obres d'Elies Rogent hem constatat com s'inicia la relació d'aquest amb la Casa Nolla. Des de la Casa Arnús fins a la Casa Albà, entremig col·laboren en la Casa Almirall, hi ha un procés de coneixement del material. En la primera obra el paviment emprat

---

<sup>578</sup> Vegeu especialment els treballs de: BARBERA NOLLA, M<sup>a</sup> Rita: "Evocación de la fábrica de mosaicos Nolla", novembre de 1973.

CARDELLS MARTÍ, Francisco A.: "Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya", juliol de 1995. *Roda del Temps*, núm. 3, p. 16-22.

FERRANDO FOLCH, Germán: "La industria". Article facilitat per l'Institut de Tecnologia de la Ceràmica de la Diputació de Castelló.

JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982.

NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*, Universitat de Barcelona. Tesi de llicenciatura inèdita, dirigida per Mireia Freixa, 1986.

PORCAR, Josep Lluís: *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, Castellón, Instituto de Tecnología de la Cerámica, Diputación de Castellón, 1987.

PORCAR, Josep Lluís; CURIESES, Juli: *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, "Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació"; "Les tècniques artesanes", Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1989, p. III-XVII.

<sup>579</sup> També el produeixen altres empreses. En aquest sentit, hem localitzat a la Biblioteca de Catalunya un catàleg de la Casa Piñón que mostra paviments molt semblants. MOSAICO PIÑÓN [firma comercial]: *Mosaico Piñón*, Barcelona, 189-?, Biblioteca de Catalunya, Secció de Gràfics. Signatura V(7)B. També sabem de la fàbrica Llevat de Reus.

per Rogent és molt comú i senzill, s'usa com el paviment ceràmic convencional.<sup>580</sup> En la tercera obra en què col·laboren, la Casa Albà, el paviment encarregat és més ric formalment, de tres tons, però encara lluny de les possibilitats cromàtiques i de composició a què s'arriba més tard. De fet, el mateix Miquel Nolla retreu en una carta a Rogent que les comandes siguin només de paviments senzills. Aquesta relació ens mostra que en les obres de Rogent hi ha una progressiva atenció als paviments, uns paviments que es pensen inicialment com una superfície que ha d'anar completament tapada per catifes o estores –per tant, només són un suport– i que, en el tercer exemple, el de la Casa Albà, ja se li dóna un valor cromàtic. El paviment es comença a valorar més enllà de les qualitats estrictament funcionals.

A finals de segle, com hem vist a partir dels exemples analitzats, el camí iniciat en les obres de Rogent s'ha consolidat. Ara, part de l'expressivitat sensorial que defineix els interiors recau en els paviments. Són paviments per ser mostrats. És en aquest context en què hem d'emmarcar l'estudi de qualsevol paviment, no només del mosaic Nolla, sinó també del paviment hidràulic o qualsevol altre a què ens puguem referir.

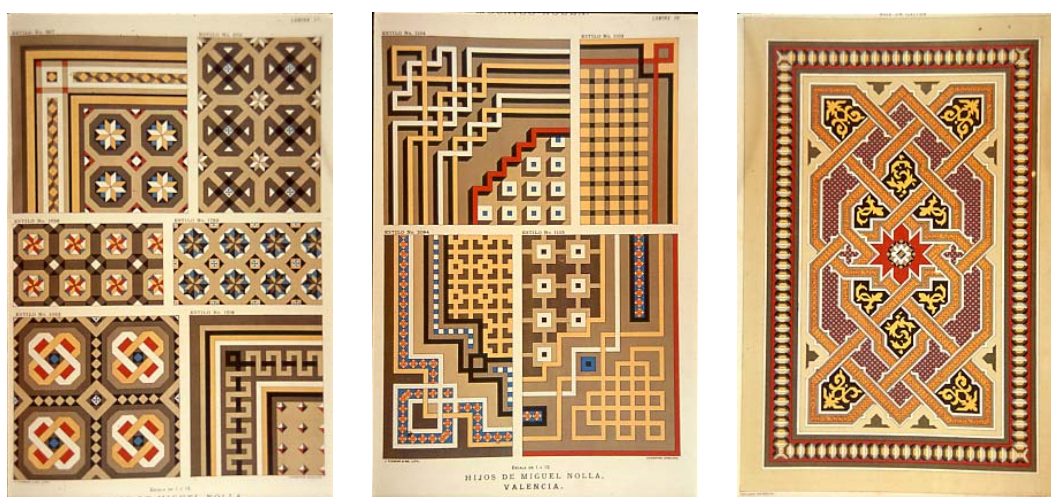


Fig. 303-305. Alguns paviments amb sanefa del catàleg *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, Valencia, La empresa, [18-?]

El mosaic Nolla proporciona una rica cromàtica i formal d'acord amb les exigències expressives de l'arquitectura de finals de segle. Durant els anys noranta del segle XIX i la primera dècada del segle XX coincideix la capacitat de la fàbrica de produir models molt vistosos i variats i d'una gran riquesa plàstica amb la demanda de clients i arquitectes de materials que permetin, precisament, interiors que satisfacin sensorialment.

<sup>580</sup> Els documents que tenim no ens permeten confirmar si el format emprat és de 5 × 5 centímetres o més gran.

La Casa Nolla creix extraordinàriament durant els anys setanta i vuitanta,<sup>581</sup> primer de la mà del seu fundador, Miquel Nolla i Bruixet (Reus, 1815 – Meliana, 1879) i després dels seus fills, Miquel i Lluís. Durant aquest temps es posa a punt un ventall de composicions molt ampli. A través del catàleg *Hijos de Miguel Nolla*,<sup>582583</sup> podem apreciar les qualitats d'aquest material (fig. 300-305). No està datat, però ben probablement s'edita per a una ocasió rellevant, l'Exposició Universal de 1888.<sup>584</sup> És un catàleg de 22 làmines, en cada una de les quals hi ha normalment entre sis i vuit models (només en dues o tres làmines la importància i complexitat dels models fan que només n'hi apareguin dos o tres). La majoria dels paviments són continus, es formen a partir de la repetició d'un dibuix geomètric. Tot i així, també n'hi ha que s'emmarquen amb una sanefa perimetral. Tots els paviments són de colors molt lluits, els més senzills són de tres tons.

A més de les qualitats formals, hem d'afegir les qualitats tècniques que en aquest moment es valoren respecte als paviments ceràmics convencionals. En primer lloc, com que és un paviment fet a base de peces petites, no pateix alteracions dimensionals en el procés de cocció. En segon lloc, és un material d'una gran uniformitat cromàtica, són peces monocromes i que es couen alhora; s'eviten les diferències de to habituals en altres tipus de ceràmica.

Aquests avantatges fan que sigui un material molt emprat en l'arquitectura barcelonina des de finals dels anys vuitanta fins als inicis del segle XX. Entre els exemples que hem estudiat hem localitzat l'ús d'aquest material a la Casa Muntades, 1895-1896 (fig. 268), a la Casa Ramon Oller, de l'any 1900, i a la Casa Recolons, 1907-1909 (fig. 275).

L'aspecte més laboriós d'aquest paviment és la col·locació. Per cada metre quadrat que es col·loca s'han de repetir sistemàticament diferents processos.<sup>585</sup> A més, són peces petites que

---

<sup>581</sup> CARDELLS, F.: "Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya", *op. cit.*, p. 19. "De poc més d'una colla de 20 treballadors a 1865 passem a veure entrar diàriament a les dependències de la fàbrica del Camí de Barranquet a més de 500 el 1871".

Sabem, també a través de la referència de Cardells, que el 1865 hi havia tres forns, que el 1866 n'hi havia cinc i el 1874 sis, que perduraren fins a la dècada dels vuitanta.

<sup>582</sup> És el nom de l'empresa després de la mort del seu fundador. A l'epígraf 2.3.2.2. ja ens hem referit als diferents noms de l'empresa al llarg de la seva existència.

<sup>583</sup> HIJOS DE MIGUEL NOLLA [firma comercial]: *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, València, l'empresa, 18-?. Des de 1879, que és quan mor Miguel Nolla i Bruixet i passa a portar el nom dels seus fills. Biblioteca Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Signatura: DF-1001. Aquest catàleg porta el nom d'Elies Rogent (1821-1897) a la portada.

<sup>584</sup> CATÁLOGO: *Catálogo general oficial de la Exposición Universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Imprenta Sucesores de N. Ramírez y Cía., 1888.

<sup>585</sup> Al catàleg *Hijos de Miguel Nolla* es donen les instruccions per a una bona col·locació del paviment. Els processos que s'han de seguir són els següents:

1. Cobrir tot el terra amb una capa de suport d'una part de calç i tres de sorra sense garbellar.
2. Per col·locar-ne un metre:
  - Emmarcament amb rastells longitudinals.
  - Capa base, entre els rastells d'una part de calç i una de sorra fina.
  - Reglejat amb galga.
  - Beurada de pòrtland.
  - Reglejat de nou.
  - Col·locació de les llosetes humitejades abans.

s'han d'anar disposant seguint una composició concreta. Aquesta circumstància esdevé un desavantatge respecte a altres materials com el mosaic hidràulic, que, com veurem, durant aquestes dècades s'estén notablement.

Podem afirmar que durant la dècada dels noranta i la primera del XX coexisteixen ambdós paviments. A partir de llavors el mosaic Nolla s'arracona en benefici del mosaic hidràulic. A l'entorn de 1915 es pot parlar d'inici de crisi en l'empresa Nolla.<sup>586</sup> La Casa Nolla no desapareix i segueix fent mosaics més enllà d'aquesta data. Hem localitzat un altre catàleg sense datar, amb el nom de *Mosaicos Nolla SA*;<sup>587</sup> es tracta d'un catàleg posterior a 1920, moment en què l'empresa esdevé societat anònima. Es palesa un canvi formal en els models proposats per adaptar-se als nous gustos del moment. Tot i així, en aquest moment és un material en retrocés.

### Mosaic hidràulic<sup>588</sup>

El mosaic hidràulic es conforma a partir de rajoles<sup>589</sup> de morter de ciment hidràulic emmotllades i premsades, normalment quadrades de 20 × 20 centímetres (però també n'hi ha de més petites i de més grans i de formes poligonals diverses), amb un acabat llis, jaspiat o fent un dibuix que cobreix tota la superfície d'una estança.<sup>590</sup>

- 
- Emmarcament amb travessers cada metre col·locat.
  - Disposició d'una post sobre el metre col·locat i piconament.
  - Neteja.

El rendiment de la col·locació és de vuit metres quadrats per dia.

<sup>586</sup> CARDELLS, F.: "Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya", *op. cit.*, p. 21. "Així, a 1915, comptava una esplendor ja pàl·lida, puix només 300 obrers entre homes i dones no es podien comparar als més de 500 de l'època daurada".

<sup>587</sup> MOSAICO NOLLA [firma comercial]: *Mosaicos Nolla SA*, València, l'empresa, 19-?. Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Signatura: D-14097.

<sup>588</sup> Vegeu principalment: JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982.

NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*, *op. cit.*

NAVAS, Teresa: "Las artes aplicadas en la formulación de la arquitectura modernista", *El modernisme*, 2 vol., Barcelona, Olímpiada Cultural, 1990, p. 269-276.

NAVAS, Teresa: "El mosaic hidràulic: una art aplicada del segle XIX", Barcelona, abril-juny de 1988. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, número 37.

ROSELL, Jaume; ROSELL, Joan Ramon: *El mosaic hidràulic*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1985.

<sup>589</sup> La rajola hidràulica està conformada per tres capes: la capa fina, el brasatge i el gros.

La capa fina és la superior, la que queda a la vista i la que pateix el desgast de l'ús. És en aquesta capa on es fan els diferents acabats. Està formada per un morter de ciment blanc, sorra de marbre i pigments segons el dibuix d'acabat. El gruix d'aquesta capa un cop premsada és de 4,5 a 5 mil·límetres.

El brasatge és la capa d'entremig i té un gruix semblant a la primera. És a base de ciment gris i sorra, amb una proporció de 2 a 4 parts de ciment per una de sorra. S'emmotlla sec ja que té la funció de prendre l'excés d'aigua de la capa fina i del gros.

El gros és la capa inferior; es tracta també d'un morter de ciment gris però més pobre, amb una proporció de 3 a 5 parts de sorra per una de ciment. La superfície més porosa permet una millor agafada amb el morter de col·locació.

<sup>590</sup> Els aspectes concrets de la producció de les rajoles es poden trobar a: ROSELL, Jaume; ROSELL, Joan Ramon: *El mosaic hidràulic*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1985.

Les diferents peces poden anar conformant un paviment continu, en el sentit que una mateixa composició cobreix tota la superfície. Són paviments fets a base de dues o tres peces, a vegades de forma, dimensió i color diferents, de manera que es van combinant per formar un dibuix. Són normalment els més senzills i són presents a pràcticament tots els catàlegs que hem consultat.

Per altra banda, també són molt habituals els paviments que es componen per a cada estança, a partir d'un dibuix de fons, d'una sanefa i d'una faixa. Les rajoles de fons són les que ocupen la part central de l'estança; pot ser una mateixa que es va repetint o a partir de combinacions de diferents rajoles. Les rajoles de la sanefa normalment fan un dibuix diferenciat que permet encerclar l'estança. Les rajoles de la faixa són normalment llises, van des de la sanefa fins a la paret, cosa que permet encaixar el dibuix o assumir les irregularitats de l'estança. És una disposició de peces que conforma un dibuix per a cada estança. El paviment rep un tractament formal, és a dir, assumeix valors plàstics i expressius. Aquesta disposició l'hem vist en alguns paviments de la Casa Antonés (fig. 231 i 232),<sup>591</sup> de 1863, i també en alguns dels proposats per Henry Havard a *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*.<sup>592</sup> En canvi, tots els que apareixen al *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle à nos jours*<sup>593</sup> són continus. Pel que fa a la mateixa Casa Nolla, en alguns dels seus models del catàleg que hem datat a l'entorn de 1888 també n'hi apareixen. Aquestes composicions recorden les catifes. Recordem que Rogent en els plec de condicions inclou els llistons per cobrir amb estores tot el paviment. D'alguna manera, en aquests moments de finals de segle es traspasa la capacitat expressiva al paviment i s'hi reproduïxen els recursos formals de les catifes.

Si ens cenyim als catàlegs de la Casa Escofet entre 1891 i 1916,<sup>594</sup> observem que els llisos tenen més presència en el primer i que, en els posteriors, es van concentrant en les primeres pàgines<sup>595</sup> per donar més rellevància als altres. A l'*Àlbum-catalech* de 1900 tots els paviments proposats

<sup>591</sup> ANTONÉS Y COMPAÑÍA [firma comercial]: *Álbum artístico dedicado a los señores arquitectos y maestros de obras y propietarios*, Barcelona, Miguel Blanchart, 1863.

<sup>592</sup> HAVARD, Henry: *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, París, C. Maupou & B. Flammarion Editeurs, sense datar.

<sup>593</sup> HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle à nos jours*, op. cit.

<sup>594</sup> ESCOFET FORTUNY [firma comercial]: *Álbum artístico*, Barcelona, 1891.

ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum general Escofet Tejera y Cía. S. en C.*, Madrid, Sevilla, l'empresa, s. d., entre 1896 i 1900.

ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Àlbum catalech n° 6*, Barcelona, Escofet Tejera, 1900.

ESCOFET Y CÍA, S. en C. [firma comercial]: *Pavimentos artísticos de mosaicos hidráulicos. Álbum n° 7*, Barcelona, l'empresa, 1904.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Mosaicos Escofet*, Barcelona, l'empresa, 1908.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1912.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1913.

E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1916.

E. F. ESCOFET Y CÍA [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 9, Barcelona, l'empresa, 1916.

<sup>595</sup> Exceptuant el de 1900, ja que és una edició excepcional i no segueix ni el format dels altres. Tampoc no hi ha una continuïtat d'alguns models, cosa que sí que passa entre la resta.



són amb fons, sanefa i faixa. En canvi, al catàleg núm. 9, de 1916, hi ha un canvi de models important. Alguns dels paviments d'autor ja no segueixen la composició de faixa, sanefa i fons, sinó que són continus, palesen els canvis formals que es donen en aquest moment.

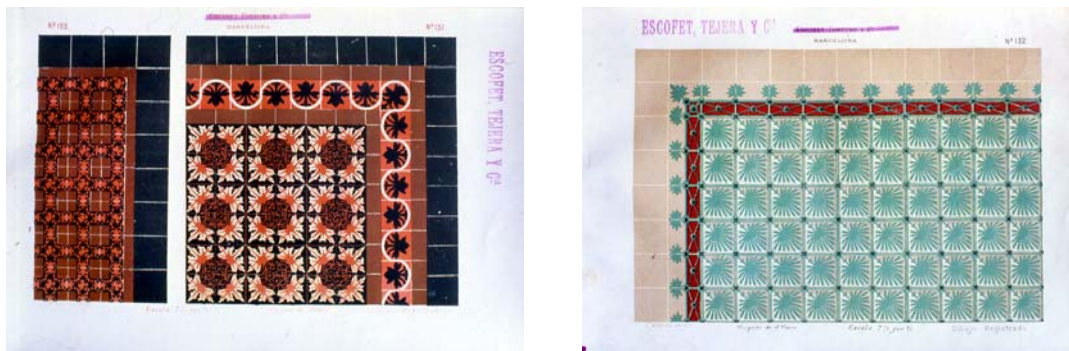


Fig. 306 i 307. Dos paviments del catàleg Escofet Fortuny, 1891. El de l'esquerre és d'Alexandre de Riquer i el de la dreta de Josep Pascó

#### Com esdevé material d'arquitectura

El mosaic hidràulic com a producte industrial és a punt a Catalunya durant la dècada dels setanta, però no serà fins a la dècada dels noranta que s'assumeix com un material d'arquitectura, un material que, a més d'avantatges tècnics i de col·locació, és capaç d'oferir bons dissenys i qualitats plàstiques.

Aquest material apareix a partir del moment en què la producció del ciment artificial s'ha generalitzat. El primer lloc on es desenvolupa aquesta tècnica és a França, on el ciment i els treballs que se'n deriven estan fortament arrelats.<sup>596</sup> Les primeres cases que el produiran a Catalunya importen la maquinària i el ciment des de França. A Espanya les primeres cimenteres són la de Tudela-Vegin (Astúries) el 1898 i la de Castellar de n'Hug (1902-1904).<sup>597</sup>

Les primeres fàbriques de mosaic hidràulic a Catalunya i a Espanya es creen entre 1867 i 1876.<sup>598</sup> Hi ha alguns precedents, molt puntuals, de fabricació de granits i pedra artificial.<sup>599</sup> De totes les que es creen en aquest període la que té més rellevància, per la proximitat amb la

<sup>596</sup> Tant Rosell com Navas es refereixen a un precedent italià, el *banchetto* al segle XVIII. És una rajola feta a base de ciment natural. Però el paviment fet a base de morter de ciment artificial i premat es desenvolupa al llarg del XIX a la zona de Marsella. Segons Navas, aquesta és una circumstància molt favorable per al desenvolupament del mosaic hidràulic a Catalunya, ja que un dels pioners en la producció d'aquest material a Catalunya, Orsola, resideix un temps, abans d'establir-se a Barcelona, al sud de França.

<sup>597</sup> CÁRCAMO, Joaquín; ROSELL, Jaume: *La fábrica Ceres de Bilbao, op. cit.*

<sup>598</sup> L'any 1867 Casa Garret, Rivet i Cía., el 1873 Butsems i Fradera i el 1876 Orsolà Solà i Cia. Potser també la casa Gerónimo Boada de Mataró. Referències donades per: NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic, op. cit.*

<sup>599</sup> És el cas que citen José Pitarch i Núria Dalmases (JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907, op. cit.*) de l'Apolytomena (1850) a Madrid o de La Progresiva a Bilbao.



indústria francesa i per l'embranchida de la mateixa casa, és la que funda el 1876 Orsolà i Solà i Cia.<sup>600</sup> A inicis dels anys vuitanta es crea la Fàbrica de Rafel Mumburí i el 1886 es funda la Casa Escofet Fortuny. Es tracta, per tant, d'un material que es comença a donar a conèixer a finals dels anys setanta i inicis dels vuitanta i que es va consolidant productivament al llarg de la dècada dels vuitanta. En aquests anys és encara un material de producció acotada i amb una presència restringida al mercat. És un material que ha de superar algunes reticències, sobretot de caire formal. Sabem, a través de Teresa Navas,<sup>601</sup> que en l'Exposició de 1888, on es presenten les cases Orsolà Solà i Escofet, entre d'altres, se li fan alguns retrets formals: "...Se resienten de defecto, de falta de dirección artística, tan indispensable y de suprema necesidad, si han de dominarse los gustos del mercado". Aquesta mancança l'atribueix "a la dificultad de encontrar buenos y discretos dibujantes aquí, en España, donde la pintura y el dibujo aplicado en las industrias no se cultiva como debiera...". Per a l'autor d'aquest escrit Escofet és l'únic exemple de bona direcció artística per la novetat dels dibuixos i perquè renova respecte al que s'està fent.<sup>602</sup> També trobem aquest retret en el *Tratado de construcción civil*, de Florencio Ger; diu així: "...Se hacen de color blanco, rojo castaño, amarillo, negro ó combinándolos formando figuras, no presentando tintas muy fuertes, pues la del blanco y amarillo son algo sucias, bastante apagada la del rojo y aplomada la del negro". Comparant-lo amb Nolla diu: "Presentan variadas figuras de fáciles o complicados dibujos que se asemejan al llamado mosaico Nolla, aunque no con sus brillantes colores".<sup>603</sup>

Durant la dècada dels noranta es creen nombroses empreses que produeixen mosaics hidràulics,<sup>604</sup> la qual cosa indica que és un negoci rendible, és un material amb una demanda creixent i amb uns costos de producció assumibles. La producció no requereix grans inversions inicials,<sup>605</sup> la maquinària més rellevant és la premsa i se'n van adquirint a mesura que la casa es consolida. El procés de col·locació<sup>606</sup> és sensiblement més senzill que el del mosaic Nolla, no

<sup>600</sup> NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic*, op. cit., p. 89-96.

<sup>601</sup> Ibídem, p. 101. Cita que extreu de la publicació *Estudios sobre la Exposición Universal de Barcelona inaugurada el 20 de mayo y cerrada el 9 de diciembre de 1888*, Diario Mercantil, Barcelona, 1888, p. 300.

<sup>602</sup> "...Verdadera novedad en los dibujos, saliéndose de ciertos moldes en que se mueve la parte artística de esta potente industria nacional", p. 304.

<sup>603</sup> GER LOBEZ, Florencio: *Tratado de construcción civil*, Edmundo Capdeville, Madrid, 1888, p. 65.

<sup>604</sup> PUYO COLLET, Joan: *La pedra artificial i el mosaic hidràulic: les primeres aplicacions del ciment a Catalunya*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya. Projecte final de carrera inèdit, 1999. Tutora: Maria Isabel Rosselló i Nicolau, p. 258.

La Catalana, Fernández y Cía. (FERNÁNDEZ: *Mosaicos Fernández y Cía.*, Barcelona, 19-?, COAC-d.14098), Salvador Bulet y Cía. (SALVADOR BULET: *Fábrica de mosaicos hidràulicos Salvador Bulet*, Barcelona, l'empresa, 1909, COAC), Isidro Torres, Juan Vila (VIUDA E HIJOS DE JUAN VILÁ: *Viuda e Hijos de Juan Vilá: gran fábrica de mosaicos hidràulicos, granito y piedra artificial*, Barcelona, l'empresa, 19-?, COAC-DF-988], José Foncuberta, Viuda de Guizard y Recouly, Teòtim Fortuny.

<sup>605</sup> ROSELL, J.; ROSELL, J. R.: *El mosaic hidràulic*, op. cit., p. 7.

<sup>606</sup> La col·locació es pot fer a *truc de maceta* (una per una) o a *l'estesa* (es col·loquen alhora franges de rajoles). Tant en un cas com en l'altre s'ha de fer una mestra i fixar uns cordills per no esbiaixar les peces. A diferència del mosaic Nolla, sobre la capa de regulació només es col·loca un morter de ciment i pols de ciment. No cal emmarcar cada metre i passar la galba, la qual cosa fa que el procés sigui més senzill. Vegeu els catàlegs d'Escofet Tejera y Cía. de 1896 i el de Salvador Bulet i Cia. de 1905, on es fan diverses recomanacions per a la col·locació del paviment, que no anava inclosa amb la comanda. Als treballs de Rosell i Navas està tractat àmpliament.

calen tants processos i, com que les peces són més grans, rendeix més. Per tant, ens trobem davant d'un material força avantatjós des del punt de vista de la producció i la col·locació. A més de la regularitat del material i del bon comportament davant del moviment dels sostres, en el moment en què milloren els dissenys i els colors es converteix en un material idoni per a les exigències formals de finals de segle. Deixa de ser un material només valorat per les qualitats tècniques per convertir-se en un material que aporta als interiors l'expressivitat sensorial buscada.

En aquest sentit, qui té un paper fonamental és la Casa Escofet, que de bon començament aposta per incorporar dissenys d'artistes reconeguts. Ja hem vist que l'any 1888 s'elogia la seva qualitat artística respecte a les altres cases. Hem pogut consultar i treballar amb els diferents catàlegs apareguts des de 1891 fins a 1916 (vegeu nota), a través dels quals hem pogut constatar la importància dels dissenys i la qualitat general dels dibuixos. Són molts els artistes que col·laboren amb Escofet; hi dedicarem una atenció especial en parlar de la col·laboració dels artistes amb la indústria. A més, Josep Pascó<sup>607</sup> (1855-1910) treballa durant un llarg període de manera continuada per a la casa. Una fita rellevant en aquest sentit és l'*Àlbum catalech n° 6*, del període Escofet Tejera, editat el 1900. Molts dels paviments dissenyats per a aquest àlbum es col·loquen en interiors d'habitatges de gran categoria.<sup>608</sup> També la Casa Orsolà Solà incorpora dissenys d'autor. Els arquitectes i artistes de més renom del moment dissenyaran paviments, de manera que confereixen al producte una imatge de prestigi.

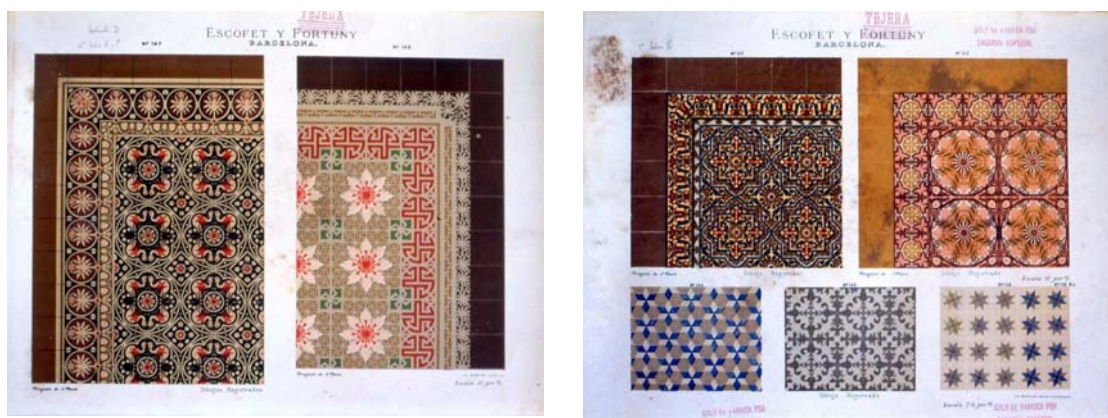


Fig. 308 i 309. Dues làmines del catàleg d'Escofet Fortuny, 1891. Els dos paviments de la làmina de la dreta són de Josep Pascó i el de dalt a la dreta de la figura 309 és d'Alexandre de Riquer.

<sup>607</sup> Josep Pascó i Mensa (Sant Feliu de Llobregat, 1855 - Barcelona, 1910). Escenògraf, il·lustrador, dissenyador i decorador. Professor de Dibuix i Art Decoratiu Aplicat a la Indústria a l'Escola de Belles Arts de Barcelona (Llotja).

<sup>608</sup> Hem localitzat un dels dissenys de Puig i Cadafalch a l'interior de la Casa Golferichs<sup>608</sup> (1900-1901), de Joan Rubió i Bellver. Un disseny de Josep Vilaseca és en un habitatge de la Pedrera i un d'Alexandre de Riquer al Liceu (BASSEGODA I NONELL, Joan: *El Círculo del Liceo. 125 aniversario. 1847-1972*, Barcelona, Círculo del Liceo, 1973). D'Alexandre de Riquer també se'n col·loquen a l'Hotel Tèrminus de Puig i Cadafalch, 1903 (CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900*. Adolf Mas fotògraf, op. cit., p. 135).

Per tant, a finals dels noranta i inicis del segle XX és un material que assumeix les demandes de qualitat d'acabat, de diversitat cromàtica i de configuració tèxtil. És un material molt adequat a la sensibilitat arquitectònica del final de segle i es perllonga, assumint canvis formals, fins a la dècada dels anys trenta del segle XX. A més, suposa un abaratiment de producció respecte a altres tècniques que el precedeixen i una economia en el procés de col·locació. A inicis de segle el gres ceràmic i el paviment hidràulic coexisteixen, però ja hem dit que a l'entorn de 1915 la Casa Nolla ja entra en un procés de recessió.

En la primera dècada del segle XX apareixen més cases productores.<sup>609</sup> La competència ja no és entre un material o l'altre sinó entre els diversos fabricants de mosaic hidràulic. Escofet en els seus catàlegs alerta contra els imitadors i defensa la millor qualitat del seu producte i dels seus dissenys, que es copien arreu.

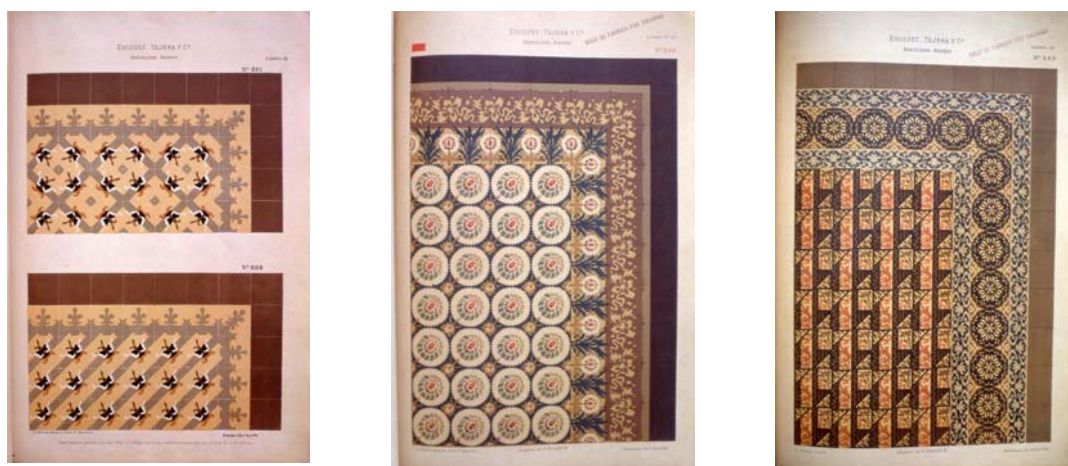


Fig. 310-312. Paviments de l'*Album Escofet Tejera, S. en C.*, entre 1896 i 1900. Els models de les figures 211 i 312 són de Josep Triadó.

Dues publicacions<sup>610</sup> d'inicis del segle XX confirmen la gran difusió del producte. Domingo Sugrañes,<sup>611</sup> en referir-se a aquest paviment, diu: “Actualmente se emplean en gran escala en la pavimentación de habitaciones”. I Barrerol, en una publicació de 1921, assenyaleta un dels avantatges de la seva difusió: “Esta clase de embaldosado [...] ha tomado un gran incremento merced a su baratura”.

<sup>609</sup> Es creen noves empreses tant a Barcelona com a diferents ciutats catalanes com Reus, Manresa, Mataró, Vic, Arenys de Mar, etc. Entre d'altres, hem localitzat: Falcó i Vilella, Martín Barbarà, Jaume Jubany Cassà, Juan Josa (JOAN JOSA: *Fábrica de mosaicos hidráulicos*, Barcelona, l'empresa, 19-?, COAC. D-14095), Ramon Porcar, J. Roura i Cia. (J. ROURA: *Fábrica de mosaicos J. Roura i Cia S. en C. Vich*, Barcelona, l'empresa, 19-?, COAC 16865], J. Ral Escofet (antic Isidre Torres), Coll i Clariana, Gabarró, Tarrida y Cía., Pedro Seguí.

<sup>610</sup> Dada recollida per Joan PUYO COLLET: *La pedra artificial i el mosaic hidràulic: les primeres aplicacions del ciment a Catalunya*, op. cit., p. 261.

<sup>611</sup> SUGRAÑES, Domingo: *Tratado completo teórico y práctico de arquitectura y construcción modernas*, Marcelino Godoy, Barcelona, sense data.

El mosaic hidràulic és durant les dècades del tombant del segle un material que ha assolit una excel·lent qualitat formal; n'hi ha models aptes per a interiors de prestigi. Al mateix temps, per la seva producció industrial, és un material assequible per a un sector social molt ampli.

### Rajoles de cartró pedra<sup>612</sup>

Les rajoles de cartró pedra són una patent d'Hermenegild Miralles per a la realització, principalment, d'arrambadors per a interiors. L'aparença és semblant a la rajola de València i els dibuixos i els acabats superficials es prenen dels models ceràmics.



Fig. 313 i 314. Azulejos cartón piedra Hermenegildo Miralles, 1894. El disseny de la portada és de Josep Pascó.

És un material que hem d'entendre com un *invent*, per la qual cosa la seva pervivència està vinculada a la casa comercial. Pel que sabem, és al mercat durant un període de temps delimitat. Inicialment ho havíem valorat com una raresa, una excepcionalitat interessant, però sense gaires conseqüències. En adonar-nos que aquest material s'empra en obres d'Antoni Gaudí i de Josep Puig i Cadafalch, entre d'altres, la nostra valoració inicial va canviar. No és tant un material anecdòtic, un invent més o menys reeixit, sinó que en un determinat moment el cartró pedra va oferir unes possibilitats formals que es van introduir entre alguns dels arquitectes més rellevants del moment. La demanda d'expressivitat sensorial i de revestiments lluits també es podia cobrir amb aquest nou material. És un material de baix cost, lleuger i fàcilment emmotllable; per tant, permet solucions agosarades de gran expressivitat. Un exemple que visualitza aquesta afirmació

<sup>612</sup> HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: *Azulejos cartón-piedra. Patente invención España y extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles, etc.*, Barcelona, l'empresa, 1894. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura: V (7). Propaganda comercial. Construcció (format B).

HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: Barcelona, l'empresa [?], s. d. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura: V(7). Propaganda comercial, construcció, format CB.



són les rajoles que revesteixen el parament del *fumoir*, els revoltos del menjador i d'un dels dormitoris de la primera planta de la Casa Vicens.<sup>613</sup>

Als treballs i estudis realitzats<sup>614</sup> a l'entorn dels revestiments i de les tècniques emprades en l'arquitectura del tombant del segle s'esmenta l'existència d'aquest material, però sempre molt succintament, de passada. És per aquest motiu que considerem interessant exposar la informació que hem recollit a partir de les publicacions i dels anuncis a la premsa fets pel mateix Hermenegild Miralles. L'any 1894 publica el catàleg *Azulejos cartón-piedra. Patente de invención en España y el extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles, etc., etc. No se rompen, son ligeros, impermeables y baratos.*<sup>615</sup> La portada (fig. ) és dissenyada per Josep Pascó, que com hem vist és un col·laborador habitual de la Casa Escofet i autor d'interiors com la casa de Ramon Casas.

És un material, tal com es descriu al catàleg, fet a base de tres classes de cartró heterogenis, íntimament lligats entre si per pressió hidràulica. La producció més habitual és la de rajoles de 20 × 20 centímetres amb una aparença molt semblant a les rajoles de València. Els models que s'ofereixen són com els ceràmics, sobretot d'inspiració islàmica i historicista. Alguns són en relleu imitant el relleu per aresta de les rajoles ceràmiques. Ambdues cares de cada peça i els cantells s'envernissen per assegurar un aspecte lluent i per impermeabilitzar.



Fig. 315 i 316. *Azulejos cartón piedra* Hermenegildo Miralles, 1894.

<sup>613</sup> Vegeu BIZAR, Xavier: *El tractament de la superfície de la Casa Vicens*. Treball de final de carrera inèdit. Tutora: Maria Isabel Rosselló Nicolau. Barcelona, Escola Superior d'Edificació de Barcelona, UPC. Curs 1998-1999. Es guarden unes fotografies del dormitori a la Càtedra Gaudí.

<sup>614</sup> SALA, Teresa M.: "Talleres y artifices del modernismo", *El modernisme*, 2 vol., Barcelona, Olímpia Cultural, 1990, p. 265.

GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, op. cit., p. 272 i 275.

SALA, Teresa M.: "Interior(s) de Gaudí", Barcelona, *Gaudí. Art i disseny* [catàleg publicat amb motiu de l'exposició], Fundació Caixa de Catalunya, 2002, p. 40.

CASANOVA, Rossend: "Gaudí i els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn de 1900", *Gaudí 2002. Miscel·lània*, Barcelona, Planeta, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 260.

<sup>615</sup> HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: *Azulejos cartón-piedra. Patente invención España y extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles*, op. cit.

Els arrambadors són la solució més habitual, però també, com hem vist a la Casa Vicens, es podien fer algunes peces expressament.<sup>616</sup> A l'última pàgina del catàleg es diu que es pot trobar “en los principales almacenes de papeles pintados, se encargan de hacer las instalaciones, dar precios y cuantos detalles se les pidan”.

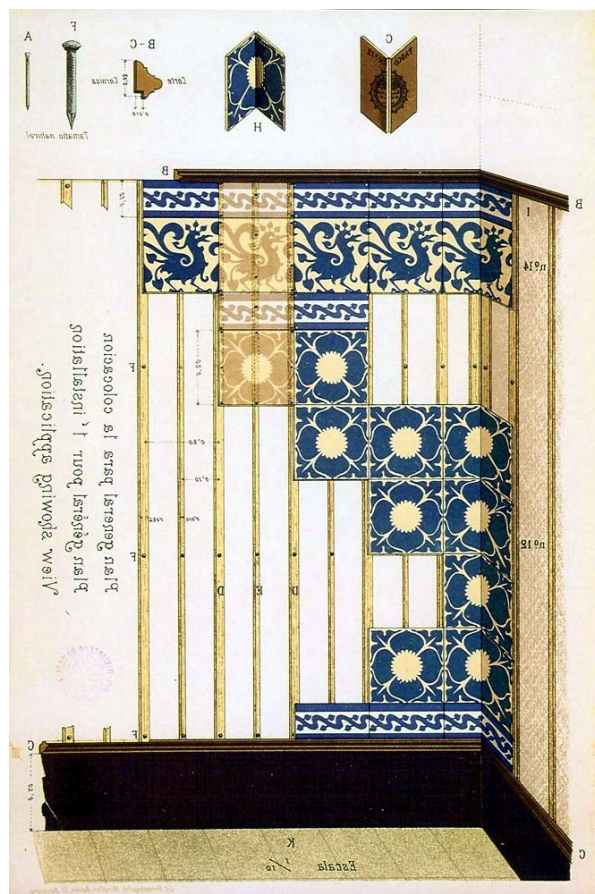


Fig. 317. Làmina explicativa del procés de col·locació

El procés de col·locació s'explica detalladament al catàleg; a més, s'adjunta un dibuix per ajudar a la comprensió del procés (fig. 317). Per col·locar un arrambador de cartró pedra, el que s'ha de fer en primer lloc és fixar una motllura horitzontal de fusta a vint centímetres del terra i una altra motllura, igual que l'anterior, a la part superior. Ambdues han de tenir una petita galga per encaixar els llistons verticals sobre els quals es claven les rajoles de cartró pedra. Hi ha dos tipus de llistons, uns de 0,024 centímetres, que coincideixen amb les juntes verticals, i uns altres disposats entremig de 0,014 centímetres, que fan de suport en el centre de les rajoles per evitar que s'enfonsin. Tant les rajoles com els llistons es claven amb puntes. A cada rajola hi ha vuit

<sup>616</sup> Pensem, sense tenir-ne cap confirmació documental explícita, que Miralles és un home conegut en els ambients arquitectònics, ben relacionat i amb una certa capacitat d'experimentar amb el producte amb què treballa. Probablement en alguns casos proporcionava peces fetes expressament o feia proves amb els altres protagonistes del final de segle.

puntes, tres a cada costat i dues al mig. Es comença per una cantonada, es fa una incisió vertical a la part posterior de les rajoles, de manera que es puguin doblegar i fer el caire. Segons publicita l'empresa, qualsevol fuster una mica pulcre pot fer-ne la col·locació. Al sòcol inferior, els vint centímetres que queden per sota de la motllura es pinten amb pintura a la cola, d'un color fort; d'aquesta manera es pot fregar sense malbaratar les peces.

Els avantatges que argumenta l'empresa en comparació amb els arrambadors ceràmics amb què competeix són la facilitat i rapidesa de col·locació, que no es trenquen, que són lleugeres (120-150 grams la peça), cosa que n'economitza el transport, i no es trenquen pel camí, que es poden treure i posar, i el baix preu en relació amb l'efecte que produeixen.

Aquests avantatges, a més de les possibilitats formals, permeten que aquest material tingui una certa repercussió: el trobem en obres de compromís i de renom. La mateixa Casa Hermenegildo Miralles fa una publicació on es recullen les obres més emblemàtiques.<sup>617</sup> És una publicació feta amb la finalitat de prestigiar el producte. A través d'aquesta publicació sabem que hi ha arrambadors de cartró pedra al Gran Hotel Colón, de l'arquitecte Andreu Audet, de l'any 1902;<sup>618</sup> a l'Hotel Tèrminus, de Josep Puig i Cadafalch, de 1903<sup>619</sup>; al Café Torino, de Puig i Cadafalch; també al sostre d'un saló interior d'Antoni Gaudí, de l'any 1902;<sup>620</sup> també al palau dels marquesos d'Alfarràs,<sup>621</sup> interior d'inspiració islàmica. Per altra banda, també hem pogut saber que aquest material s'empra al menjador de les caves Codorniu, de Josep Puig i Cadafalch, dels anys 1901-1904.

Totes les obres que hem esmentat en què s'empren aquestes rajoles i les referències trobades<sup>622</sup> circumscriuen aquest material en un període de temps relativament curt: des dels anys noranta, tot i que hi ha l'exemple anterior de la Casa Vicens,<sup>623</sup> fins als primers anys del segle XX. Probablement és el temps en què la firma comercial és en actiu. No sabem si la curta vida

---

<sup>617</sup> HERMENEGILDO MIRALLES [firma comercial]: Barcelona, l'empresa [?], s. d. Biblioteca de Catalunya. Secció de Gràfics. Signatura: V(7). Propaganda comercial, construcció, format CB. No es guarden les tapes.

<sup>618</sup> Es poden veure algunes imatges d'aquests interiors a: GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, op. cit., p. 272-275.

<sup>619</sup> Es poden veure imatges d'aquests interiors a: ibídem, p. 290.

També a CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*, op. cit., p.135.

<sup>620</sup> És l'exemple més remarcant a la bibliografia. GARCÍA ESPUCHE, A.: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista* op. cit., p. 293; CASANOVAS, R.: "Gaudí i els seus col·laboradors. Artistes i industrials a l'entorn de 1900", op. cit., p. 261. SALA, T. M.: "Interior(s) de Gaudí", op. cit., p. 40.

<sup>621</sup> No sabem del cert si es tracta del palau dels marquesos d'Alfarràs del carrer Ample, actualment desaparegut, o si es tracta d'un altre palau dels marquesos situat a Horta. Els jardins d'aquest palau han donat el nom de *laberint* a tot el conjunt. Vegeu: SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume (dir.): *Història de Barcelona*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, volum 5. "El desplegament de la ciutat manufacturera", p. 173.

<sup>622</sup> Hem localitzat una propaganda comercial a la publicació *Arquitectura y Construcción*, any I, núm. 18, Barcelona, 23 de novembre de 1897, p. 280-281.

<sup>623</sup> A més dels revoltons del menjador, Rossend Casanova apunta que també es van emprar al *fumoir* (CASANOVA, Rossend: "Gaudí i els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn de 1900", *Gaudí 2002. Miscel·lània*, Barcelona, Planeta, Ajuntament de Barcelona, 2002, p. 260).



d'aquest material respon a aquesta limitació comercial o hi ha altres raons que el fan inviable a partir d'un moment determinat.

### 3.3.1.2. Materials que s'actualitzen

#### Ceràmica<sup>624</sup>

La ceràmica és molt present en l'arquitectura de finals de segle. Però la seva força no respon, inicialment, a l'empenta de la indústria, sinó al seu valor evocador. El testimoni de la ceràmica en l'arquitectura medieval i moderna, a més de la seva vinculació amb l'arquitectura mudèjar i islàmica, atorga a aquest material uns valors evocadors que van molt més enllà de la disponibilitat d'un determinat material o d'unes millores tècniques.

És per això que ens referirem a la ceràmica, entesa en un sentit ampli (des del seu ús per a arrebadors fins a peces en volum, cresteries, etc.), en parlar de la renovació i la recuperació de les tècniques tradicionals. La incorporació de la ceràmica en l'arquitectura va més enllà del que pot suposar la posada a punt d'un procés productiu. A més, veurem que l'interès inicial és el de recuperar tècniques emprades en el passat, i només després, el de millorar la producció.

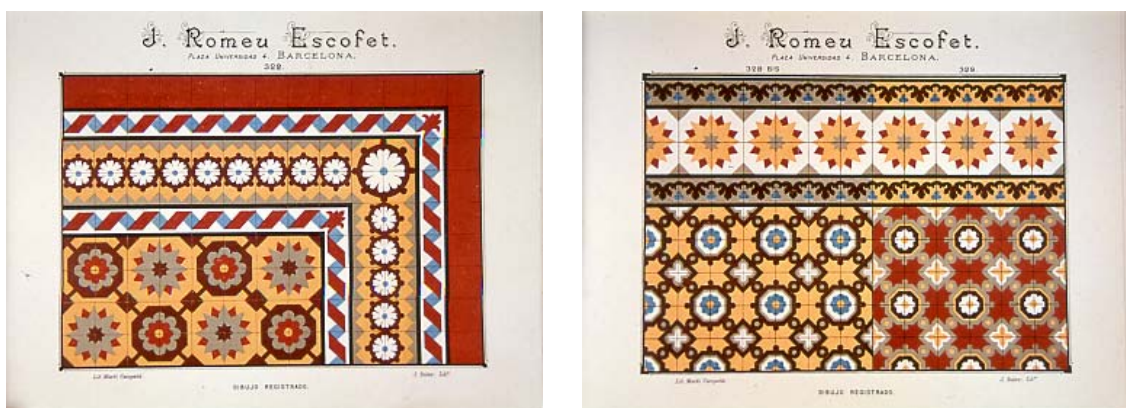


Fig. 318 i 319. *Fábrica al vapor de productos cerámicos J. Romeu Escofet*, Barcelona, 1898.

Tot i això, dins de la indústria ceràmica hi ha alguna aportació encapçalada pels mateixos fabricants que ofereix un material “nou” amb millors prestacions. Ens referim concretament als

<sup>624</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit.

EXPOSICIÓN: *Exposición de las Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas & Cia, 1896.

J. ROMEU ESCOFET [firma comercial]: *Fábrica al vapor de productos cerámicos J. Romeu Escofet*, Barcelona, 1898.

J. ROMEU ESCOFET [firma comercial]: *Fábrica al vapor de productos cerámicos J. Romeu Escofet*, Barcelona, 19-?.

PORCAR, Josep Lluís: *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, Castellón, Instituto de Tecnología de la Cerámica, Diputación de Castellón, 1987.

paviments ceràmics, no al mosaic de gres monocrom de tipus Nolla que ja hem esmentat, sinó a les millors incorporades al paviment tradicional per obtenir el mosaic incrustat al foc.<sup>625</sup>

En les dècades de finals de segle, com hem apuntat, a través de la força que adquireixen el mosaic Nolla i el paviment hidràulic, el paviment deixa de ser una superfície estrictament funcional per adquirir una expressió pròpia, fins i tot imita les catifes i estores que abans el cobrien.

Dins d'aquest context la indústria tradicional es veu abocada a actualitzar i a competir amb els nous materials que hi ha al mercat, a assumir les modes, els acabats i els dissenys dels altres materials. En aquest sentit, és interessant l'aportació que fan industrials com J. Romeu Escofet. A través del catàleg de la seva fàbrica publicat el 1898<sup>626</sup> sabem que des de quatre anys abans produeix mosaics incrustats al foc. No és el primer que ho fa; pel que sabem, a l'Exposició de 1888 la Casa Àngel Anchisi d'Arenys de Mar ja en mostrava, tot i que aleshores se li retreia poca qualitat artística (el mateix que es comenta del mosaic hidràulic).<sup>627</sup>

És un paviment de peces quadrades, policromades segons el dibuix de tot el conjunt. Respecte al mosaic Nolla, és més fàcil de col·locar, ja que les peces són més grans i quadrades i els dibuixos no estan sotmesos a la trama geomètrica de rectes. La Casa J. Romeu Escofet supera l'inconvenient formal que havien apuntat alguns crítics a partir de la incorporació d'un director artístic, Joan Castañé. Al catàleg apareixen diferents models basats en una composició de paviment com la que hem vist, sobretot en el mosaic hidràulic, a base de fons, sanefa i faixa. Que és un material en competència amb el mosaic hidràulic i el mosaic Nolla queda palès al mateix catàleg:

Al revés de lo que sucede con los mosaicos hidráulicos, los mosaicos incrustados al fuego son más bonitos y más sólidos cuanto más viejos [...] otra ventaja es su poco peso, pues mientras que un metro de hidráulico pesa 45 Kils. un metro de incrustados al fuego solo pesa 25 Kils. [...] Tampoco puede compararse este mosaico, el llamado mosaico Nolla, compuesto de piezas pequeñas que se levantan con suma facilidad y con dibujos de líneas geométricas que nada dicen, mientras que en mis mosaicos el dibujante ha podido dar rienda suelta a su fantasía.

És interessant el cas de J. Romeu Escofet perquè mostra la forta empenya dels industrials en el final de segle. Des de 1892 fins a 1898 canvia notablement la seva oferta, introdueix nous materials i millora la seva qualitat formal. A l'exposició "Belles arts i indústries artístiques" duta a terme a Barcelona el 1892 mostra rajoles i teules fabricades al vapor.<sup>628</sup> Les rajoles

---

<sup>625</sup> És una ceràmica policroma que se sotmet a dues coccions a elevada temperatura.

<sup>626</sup> J. ROMEU ESCOFET [firma comercial]: *Fábrica al vapor de productos cerámicos J. Romeu Escofet*, Barcelona, 1898 (1894). És una segona edició, la primera és de 1894. Se'n guarda un exemplar a la biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Barcelona. Signatura D-14085.

<sup>627</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España, op. cit.*, p. 297.

<sup>628</sup> Pensem que aquest qualificatiu del vapor es refereix a l'energia emprada. En aquests moments el vapor s'empra per moure les premses i per pastar.

exposades són de diferents mides, de color blanc i vermellores.<sup>629</sup> És a dir, es tracta del mateix producte que hem vist al catàleg d'Antonés de 1863.<sup>630</sup> Només dos anys més tard, el 1894, ja produeix rajoles incrustades al foc i edita el primer catàleg (no l'hem localitzat). L'any 1894 fa la segona edició del catàleg. És interessant apuntar el que diu en la introducció ja que mostra com s'ha fet ressò de la necessitat de millores formals: "...Tengo el gusto de manifestar a los consumidores que he aumentado el número de dibujos nuevos y originales también, del Director artístico Juan Castañé, quien además ha hecho un detenido estudio en la combinación de colores, de los dibujos antiguos, que me permite presentar esta segunda edición como un álbum completamente nuevo".

Tot i l'empenta de Romeu Escofet, a curt termini el paviment que tindrà més implantació serà el mosaic hidràulic; la vigència dels mosaics incrustats al foc es limita als anys a l'entorn del canvi de segle.

Aquest exemple ens mostra que hi ha entre els industrials un fort interès per la innovació i la recerca. Hi ha una certa facilitat per muntar infraestructures que permeten anar oferint diferents materials i millorar els existents.

Teixits<sup>631</sup> i papers pintats<sup>632</sup>

A través de l'estudi dels interiors de finals de segle hem constatat que s'abandona el referent acadèmic. No és necessari ni el record de l'articulació del parament que hem vist en els anys cinquanta i setanta, sinó que es va cap a un parament continu, un parament que reforça la idea de revestiment, de superfície tèxtil.

Els materials i les tècniques que confereixen aquesta qualitat revesteixen bona part dels interiors de finals de segle. Són molt freqüents els paraments entapissats, els empaperats i els esgrafiats. Ara ens ocupem dels teixits i papers pintats, ja que són dos materials vinculats a la producció industrial. De l'esgrafiament ens n'ocuparem més endavant, en parlar de la renovació de les tècniques tradicionals.

---

<sup>629</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España, op. cit.*, p. 297.

<sup>630</sup> ANTONÉS Y COMPAÑÍA [firma comercial]: *Álbum artístico dedicado a los señores arquitectos y maestros de obras y propietarios*, Barcelona, Miguel Blanchart, 1863.

<sup>631</sup> CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002. Publicació feta amb motiu de l'exposició homònima que va tenir lloc a Terrassa entre el 4 de juliol de 2001 i el 31 de maig de 2002.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf, op. cit.*

<sup>632</sup> BLANC, Charles: *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison, op. cit.*, p. 60-68.

CANALS I AROMÍ, Teresa: *La historia dels papers pintats a Espanya 1815-1929*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.

CANALS I AROMÍ, Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, Barcelona, M. Teresa Canals, 2003.  
NOUVEL, Odile: *Wall-papers of France 1880-1950: A contribution of the decorative arts?*, Londres, A. Zwemmer, 1981.

Els **teixits**, en tota la seva diversitat, tenen un protagonisme rellevant en els interiors de finals de segle. Els estors, els cobretauls, els cortinatges, els dossers, els portiers, les catifes i moquetes i les tapisseries, a més de multitud de complements, atorguen a les estances una gran riquesa tàctil. Les textures, els contrastos entre superfícies dures i flonges, els colors, etc. són part de la força sensorial d'aquests interiors. Tota aquesta diversitat de teixits i d'elements tèxtils és possible perquè hi ha una indústria capdavantera que s'ha posat a punt al llarg de tot el segle XIX. La recerca feta amb motiu de l'exposició "Les fàbriques i els somnis"<sup>633</sup> ha evidenciat que a finals de segle hi ha a Catalunya una indústria tèxtil prou desenvolupada per produir tots aquests teixits, no només des de la capacitat tècnica,<sup>634</sup> sinó també des de la renovació formal.<sup>635</sup>



Fig. 320. Casa Prat de Mesa, saló



Fig. 321. Casa Pladellorens, alcova del dormitori principal

Tornant al plantejament inicial, el que ens interessa remarcar és l'ús dels teixits per revestir les parets. La voluntat d'un parament continu de record tèxtil queda palesa a través dels entapissats. Les fotografies d'interiors guardades a l'Arxiu Mas ens han permès constatar l'ús de teixits per revestir parets. A través del treball de Josep Casamartina<sup>636</sup> coneixem els teixits que s'empren per revestir alguns dels interiors fotografiats. El parament del dormitori de la filla de la Casa Amatller (fig. 255) és de vellut llavorat, al saló de la Casa Trinxet (fig. 277) s'empra jacquard adomassat de seda i cotó amb efectes de moaré, al menjador de la Casa Galofré Oller (fig. 272) és jacquard de disseny floral, i al saló de la Casa Prat de Mesa (fig. 320) és un teixit llis acanalat de cotó i seda amb efecte moaré.

<sup>633</sup> CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit.

<sup>634</sup> Vegeu "Dibuixants i telers" a ibídem, p. 225.

<sup>635</sup> La indústria tèxtil té els seus propis dissenyadors formats en les escoles d'art, a més de la col·laboració puntual d'alguns artistes de renom. A *Les fàbriques i els somnis*, p. 44: "La indústria tèxtil assumeix el modernisme més tard a partir dels seus propis dibuixants, connectats a Llotja. Ramon Batlle, Francesc Tomás i Estruch, Pau Rodón, Miquel Travaglia i Camil Cots."

<sup>636</sup> CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf*, op. cit.

Pel que sabem, les tapisseries dels paraments són les mateixes que per als mobles,<sup>637</sup> tot i que s'ha localitzat una casa comercial que publicita tapisseries especials per a parets.<sup>638</sup> Els materials més emprats són la seda, la llana i el cotó, que sovint es mesclen per augmentar la resistència i abaratir els costos. L'acabat del teixit pot ser llis, estampat o llavorat; en aquest cas són jacquards.<sup>639</sup> Els velluts i les panes també són molt populars, i també poden ser acabats llisos o llavorats. Són freqüents els teixits adomassats de seda, o de seda i cotó; també els d'otomà o de setí, així com els de doble tela o de brocatell. L'efecte moaré és molt freqüent, es pot aconseguir tant amb els teixits llisos com amb domàs.<sup>640</sup>

Ens trobem davant d'un revestiment de gran categoria, que s'empra en habitatges de famílies benestants. Malgrat que es tracta d'un material produït industrialment, el seu ús per revestir paraments és car i excepcional. Les qualitats dels tapissos i dels teixits no es generalitzen des de la indústria tèxtil sinó a través d'un material de substitució, el paper pintat. El paper pintat assumeix els acabats tèxtils.

El **paper pintat** de finals del XIX és un paper continu. Són rotlles de paper pintat que reproduïxen un mateix motiu decoratiu que recobreix tot el parament. En aquest moment s'han deixat de banda els papers de fons, emmarcaments, faixes, arrambadors emplafonats, que hem vist en l'arquitectura de Rogent. Els papers atorguen expressivitat al parament a través de recursos sensorials: relleus, colors, textures, contrastos, etc. Els dissenys i els acabats del paper pintat són inspirats en la producció tèxtil i fins i tot la imiten. A l'Exposició de 1888 a Barcelona hi havia papers "...imitaciones de cueros lisos y repujados, del raso, brocado, brocatel, damasco, terciopelo brochado, tapicería, maderas escogidas y de toda clase de relieves...".<sup>641</sup>

Per poder disposar de paper pintat per al revestiment dels interiors, no com un acabat excepcional sinó a l'abast de bona part de l'arquitectura que es fa aleshores, ha d'estar a punt la producció de paper continu de qualitat per poder ser manipulat. A més, s'ha de mecanitzar el procés d'estampació i tractament de la superfície del paper.

---

<sup>637</sup> Les fàbriques més importants segons Josep Casamartina són: Sert Germans, Malvehy, España Industrial, Mitjans i Paré, i Güell. (CASAMARTINA, I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op cit.)

<sup>638</sup> CARBONELL, Sílvia; CASAMARTINA, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit., p. 239. "Possiblement el magatzem que tenia millor oferta a Barcelona era Blanco y Bosch a la plaça de Sant Jaume, Call 21 i Sant Honorat 1 i 3. Anuncia *teles especials per a tapissar parets*".

<sup>639</sup> El teler jacquard és invenció de Joseph Marie Jacquard (1752-1834). Aquest teler permet fer teixits amb dibuixos de gran format, perfecció i colorit. Això ho fa lligant els fils mitjançant cartrons foradats en què, en introduir unes agulles pels forats, queden seleccionats els fils de l'ordit (els fils que en una roba texturada van de llarg a llarg de la peça, paral·lels a la vora) i permeten teixir el dibuix proposat.

<sup>640</sup> CARBONELL, Sílvia; CASAMARTINA, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit., p. 25.

<sup>641</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit., p. 326.

Des de finals del XVIII a França hi ha paper mecanitzat;<sup>642</sup> s'obté paper en tires llargues en lloc de fulls fets en motlle, fulls que s'havien d'encolar.

La mecanització del tractament i de l'estampació no serà un fet fins ben entrada la segona meitat del XIX. Fins aleshores el paper pintat es tracta i s'estampa a través de planxes de fusta o de coure. És un procediment que permet acabats vibrants i de gran qualitat, però alhora és llarg i costós. Charles Blanc, en escriure *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*,<sup>643</sup> diu que és prodigiosos que es pugui donar sobre paper o cartró l'esclat de la seda o del setí, l'aprest del moaré, els tons apagats del feltre, el poliment ceràmic, la textura de les tapisseries antigues, els brodats de ganxet, els velluts, els gravats de cuir, entre d'altres. Aquests acabats es poden aconseguir pel sistema de planxes, però calen diferents procediments<sup>644</sup> que limiten la producció i encareixen el resultat final. Difícilment una manipulació tan costosa aporta al mercat una tècnica d'acabat que pugui ser assumida de manera generalitzada.

Blanc assisteix en primera persona al procés de mecanització del paper pintat. En aquest sentit, és molt interessant veure la transformació que suposa el pas del procediment de planxes, emprat des de finals del XVIII, a l'estampació a base de cilindres que, en el moment d'escriure la seva obra, s'estava generalitzant.

En el moment en què s'empren els cilindres gravats en relleu per a l'estampació i per a les textures és quan el paper esdevé de debò un material que caldrà tenir en compte per al revestiment dels interiors. A França, segons Blanc, qui primer introdueix aquest sistema provinent de la indústria tèxtil és M. Isidore Leroy.<sup>645</sup> Els treballs i els procediments s'escurcen

---

<sup>642</sup> La màquina de paper continu fou inventada pel francès Louis Robert l'any 1799. Vegeu CANALS I AROMÍ, Teresa: *La història dels papers pintats a Espanya 1815-1929*, op. cit., p. 144. Es va publicar un extracte de la tesi l'any 2003.

<sup>643</sup> BLANC, Charles: *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit.

<sup>644</sup> *Ibidem*, p. 60-67. Els processos que descriu són els següents:

- Donar el to de fons amb brotxes. Després es deixa assecat a l'estenedor.
- El paper es raspatlla amb una brotxa dura de pèl curt per fer relluir el color.
- Per obtenir efecte de setí o seda s'ha de cobrir de pols de coure, prèviament tractada al foc amb barreges químiques fins que s'aconsegueix el color volgut. El paper travessa un molí on es cobreix la superfície de la fulla impregnada d'un mordent –material que s'hi agafi. A continuació el paper es passa per un cilindre d'acer que fa resplendir el pols de coure. Agafa l'aspecte de seda o setí. Després rep les tints més riques. També es pot sotmetre a la pressió d'un cilindre acanalat. Les canaletes donen ombres i brillantors.
- Imprimir un ram de flors sobre el paper requereix tantes planxes com colors hi hagi. Un motiu senzill com unes flors requereix com a mínim 13 planxes diferents, una per a cada color, ombres, blancs, etc. Aquestes planxes han de coincidir exactament sobre el dibuix, per això requereixen uns punts de referència.
- Per aconseguir un acabat de vellut s'ha d'aplicar sobre la superfície un mordent –adhesiu. L'efecte de vellut el dona la pols de llana. S'ha de repetir la mateixa operació per a cada gruix.
- Per aconseguir altres relleus el sistema és diferent segons el resultat que es vulgui. El moaré s'obté per cilindratge (dos cilindres, un de metàl·lic i l'altre de paper). El paper ha de passar entremig i se sotmet a una forta pressió. Per obtenir l'aspecte de tapisseria o de cuir, el sistema emprat és el que s'anomena *balancí* (au *balancier*). Grava el dibuix en relleu a partir d'una placa de coure.

<sup>645</sup> No dona la data concreta, però a través de les seves paraules podem entendre que això passa en el període que ell escriu el llibre.



de manera extraordinària.<sup>646</sup> Tal com diu Blanc, en un temps de vint-i-dos minuts s'estampa un rotlle de 853 metres, emprant fins a vint colors. És a dir, ens trobem davant una indústria que proporciona paper pintat amb un ventall d'acabats i de qualitats molt ampli i que ha reduït notablement el cost. Ha deixat de ser un producte de luxe per convertir-se en un material que es pot adaptar a tot tipus d'interiors. La producció pot cobrir les exigències d'habitatges modestos alhora que també permet qualitats excepcionals i, per tant, aptes per a habitatges de més rang.



Fig. 9. Paper pintat procedent del fons de la Casa Moragas cedit per Senyor Ricard Guasch al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona.

La producció del paper pintat a finals de segle a Espanya encara compatibilitza els processos manuals, estampats a partir de planxes de fusta o de ferro, i la producció mecanitzada, a través de màquines de cilindres accionades per vapor.<sup>647</sup> És a dir, és una indústria que es modernitza molt lentament. Pablo de Alzola, en comentar els papers pintats exposats a Barcelona el 1888, diu: "...Esta es también de las fabricaciones de arte que han quedado entre nosotros bastante rezagadas". En canvi, com ja hem vist, als països més industrialitzats, sobretot a França i a Anglaterra, s'han incorporat de ple els processos mecànics, s'han aconseguit millores químiques per obtenir més bons acabats i, a més, hi ha hagut una atenció als aspectes formals. Per això bona part dels papers pintats emprats en aquestes contrades són importats. Acudint de bell nou als comentaris d'Alzola, ens podem adonar de quina era la situació:

"En la Exposición actual de Barcelona se han expuesto algunos rollos de clases corrientes que no tenían tarjetón, pero que presumimos procedan de la fábrica de D. Miguel Tarragó, en Gracia, la más importante de aquella región, que dispone de

<sup>646</sup> BLANC, Charles: *Grammaire des arts decoratifs*, op. cit., p. 67-68.

<sup>647</sup> Per estudiar l'evolució de la producció al llarg del XIX vegeu: CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, op. cit. També la tesi doctoral ja citada.



elementos para estampar las imitaciones de lana y terciopelo. La casa Hijos de Pérez, de Madrid, la Lucha Artística y la de Roig, de Zaragoza, y algunas otras completan los elementos de que disponemos en España para la producción de un factor tan esencial en el ornato de las habitaciones lujosas y modestas; siendo a nuestro juicio una de las industrias que requieren en España mayor impulso para evitar la irrupción casi completa de artículos franceses, alemanes, ingleses y aun americanos que invaden los almacenes de nuestras poblaciones”.

A partir de dades manllevades de Teresa Canals<sup>648</sup> sabem que la Casa Miguel Tarragó,<sup>649</sup> que com hem vist exposa a Barcelona el 1888, i que el mateix Alzola reconeix com la més important a Catalunya, en el període de 1884 a 1885 només disposa de tres cilindres per al procediment mecanitzat, a més de sis taules per a la producció manual. Si comparem aquesta dada amb la mecanització descrita per Blanc (de vint cilindres), podem constatar l'endarreriment d'aquesta indústria a Catalunya i a Espanya respecte a la resta d'Europa. Atesa aquesta situació, tal com diu Alzola, molts dels papers pintats, sobretot els de més qualitat, els més innovadors des del punt de vista del tractament de la superfície i del disseny dels motius ornamentals, són importats. Aquest fet l'hem pogut constatar a través del fons de paper pintat guardat al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. Són papers que provenen de la casa Moragas y Cía.<sup>650</sup> (1868-1992), donats al museu en tancar la botiga. Hi ha una col·lecció molt rellevant de papers francesos, anglesos, belgues, etc.

Aquesta situació només se supera en les primeres dècades del segle XX, quan hi ha 28 fàbriques, a l'Estat espanyol, dedicades a la producció de paper pintat a partir de procediments mecanitzats.<sup>651</sup>



Fig. 323 i 324. papers pintats procedents del fons de la Casa Moragas.

<sup>648</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>649</sup> CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951. Esmenta la Casa Miguel Tarragó com una de les que proporciona papers a finals de segle.

<sup>650</sup> L'últim propietari de la botiga és Ricard Guasch, que en jubilar-se, el 1992, tanca la botiga. El juliol de 1997 vàrem mantenir una entrevista amb ell al carrer Avinyó, núm. 7, allà on hi havia hagut la botiga i on es guardava bona part del fons acumulat des de la seva inauguració, el 1868. Allà poguérem observar part dels papers pintats importats i produïts aquí de finals del XIX. Actualment aquest fons es troba al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, on s'ha classificat i al qual hem tingut accés.

<sup>651</sup> CANALS, T.: *Els papers pintats i les arts decoratives*, op. cit., p. 38.

A més de la producció, també hem de tenir en compte, respecte al període anterior, la simplificació del procés de col·locació. Hem vist que en els interiors d'Elies Rogent l'empaperament exigeix moltes peces especials que s'han d'anar retallant i muntant en cada un dels paraments. Ara, a finals de segle, el paper recobreix tot el parament, no hi ha peces especials, és un paper continu. Empaperar és un procediment prou senzill que alhora permet obtenir una qualitat de superfície extraordinària. És un material clau per als interiors de finals de segle i inicis del XX.

### 3.3.1.3. Artistes i arquitectes entren al procés del disseny

Un dels problemes amb què topa la producció mecanitzada és la baixa qualitat formal dels objectes que proporciona. La facilitat de producció i l'accés a nous materials no sempre van acompanyats d'un tractament formal adequat. La majoria de vegades es reproduïxen mimèticament els objectes produïts fins aleshores de manera artesana. Però ara, com que el procés no és tan costós i es poden aconseguir diferents acabats amb gran facilitat, la indústria té una actitud poc crítica i poc discriminatòria en l'ús de la capacitat productiva.

A través dels materials que hem estudiat, la dificultat que es constata és la baixa qualitat artística dels dissenys. Algunes fàbriques que produeixen mosaics hidràulics o papers pintats, entre altres, ofereixen uns models en què la qualitat del dibuix, el tractament del color i les combinacions cromàtiques són deficientes. D'aquí vénen els retrets que fan els crítics d'art en acudir a les diferents exposicions i mostres. Ja hem esmentat que Pablo de Alzola<sup>652</sup> qüestiona la qualitat dels papers pintats produïts a Espanya. També esmenta que la primera casa que produeix mosaics incrustats al foc, Ángel Anchisi, d'Arenys de Mar, presenta uns models poc reeixits malgrat la qualitat del material. A través dels comentaris de Florencio Ger<sup>653</sup> y de la publicació *Estudios sobre la Exposición Universal de Barcelona*<sup>654</sup> sobre els materials exposats a l'Exposició Universal de 1888, ens adonem de la crítica que es fa a la baixa qualitat formal dels paviments hidràulics, exceptuant la Casa Escofet.

Aquesta situació és un reflex a petita escala del debat present al llarg de la segona meitat del segle XIX a l'entorn de la producció industrial a Europa, un debat que és molt intens i primerenc en aquells països capdavanters en la industrialització. El debat en termes generals se centra en la qualitat artística del producte mecanitzat i en l'adequació de la forma a la funció. S'ha estudiat àmpliament<sup>655</sup> el ressò de l'Exposició Universal de Londres de 1851, l'impacte d'una producció acrítica que se centra en paràmetres quantitatius, sense qüestionar la qualitat formal dels

---

<sup>652</sup> ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, op. cit.

<sup>653</sup> GER LOBEZ, Florencio: *Tratado de construcción civil*, op. cit.

<sup>654</sup> Dada extreta de NAVAS, Teresa: *La Casa Escofet de mosaic hidràulic*, op. cit.

<sup>655</sup> PEVSNER, N.: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Penguin, 1936 (Buenos Aires, 1963).

GIEDION, Siegfried: *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, Nova York, W. W. Norton, 1969.

BOLOGNA, F.: *Dalle arti minori all'industrial design*, Editorial Laterza, 1972.

objectes produïts<sup>656</sup> ni reflexionar-hi. A Anglaterra, després de l'Exposició, s'inicien diferents iniciatives per adreçar aquesta situació. Henry Cole i el grup de col·legues de l'entorn de la publicació *Journal of Design and Manufactures* (1849-1852) proposen superar aquesta situació a partir de la creació d'institucions, museus i escoles de dibuix que permetin formar els artistes i sensibilitzar els industrials, proporcionar models que fixin uns nivells acceptables de qualitat, alhora que s'educa el gust del públic. Les conseqüències més immediates són la creació del South Kensington Museum l'any 1862,<sup>657</sup> museu que té la voluntat d'oferir models que serveixin de referent; la publicació de la *Grammaire de l'Ornement*, d'Owen Jones, l'any 1856, i la posada a punt d'institucions de formació artística.

És un debat que se centra en la qualitat dels models i dels dissenys. Es busca millorar la qualitat artística dels productes i l'adequació entre forma i funció. No és un debat que se centri en la idoneïtat del disseny respecte a la producció mecanitzada. Per arribar a aquest punt haurem d'esperar a finals de segle amb organismes com la Deutscher Werkbund, moment en què es pensa en el disseny a partir del prototipus.

A Catalunya la preocupació a l'entorn a la qualitat de la producció industrial, sobretot a l'entorn de la qualitat artística de les arts decoratives, és present des de mitjans de segle tant en els àmbits dels organismes que aglutinen els industrials, com l'Ateneo Barcelonés<sup>658</sup> i l'Instituto de Fomento del Trabajo Nacional,<sup>659</sup> i les publicacions especialitzades<sup>660</sup> com entre els intel·lectuals i artistes. Alguns d'aquests aporten propostes concretes, com Lluís Rigalt<sup>661</sup> i Josep

---

<sup>656</sup> Gottfried Semper és un dels intel·lectuals que participa activament en el debat. Amb motiu de l'Exposició escriu *Die vier Elemente der Baukunst* (Els quatre elements de l'arquitectura) i *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciència, indústria i art).

<sup>657</sup> L'any 1862 s'havia fet el Museum of Manufactures, que un any després s'anomena Museum of Ornamental Art. L'any 1862 s'obre definitivament el de South Kensington. Dades aportades per Pilar Vélez a l'article "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al modernisme", a *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994.

<sup>658</sup> L'any 1860 es funda l'Ateneo Catalán. L'any 1864 es fusiona amb el Casino Mercantil. L'any 1872 es crea l'Ateneo Barcelonés. És una institució que defensa els interessos dels industrials. Des d'aquí s'empren diverses iniciatives.

<sup>659</sup> L'Instituto del Fomento de Trabajo Nacional organitza diverses exposicions, la de l'any 1880 i la de 1884 (aquesta s'anomena "Artes industriales con aplicación al decorado de habitaciones").

<sup>660</sup> Vicente Maestre, a "José Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", Barcelona, 1994. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, número 2, p. 77, esmenta *El arte industrial, El porvenir de la industria* i *El fomento de la producción nacional*.

<sup>661</sup> RIGALT, Lluís: *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato en las diferentes ramas de albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetaría, etc... con una serie de adornos de todas épocas aplicables a las varias secciones anteriores para la correspondiente aclaración y estudio de las mismas*, Barcelona, Litografía de la Unión, de Don Francisco Campañá, volum I, 1857; volum II, 1859. Edició facsimil, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984. Introducció d'Ignasi de Solà-Morales.

L'obra de Rigalt està escrita en aquest pas del gremi a la industrialització. Consciència que la societat productiva ha canviat però sense una direcció clara. La industrialització desencadenada ha donat lloc a objectes o productes de baixa qualitat. Els industrials ara no tenen referent, la seva formació s'ha desvinculat del gremi però no hi ha substituït. S'elabora aquest àlbum en un moment en què es té

de Manjarrés;<sup>662</sup> d'altres esperonen les administracions i els mateixos industrials a emprendre diferents iniciatives per canviar la situació. Entre aquests hi ha les propostes de Salvador Sanpere i Miquel,<sup>663</sup> molt properes a les empreses a Anglaterra.<sup>664</sup> La situació es corregeix a partir de la millora de l'ensenyament artístic, de l'organització d'exposicions i la creació de museus. En la conferència duta a terme el 1888 també s'afegeix la necessitat de publicar una gramàtica de l'ornament. A través de la bibliografia podem copsar que la creació de museus<sup>665</sup> és molt costosa i lenta. Es fan diferents exposicions;<sup>666</sup> la primera d'arts decoratives a Espanya és de 1880, a Barcelona, a més de l'Exposició Universal de 1888, la de 1892 i la de 1896 van posar sobre la taula el nivell artístic de la producció industrial catalana i espanyola. Pel que fa a la formació, hi ha diverses propostes; l'any 1894 es crea el Centro Artístico de las Artes Decorativas<sup>667</sup> per a la formació artística dels seus membres, i a més des de Llotja i des de l'Escola d'Arquitectura també es fan diferents propostes.<sup>668</sup> A més, tenim constància d'alguns llibres de models que, si bé no són gramàtiques nacionals, busquen proporcionar dissenys concrets per a la indústria. Ginés Codina i Sert publica *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*<sup>669</sup> a l'entorn de 1888; proporciona models per a papers pintats, pintures i teixits (fig. 279-281). L'any 1897 es publica l'obra dirigida per Lluís Domènech i Montaner i Josep

---

consciència que han canviat els sistemes de producció. Necessitat de formació en dibuix, història, la confecció de models com a referents.

Per completar informació sobre aquesta publicació vegeu: JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, op. cit.

<sup>662</sup> Per conèixer la proposta d'organització de les manufactures artístiques vegeu: MAESTRE, Vicente: "José Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", Barcelona, 1994. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, número 2, p. 73-92.

<sup>663</sup> SANPERE MIQUEL, Salvador: *Aplicació de l'art a la indústria, principis a que deurien subjectar-se las institucions d'aplicació en Espanya. Memoria premiada en lo certamen celebrat per lo Centre Catalanista Provensalench en 1880*, Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1881.

SANPERE MIQUEL, Salvador: *Ateneo Barcelonés. Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, "Las artes industriales", Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1889.

<sup>664</sup> Les millores consisteixen en la creació de museus d'arts decoratives on s'exposin objectes que serveixin de models per als productors, a més de generar exposicions itinerants que puguin exposar-se arreu. Per altra banda, la millora de la producció ha de preveure una reforma de l'ensenyament.

<sup>665</sup> Per conèixer el camí seguit fins a la creació del Museu d'Arts Decoratives vegeu: VÉLEZ, Pilar: "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al modernisme", a *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994, p. 20-29.

<sup>666</sup> Per saber de les diferents exposicions organitzades vegeu: BOHIGAS I TARRAGO, Pere: "Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte de Barcelona", gener de 1945. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III-1, p. 23-32. També a SUÁREZ, Alcía; VIDAL, Mercè: *Llibre del centenari 1888-1988*, "El moviment de les arts decoratives en l'Exposició Universal de Barcelona", Barcelona, L'Avenç, 1988, p. 498-503. MAESTRE ABAD, Vicente: *Moble català*, "L'època de la industrialització (c. 1845 - c. 1888)", Barcelona, Electa-Generalitat de Catalunya, 1994, p. 80-111.

<sup>667</sup> SALA, Teresa M.: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "Tallers de mobiliari i decoració barcelonins a l'època del modernisme", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundació "la Caixa", 1998, p. 145.

<sup>668</sup> Sabem que Francesc Badia i Miquel, escriptor i crític artístic amb una obra àmplia escrita a l'entorn dels temes relacionats amb les arts industrials, ocupa la càtedra interina de Teoria i Història de les Arts Industrials a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, l'escola de Llotja, des de 1884.

A través de Pilar Vélez, a "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, des de 1851 fins al modernisme", op. cit., p. 29, sabem que l'any 1896 l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona proposa a la Diputació de Barcelona la creació d'una escola superior d'arts decoratives o indústries artístiques, que funcionaria paral·lelament als ensenyaments d'arquitectura.

<sup>669</sup> CODINA Y SERT, Ginés: *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario*, op. cit.

Puig i Cadafalch, el cinquè tom és *La ornamentación*, realitzat per Federico Cajal Pueyo.<sup>670</sup> S'assembla molt a la gramàtica d'Owen Jones.

No sabem les conseqüències directes o immediates d'aquestes iniciatives, però sí que podem afirmar que creen un estat d'opinió que porta els industrials a incorporar artistes reconeguts al procés de disseny. Ja hem vist que J. Romeu Escofet, al catàleg de 1898, fa servir el fet d'haver incorporat un director artístic (Josep Castañé) com un argument publicitari, de reclam. La millora formal consisteix a incorporar artistes o arquitectes en el procés del disseny. Se supera el disseny anònim fet des de la indústria,<sup>671</sup> a vegades realitzat per persones sense una preparació adequada.

L'exigència formal de materials com paviments, papers pintats, etc. és que el disseny sigui de qualitat, tant el dibuix com el tractament del color, i que s'adeqüi a la funció. Si es tracta d'un disseny per a paviment, s'han de tenir en compte que s'ha de trepitjar. S'han d'evitar efectes òptics que puguin fer la impressió d'instabilitat, o motius figuratius, animals o persones, per estalviar la percepció desagradable que pot ocasionar trepitjar-los. En aquest sentit, són interessants les recomanacions que fan Charles Blanc<sup>672</sup> i Henry Havard.<sup>673</sup> Per Blanc, en la decoració dels terres hi ha tres coses essencials: la desigualtat real o aparent dels materials emprats, el predomini d'un color i la divergència de les juntes. Les peces han de ser diferents per dir coses als ulls. La perspectiva i la figura humana són poc adequades. Havard diu, referint-se als paviments: "Ces couleurs devront être, autant que possible, éitentes, assoupies et très sobres d'effet, de façon à ne pas s'imposer à l'oeil et à ne pas commander la décoration murale. Enfin, le bon sens exige que le dessin soit plan, c'est-à-dire qu'il présente une surface unie, et non pas qu'il simule, comme cela arrive quelquefois, des cubes ou des bossages". En alguns dels catàlegs que hem vist de mosaic hidràulic, sobretot entre els models més senzills, hi ha models que simulen perspectives. A la Casa Escofet només són als catàlegs més primerencs que coneixem, el de 1891 i el d'aproximadament 1896.

Un primer exemple d'aquest canvi és la Casa J. Romeu Escofet, que, com hem comentat abans, el 1898 incorpora un director artístic. La casa de ceràmica Pujol i Bausis, de la qual parlarem en referir-nos a la recuperació de tècniques tradicionals, incorpora Joan Baptista Alòs com a director artístic des l'any 1901 fins a 1905 i Francesc Quer i Selves a partir de 1914.<sup>674</sup>

---

<sup>670</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís; PUIG I CADAFALCH, Josep (dir.); CAJAL I PUEYO, Federico: *Historia general del arte. La ornamentación*, Barcelona, Editorial Montaner y Simon, 1897, tom 5.

<sup>671</sup> AMIGÓ I BARDETA, Jordi: "L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista", *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, Grup d'Estudis d'Esplugues, 2000, p. 24-25.

<sup>672</sup> BLACH, Charles: *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*, op. cit., p. 11-12.

<sup>673</sup> HAVARD, Henry: *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, op. cit., p. 227.

<sup>674</sup> SUBIES PUJADAS, Maria Pia: *Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 1989, p. 85-96.

Les indústries tèxtils formen els seus propis dissenyadors a Llotja.<sup>675</sup> Entre aquests hi ha Francisco Tomás i Estruch, que en un article a *El Arte Decorativo* el 1896 manté vigents les reivindicacions que hem vist de la boca de Salvador Sanpere.

El cas més emblemàtic és l'empresa de mosaics hidràulics Escofet. Per la seva rellevància li dedicarem una atenció especial; farem la relació d'alguns dels models signats pels artistes i arquitectes que treballen a cada un dels catàlegs que es publiquen entre 1891 i 1916<sup>676</sup> –n'hi ha dos d'anteriors no localitzats. Ja hem vist que la crítica als paviments hidràulics exposats el 1888 salvava la qualitat de la Casa Escofet, fundada el 1886. A través dels models signats pels diferents artistes a cada un dels catàlegs publicats podem adonar-nos de l'evolució de les formes i de les modes, al mateix temps que es van incorporant les diferents generacions d'artistes.



Fig. 325 i 326. *Escofet Tejera y Cía. Álbum catalech n°6*, 1900. Paviments dissenyats per Josep Puig i Cadafalch i Josep Vilaseca.

Per poder localitzar i conèixer els catàlegs d'aquest període ha estat fonamental el treball realitzat per Teresa Navas *La Casa Escofet de mosaic hidràulic*.<sup>677</sup> En els primers catàlegs, el de 1891<sup>678</sup> i el de 1896,<sup>679</sup> és molt important la col·laboració de Josep Pascó, que signa 23 models, alguns dels quals seran vigents durant força anys (fig. 307 i 308). També hi col·labora Alexandre de Riquer (fig. 306 i 309): hi ha tres models seus al catàleg de 1891 i només se'n manté un el 1896. L'any 1900<sup>680</sup> la Casa Escofet publica un catàleg excepcional; és de format més gran, tots els models, excepte un, són signats per artistes de renom,<sup>681</sup> els paviments són de rajoles de 15 × 15 centímetres, cosa que permet un dibuix més acurat, i a més alguns dels

<sup>675</sup> Per conèixer l'aportació d'aquests dissenyadors vegeu: CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, op. cit.

<sup>676</sup> Hem pogut consultar els catàlegs a partir d'una col·lecció particular, a més dels que es guarden a la Biblioteca de Catalunya i a la Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes.

<sup>677</sup> NAVAS, Teresa: *La casa Escofet de mosaic hidràulic (1886-1936)*, op. cit.

<sup>678</sup> *Álbum artístico 1891*. Període Escofet Fortuny 1886-1895.

<sup>679</sup> ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum general Escofet Tejera y Cía S. en C.*, Madrid, Sevilla, l'empresa, s. d., entorn de 1896.

<sup>680</sup> ESCOFET TEJERA Y CÍA. [firma comercial]: *Álbum catalech n° 6*, Barcelona, l'empresa, 1900.

<sup>681</sup> Signen models: E. Moya, J. Mario López, Carles Pellicer, Alexandre de Riquer, Josep Pacó, Jeroni Granell, Antoni Rigalt, Martín Almiñana, Josep Vilaseca, Lluís Domènech, J. Fabré i Oliver, Antoni Gallissà, Arturo Mérida, Josep Puig i Cadafalch, Josep Font i Gumà i Tomàs Moragas.

paviments es fan a partir de moltes peces. Un de Domènech i Montaner (el núm. 1017) en necessita 22. Els models d'aquest catàleg no apareixen als altres, la casa li dona un tractament singular. Aquest catàleg s'enumera amb el número 6, els següents tindran una numeració correlativa. L'any 1904<sup>682</sup> es publica la primera edició del catàleg número 7 (aquest catàleg no s'havia pogut localitzar en l'estudi referenciat). Aquest catàleg dona continuïtat a la producció de la Casa Escofet al marge del catàleg de 1900. En aquest sentit ens interessa l'aspecte de l'atenció al disseny de la producció seriada, no tant com a excepció. Hi ha onze models de Josep Pascó (un de nou és la fig. 332), alguns dels quals ja s'havien publicat anteriorment, i a més també es publica un model de Josep Font i Gumà (fig. 329) i un altre de J. Fabré i Oliver (fig. 328). El 1908<sup>683</sup> es fa una nova edició del catàleg núm. 7. Els nous models signats aquest cop són un de B. Bassegoda (fig. 334), dos d'Enric Sagnier (fig. 336), un de Joan Rubió i Bellver (fig. 337), un de Josep Pascó i un altre d'Antoni Gaudí (fig. 338). Una nova edició del catàleg apareix el 1912;<sup>684</sup> en aquest cas els models signats són tres d'Enric Moyà (fig. 339), un de Josep M. Pericàs (fig. 341), un altre de Miquel Massot (fig. 342) i un de Jeroni Granell. A l'edició de 1913<sup>685</sup> n'hi ha un de signat per Antoni Saló. L'any 1916 es fa una nova edició del catàleg núm. 7<sup>686</sup> en què hi ha un model nou de Rafel Masó, a més dels que es mantenen de les edicions anteriors. Aquest mateix any es fa una nova publicació, la del catàleg núm. 9.<sup>687</sup> Aquest catàleg presenta una col·lecció de paviments molt diferent de l'altre. Ens demostra que la Casa Escofet és sensible als diferents corrents artístics i que segueix la moda. Un dels catàlegs recull la línia que en aquests moments ja podem dir més conservadora, ja que preserva el que s'ha fet els últims anys, mentre que l'altre catàleg aposta per la renovació, fa l'ullet a la modernitat. El mosaic Escofet vol ser reconegut i acceptat pels nous corrents artístics. Hi ha dos paviments de Lluís Muncunill (fig. 347), un de nou i un altre en canvi de color de Rafel Masó (fig. 348 i 349), quatre d'Antoni Saló, del núm. 401 al 410 són de Manel Gausa i Raspall (fig. 345 i 346), un de Pedro J. Bassegoda, dos de Ramon Puig Gairalt (fig. 350) i un de B. Bassegoda.

És interessant veure que alguns dels autors d'aquests models també treballen en altres àmbits industrials. A *Les fàbriques i els somnis*<sup>688</sup> s'esmenten diferents artistes que publiquen dissenys tèxtils a *Materiales y documentos de arte español*.<sup>689</sup> Són Miquel Massot (1883-1968), Josep Triadó<sup>690</sup> (1870-1929), Enric Moyà, Antoni Saló (1885-1950) i Mateu Culell.<sup>691</sup> Quasi tots ells

<sup>682</sup> ESCOFET Y CÍA, S. en C.: *Álbum Escofet número 7*, Barcelona, l'empresa, 1904.

<sup>683</sup> E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Mosaicos Escofet*, Barcelona, l'empresa, 1908.

<sup>684</sup> E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1912.

<sup>685</sup> E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1913.

<sup>686</sup> E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 7, Barcelona, l'empresa, 1916.

<sup>687</sup> E. F. ESCOFET Y CÍA. [firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*, catàleg núm. 9, Barcelona, l'empresa, 1916.

<sup>688</sup> CARBONELL I BASTÉ, Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, *op. cit.*

<sup>689</sup> *Materiales y documentos de arte español*, amb la direcció artística de Mira Leroy. Barcelona, Editorial Parera, 1900-1910. 8 toms en 4 volums. *Siglo XX, Tejidos*.

<sup>690</sup> SALA, Teresa M.: "El mobiliari dels interiors en l'època del modernisme", *op. cit.*



també treballen per a la Casa Escofet, tal com hem pogut comprovar a través de l'estudi dels diferents catàlegs: Josep Traidó al catàleg de 1896 (núm. 254, 248 i 249), E. Moya té dos models al catàleg de 1900 (núm. 1000 i 1003), Miquel Massot al de 1912 (núm. 421) i Antoni Saló al catàleg núm. 9 de 1916 (núm. 392, 425, 426, 427).



Fig. 327



Fig. 328. J. Fabrè i Oliver



Fig. 327. J. Font i Gumà



Fig. 330



Fig. 331



Fig. 332. Josep Pascó

Figures 327-332. *Escofet y cia, S. en C., Álbum n°7, 11904*



Fig. 333

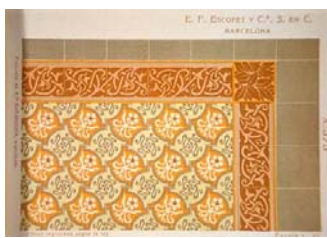


Fig. 334. B. Bassegoda



Fig. 335.



Fig. 336. E. Sagnier

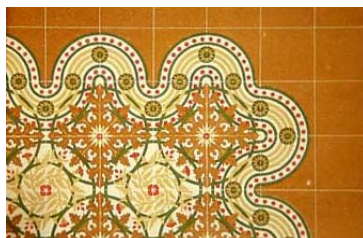


Fig. 337. J. Rubió



Fig. 338. A. Gaudí

Fig. 333-338. *Escofet y Cía, 1908*

<sup>691</sup> Segons Teresa M. Sala, hi ha molts projectes originals de Mateu Culell guardats al Museu d'Arts Decoratives, a SALA, Teresa M.: "Talleres y artífices del modernismo", *El modernismo*, 2 vol. Barcelona, Olímpiada Cultural, 1990, p. 259-268.



Fig. 339. E. Moyà



Fig. 340. J. Martorell



Fig. 341. J. Mª Pericàs



Fig. 342. M. Massot



Fig. 343. J. Pascó



Fig. 344. J. Pascó

Fig. 339-344. *E.F. Escofet y Cía, Álbum nº7, 1912*

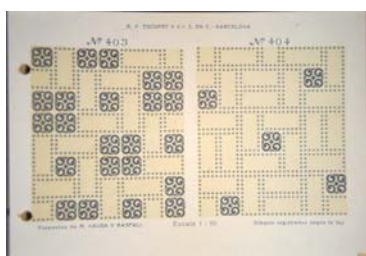


Fig. 345. M. Gausa i Raspall



Fig. 346. M. Gausa i Raspall



Fig. 347. Lluís Muncunill



Fig. 348. Rafel Masó

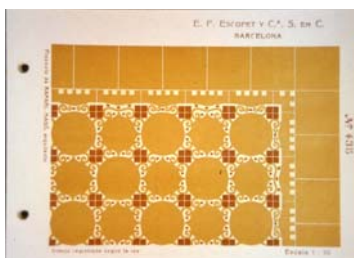


Fig. 349. Rafel Masó

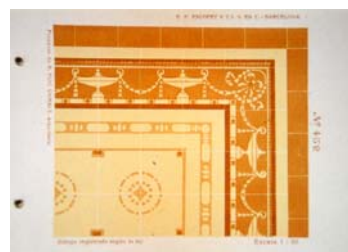


Fig. 350. R. puig Gairalt

Fig. 345-350. *E.F. Escofet y Cía. Álbum nº9, 1916*

### 3.3.2. Recuperació i renovació de tècniques tradicionals

Hem vist que els interiors del tombant de segle són plens d'objectes i de revestiments que ens estimulen sensorialment, alhora que tenen una forta voluntat narrativa. Els materials i les tècniques emprats per al recobriments de la superfície participen d'aquesta comesa, i en aquests recau bona part de la força expressiva dels interiors.

Com hem vist, la indústria és conscient de la demanda i té capacitat per proporcionar materials nous i per posar-ne a punt uns altres. La indústria proporciona paviments, teixits, papers pintats i tot el material que sigui necessari per aportar colors, textures, estímuls òptics i tàctils.

Però en els interiors que hem analitzat, a més dels materials que proporciona la indústria, hi ha molts revestiments fets a partir de tècniques tradicionals, tècniques preses de l'arquitectura del passat i que es recuperen i/o es revitalitzen per vestir els interiors del tombant del segle. Més enllà de les qualitats formals, aquestes tècniques tenen la capacitat d'evocar. Són eines expressives que vinculen l'arquitectura del tombant del segle amb el passat medieval i modern o amb cultures exòtiques i llunyanes. Aquesta significació ja l'han apuntat a Anglaterra el grup d'artistes vinculats a William Morris amb un gran ressò arreu, també aquí.

Ara, no és l'industrial més o menys emprenedor el que capitalitza aquesta tasca, sinó que és, sobretot, l'arquitecte, un arquitecte sensible i coneixedor de l'arquitectura del passat i que, juntament amb artesans, experimenta i prova per arribar als resultats volguts. En aquest sentit, és molt aclaridor el treball aportat per Rossend Casanova.<sup>692</sup> Estudia els tallers vinculats a l'acabament del que havia estat cafè restaurant de l'Exposició Universal que munta Domènech i Montaner un cop conclusa l'Exposició, quan l'edifici es vol reconvertir en museu. És una manera de fer arquitectura molt viva, on no tot està definit en el projecte i on l'experimentació de tècniques amb els diferents artesans permet recuperar revestiments i solucions que aporten més càrrega expressiva.

Arquitectes i artesans experimenten conjuntament. Busquen recuperar tècniques, qualitats d'acabat, de colors, de textures presents en l'arquitectura del passat i que han quedat en desús. En aquest sentit, són molt interessants els camins empresos en l'àmbit de les tècniques ceràmiques, de l'esgrafiats i dels vitralls. El que farem a partir d'ara és estudiar separatament el camí seguit per a la posada a punt i la recuperació de cada una d'aquestes tècniques.

---

<sup>692</sup> CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, tesi doctoral inèdita, octubre del 2000.

## Ceràmica<sup>693</sup>

La ceràmica, com hem dit en referir-nos a la producció de la indústria, aporta uns valors evocadors de l'arquitectura del passat que van més enllà de les qüestions tècniques o formals. A més del color, de la lluentor, dels dibuixos, evoca episodis del passat propi o llunyà.

L'estudi de l'arquitectura medieval i renaixentista, a més de la islàmica o la mudèjar, posa sobre la taula una gran riquesa d'acabats ceràmics: vidriats, esmaltats, reflexos metàl·lics, trepes i altres tècniques presents en aquestes arquitectures. A finals de segle algunes de les tècniques s'han perdut, altres tenen un ús molt restringit o bé s'ha degradat la seva qualitat. La ceràmica en l'arquitectura al llarg del XIX ha tingut un ús molt secundari i funcional. Només a mitjans de segle s'ha posat a punt la terra cuita per a les façanes.<sup>694</sup> D'aquí ve que s'hagin perdut tradicions ceramistes i tècniques emprades anteriorment.

Recuperar aquestes tècniques és una manera d'aportar a l'arquitectura de finals del segle XIX i inicis del XX, a més de les qualitats formals, valors vinculats a la història. Darrere de la tasca col·leccionista de Josep Font<sup>695</sup> de rajoles valencianes i catalanes que dibuixa, cataloga i de les quals esmenta l'origen, o de reproduir models inspirats en les diferents tradicions ceramistes d'Antoni Maria Gallissà,<sup>696</sup> o d'aconseguir rajoles amb reflexos metàl·lics com les de l'arquitectura hispanomusulmana per part d'Antoni Gaudí o de Lluís Domènech, hi ha la càrrega evocadora, la voluntat de recuperar el propi passat i de transmetre'l a l'arquitectura del present, des d'una nova vivència.

En molts dels interiors que hem anat analitzant hi ha paraments o arrambadors ceràmics, una ceràmica que s'empra amb tota la seva capacitat expressiva i valent-se dels recursos tècnics i

---

<sup>693</sup> AMIGÓ I BARDETA, Jordi: "L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista", *op. cit.*

CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia* (1887-2000), *op. cit.*

CASANOVA, Rossend: "Cafè-resataurant", a *Domènech i Montaner. Any 2000*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

PORCAR, Josep Lluís: *Manual-guía técnica de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, *op. cit.*

PORCAR, Josep Lluís; CURIESES, Juli: "Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació" i "Les tècniques artesanes", a *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1989, p. III-XVII.

PUIG I CASTELLS, Toni (coord.): *Arquitectura i ceràmica*, Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 1990.

SUBIAS PUJADAS, Maria Pia: *Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, *op. cit.*

SUBIAS PUJADAS, Maria Pia: "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya", a *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat*, Grup d'Estudis d'Esplugues, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 2000, p. 29-50.

<sup>694</sup> Vegeu GARCÍA FORTES, Salvador: *La terracota como elemento ornamental en la arquitectura de Barcelona. Técnicas de fabricación, conservación y restauración*, tesi doctoral inèdita. Departament de Pintura de la Universitat de Barcelona, Barcelona, abril de 2002.

<sup>695</sup> FONT Y GUMÀ, Josep: *Rajolas valencianes y catalanas*, Vilanova i la Geltrú, Oliva Impressor, 1905.

<sup>696</sup> Vegeu SUBIAS, M Pia.: "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya", *op. cit.*, p. 37-39.



d'acabat que s'han recuperat o millorat. Un dels primers exemples és el saló de la Casa Sicart, d'Antoni Gallissà (fig. 253): l'arrambador és de rajoles esmaltades decorades amb trepes, unes rajoles que també són a l'escalfapanxes. Als interiors de Domènech la ceràmica no se cenyeix només a arrambadors, sinó que s'experimenta amb volums i amb combinacions diverses amb altres materials i s'aconsegueixen solucions d'una gran força plàstica. A l'escala i el rebedor de la Casa Thomas les rajoles esmaltades planes i en volum recobreixen els paraments. Al vestíbul de la Casa Lleó Morera la combinació de mosaics ceràmics, esgrafiats i marbre aconsegueix una superfície vibrant (fig. 351). Als interiors de Puig i Cadafalch<sup>697</sup> s'evidencia la recerca formal i tècnica de la ceràmica del passat. En són exemples les rajoles d'aresta del menjador de la Casa Amatller<sup>698</sup> i del vestíbul de la Casa Baró de Quadras (fig. 352), o les rajoles decorades amb trepa del menjador de la Casa Macaya, entre d'altres. A través d'aquests i d'altres exemples es pot veure que són vigents les rajoles acabades amb les tècniques tradicionals i que s'han treballat per disposar de nous vernissos i acabats. Són freqüents les rajoles vidrades<sup>699</sup> i les esmaltades<sup>700</sup>, les daurades o de reflex metàl·lic,<sup>701</sup> les rajoles policromes decorades amb trepes,<sup>702</sup> les que s'acaben amb aresta<sup>703</sup> o de corda seca.<sup>704</sup> A més, també trobem rajoles amb relleu o altres objectes ceràmics que es feien amb motlles.

Per a la revitalització de tots aquests acabats cal el treball conjunt d'arquitectes i artesans, que en aquest final de segle conflueixen en la revitalització de la producció ceràmica. L'arquitecte valora la força expressiva de la ceràmica i la seva capacitat evocadora d'altres arquitectures i del propi patrimoni. L'artesà participa d'aquesta valoració i treballa per aconseguir els acabats i les

<sup>697</sup> Per conèixer diferents originals de rajoles realitzats per Josep Puig i Cadafalch vegeu: *J. Puig i Cadafalch. L'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions-Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

<sup>698</sup> SUBÍAS, M. Pia: "La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya", p. 40. Esmenta que es van encarregar les rajoles del menjador, a més d'algunes altres de l'interior, a través de Tarrés Macià y Cia. de Barcelona, a la manufactura sevillana Menasque i Fernando Soto González.

<sup>699</sup> Per a les diferents definicions ens hem valgut de: SUBÍAS, M. Pia: *Pujol i Bausis. Centre productor de la ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, op. cit.; CURIESES, Juli: "Les tècniques artesanes", op. cit.

Per al vidrat es prepara una coberta plumbosa i cristal·lina que s'aplica sobre les peces crues o cuites. Amb òxids i pigments s'acolorix. És transparent, és un vernís que deixa veure el color de la pasta.

<sup>700</sup> L'esmaltat s'aconsegueix amb un vernís i un opacificant que és normalment òxid d'estany, que no deixa veure el color de la pasta. Es pot acolorir abans d'aplicar o bé després, sobre la peça, i se sotmet a una altra cocció.

<sup>701</sup> Per obtenir el reflex metàl·lic es cou tres vegades la peça. Es dibuixen amb òxid de cobalt les parts de l'element, ja bescuïtat (sotmès a una primera cuita), que es vol que imitin el daurat. Després es pinta amb pinzell una mescla de cinabri, sulfat de coure, òxid de ferro, sofre i plata. Es cou per tercera vegada. Les sals de plata o coure queden adherides a la superfície de l'esmalt després d'una violenta reducció de 700 °C a 500 °C.

<sup>702</sup> La trepa és una làmina de paper pergami vegetal o envernissat amb un dibuix fet amb forats. Es necessita una trepa per cada un dels colors que s'han d'aplicar a la rajola.

<sup>703</sup> Són rajoles en què el dibuix està marcat amb relleu. El dibuix es grava amb un motlle en el fang tou i es marca sobre la rajola. Allò que en el motlle eren solcs es converteix en arestes en el relleu sobre la rajola.

<sup>704</sup> El procediment de corda seca consisteix en el fet que el dibuix es fa amb cordes impregnades d'oli de llinosa posades sobre les llosetes; l'espai que resta s'emplena d'esmalt abans de la cocció. La corda es crema i les llosetes després de cuites queden amb el solc sec, sense esmalt i del color de l'argila. Aquest sistema evita que es barregin els colors.

solucions d'altres temps, a més de posar-ne a punt de nous. És a dir, estem davant d'un arquitecte que té unes expectatives sobre la ceràmica i un ceramista capaç d'entendre-ho i d'experimentar per assolir-les.

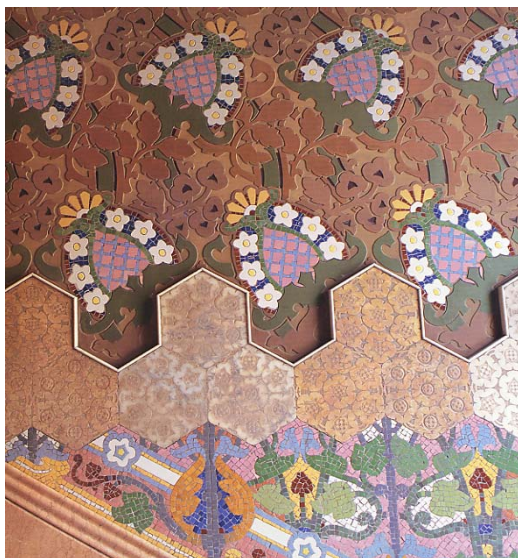


Fig. 351. vestíbul Casa Lleó Morera. Foto extreta de *Modernisme i modernistes* (2001).



Fig. 352. Vestíbul Casa Baró de Quadres.

A partir d'alguns dels estudis realitzats podem entendre la tasca empresa en aquest sentit. El treball ja comentat de R. Casanova<sup>705</sup> documenta molt detalladament la relació entre alguns arquitectes i ceramistes per obtenir la ceràmica de reflex metàl·lic. Lluís Domènech i Josep Ros<sup>706</sup> tracten de refer la ceràmica daurada. L'any 1892 fan proves per obtenir aquest acabat. També s'esmenta la recerca iniciada pel ceramista Baldomero Santigós i l'arquitecte Arturo Mélida per aconseguir totes les possibilitats de la ceràmica històrica; fan proves de colors i daurats. Els uns i els altres comparteixen les seves experiències i coneixements. Els seus experiments no els hem de revestir d'una gran solemnitat, en el sentit de pressuposar una actitud conscient del valor històric del que s'està fent. Més aviat es tracta d'una sèrie d'homes amb una gran curiositat tècnica, que miren cap al passat per obtenir acabats més rics i de més qualitat. I en tant que són testimoni del passat també aporten el valor evocador de la història.

A més d'entendre com és la relació entre els uns i els altres, també ens interessa saber com s'entoma la producció d'aquesta ceràmica, per la qual cosa ens valem de dades aportades per Subias, Amigó i Casanova en els seus respectius estudis sobre la fàbrica Pujol i Bausis, d'Esplugues de Llogregat. La Casa Pujol i Bausis produeix rajoles i altres elements ceràmics per a nombrosos arquitectes de renom des de finals dels anys setanta. Aquests estudis ens permeten

<sup>705</sup> CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, op. cit.

<sup>706</sup> Josep Ros, ceramista de València, primer col·laborador que Domènech i Montaner esmenta en el seu escrit sobre Antoni Gallissà. Rossend Casanovas (*El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia 1887-2000*, op. cit, p. 250) l'ha identificat com Josep Ros i Furió.

constatar que es tracta d'una fàbrica que assumeix alhora l'obra d'encàrrec i una certa producció seriada.

Una part de la producció de la Casa Pujol i Bausis és a partir d'encàrrecs concrets. Ens trobem que arquitectes com Antoni Gaudí, Enric Sagnier, Lluís Domènech o Antoni M. Gallissà encarreguen models concrets dissenyats per ells i amb referències de colors pròpies. És a dir, estem davant d'una relació molt artesana i participada. Als llibres de les fornades es dona la referència dels models dels uns i els altres i el nombre de peces obtingudes. També s'assagen acabats i vernissos, es fan proves per a una obra concreta. És una producció artesana.

Per altra banda, si estudiem la Casa Pujol i Bausis des de la perspectiva de com es va mecanitzant, podem entendre la seva capacitat per assumir una producció seriada. La màquina de vapor s'instal·la a la fàbrica el 1887 (la producció de rajoles és des de 1870 fins a 1875, fins llavors els treballs de moldre i pastar es fan a sang). Aquest mateix any es construeixen quatre forns més. Es passa en pocs anys de dos forns a tres el 1883 i a set el 1887. Els últims anys de la dècada dels vuitanta la fàbrica ha assumit el vapor per moldre i pastar, a més d'augmentar notablement la seva capacitat de cocció.

A l'entorn de 1894-1895<sup>707</sup> el vapor també s'empra per a les premses i per tallar els taulells –peces ceràmiques. És quan es pot parlar de debò de mecanització del procés de pastament i emmotllament. És el moment en què la fàbrica té una capacitat de producció notable. La cocció es fa amb forns àrabs (a diferència de la indústria del maó, les fàbriques de ceràmica decorativa incorporen el forn continu més tard). L'any 1906 s'hi instal·la una mufla.<sup>708</sup> A més, des del punt de vista de l'acabat de les rajoles, per a la difusió de la ceràmica vidrada en l'arquitectura és clau la decoració mitjançant el trepat.<sup>709</sup> A través d'aquestes dades es pot veure que la Casa Pujol, alhora que manté la producció artesana vinculada als encàrrecs concrets, en els últims anys del segle XIX i inicis del XX assumeix un cert nivell de mecanització que li permet una producció seriada, a l'abast de més gent. La dada aportada per Subias i Amigó que el 1903 venen a tot Espanya i també a fora ens ho confirma.

És interessant veure que s'assumeix la doble condició artesana i industrial. Per una banda, es fan proves i s'assagen acabats. El mateix Domènech<sup>710</sup> constata aquest camí quan diu que l'any 1891 Pujol “hacía aún pruebas inciertas”, fet que l'any 1903 fa amb tanta facilitat. Per l'altra, es posa a punt per fer una producció seriada. A més de la mecanització a què ens hem referit, de 1901 a 1905 la casa té un director artístic. Després d'aquesta data la casa encarrega models a

---

<sup>707</sup> AMIGÓ I BARDETA, Jordi: “L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista”, *op. cit.*

<sup>708</sup> “Per a protegir l'obra esmaltada de les impureses que s'originen durant la combustió, com poden ser les cendres, a vegades es fa una segona cambra anomenada mufla”. Vegeu CURIESES, Juli: “Les tècniques artesanes”, *op. cit.*

<sup>709</sup> PORCAR, Josep Lluís; CURIESES, Juli: *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, “Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació”; “Les tècniques artesanes”, *op. cit.*

<sup>710</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: “Antoni M<sup>a</sup> Gallissà”, Barcelona, 1903. *Arquitectura y Construcción*, *op. cit.* Existeix una edició en català publicada a *La Veu de Catalunya* el 22 de maig de 1903.



Lluís Bru per produir-los. El catàleg no s'edita fins a finals dels anys vint, tot i que s'hi reprodueixen molts dels models d'autor fets durant les tres dècades precedents.

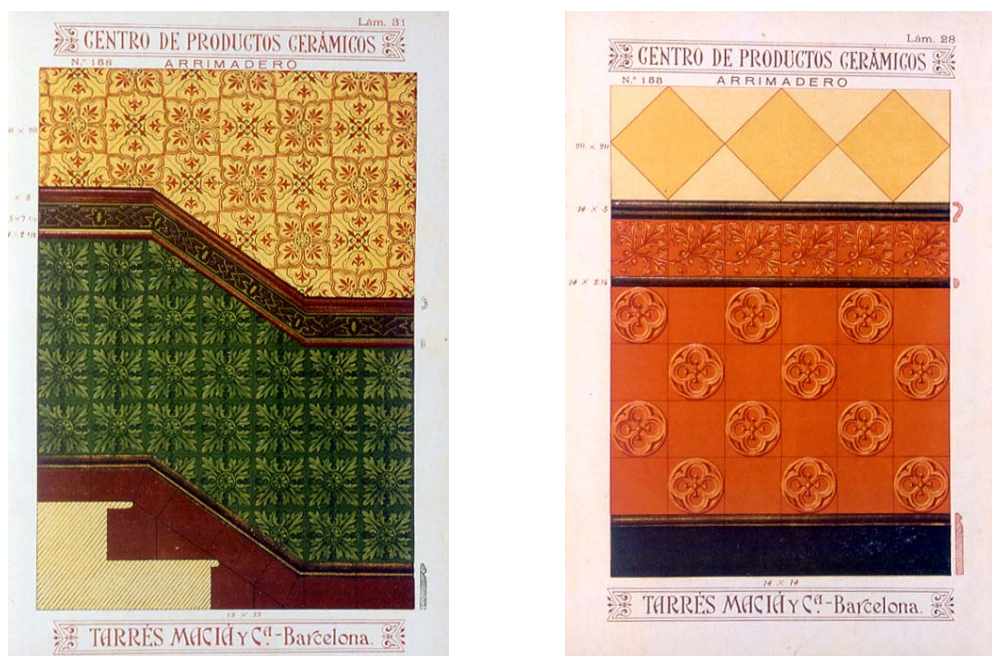


Fig. 353 i 354. Tarrés, macià y Cia. *Centro de productos cerámicos*, publicat després de 1888

L'evolució de la Casa Pujol i Bausis ens permet veure dos nivells de producció de ceràmica. L'acabat exclusiu, la peça única i d'encàrrec, per una banda. La producció seriada que permet la incorporació de la rajola vidrada a molts edificis, per l'altra. La mateixa Casa Pujol té una botiga a Barcelona on es venen, a més dels seus productes, altres d'arribats d'arreu. També tenim constància d'altres cases que comercialitzen rajoles decoratives. És el cas de la Casa Tarrés, Macià i Cia., productora de ceràmica des de mitjans de segle;<sup>711</sup> hem localitzat un catàleg<sup>712</sup> dels productes comercialitzats a la seva botiga també al carrer Tallers (fig. 353 i 354).

<sup>711</sup> GARCÍA FORTES, Salvador: *La terracota como elemento ornamental en la arquitectura de Barcelona. Técnicas de fabricación, conservación y restauración, op. cit.*

<sup>712</sup> TARRÉS, MACIÀ I CIA. [firma comercial]: *Centro de productos cerámicos Tarrés*, Barcelona, s. d. A la portada hi ha una relació de premis concedits a l'empresa en l'Exposició Universal de 1888. Es guarda a la Biblioteca de Catalunya. Secció Gràfics. Signatura: Grav 666.3(46.71 Bar).

## Esgrafiats<sup>713</sup>

En estudiar els interiors de final de segle hem parlat del revestiment entès com una superfície contínua que cobreix el parament i li confereix qualitats tèxtils. Com ja hem apuntat, els teixits i papers pintats, a més dels esgrafiats, proporcionen aquestes qualitats. Si ens hem referit als teixits i els papers des de la perspectiva de la producció industrial, l'esgrafiats el plantegem des de la renovació d'una tècnica tradicional per adequar-la a allò que es busca.



Fig. 355. casa a la Gran Via de Geroni Granell. *Arquitecatura y Construcción n° 155*



Fig. 356. Vestíbul de la Casa cabot de Josep Vilaseca. Foto extreta del llibre de Solà-Morales (1992)

Al menjador de la Casa Amatller,<sup>714</sup> a l'escala de la Casa Macaya o de la Casa Baró de Quadras, al vestíbul de la Casa Cabot, de Josep Vilaseca, a l'escala de la Casa Golferichs, de Joan Rubió, o als revoltons de la Casa Oller, entre altres, a més de nombroses façanes, els jocs de colors i de relleus dels esgrafiats cobreixen la superfície dels paraments, cosa que referma la idea de revestiment continu. És una manera de plantejar l'esgrafiats que ha canviat respecte a la tècnica tradicional usada al segle XVIII.

L'esgrafiats és una tècnica present en l'arquitectura barroca catalana. A més, hi ha nombrosos exemples d'esgrafiats en façanes d'edificis d'habitatges del XVIII. Aquest esgrafiats es fa a partir

---

<sup>713</sup> CASAS, M.: *Esgrafiats*, Tarragona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona, 1983. ESPUGA I BELLAFORT, J.: *Esgrafiats i estucs: passat i present. Anàlisi i perspectives de la tècnica i procediments*, Barcelona, tesi doctoral inèdita. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, abril de 1990.

*Les tècniques de revestiments continus en l'aplicació del color i els seus suports en les façanes de Barcelona*. Monografia 3 del Pla de Color de Barcelona. Direcció: Xavier Casanovas i Maria Isabel Rosselló. Treball d'investigació coordinat per l'Àrea d'Urbanisme, Campanya per a la Protecció i Millora del Paisatge Urbà de l'Ajuntament de Barcelona, amb el finançament de Pinturas Procolor, SA. Treball inèdit. Els originals estan dipositats a l'Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1991.

<sup>714</sup> L'esgrafiador de la casa Amatller és J. Coll (CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951).

d'una capa de fons acolorida que cobreix tot el parament. A sobre d'aquesta capa s'esgrafien elements decoratius, figuratius o simulant recursos arquitectònics que articulen el parament.

A finals de segle XIX, la voluntat d'obtenir un revestiment continu com una tela que se sobreposa al parament implica canvis en la tècnica de l'esgrafiament, tant formals com de procediment. En lloc d'un esgrafiament centrat en elements figuratius o arquitectònics concrets, ens trobem amb un esgrafiament que cobreix tot el parament, que juga amb els relleus i els colors, a partir de la repetició d'un motiu figuratiu inspirat moltes vegades en la producció tèxtil. En aquest sentit, són significatius els comentaris de Josep Casamartina,<sup>715</sup> que ha treballat àmpliament en l'estudi dels teixits emprats en aquest moment. En referir-se als esgrafiats de la façana diu: "Són com una mena d'entapissat gegantí i tenen una relació molt estreta amb els velluts llavorats, els domassos i els brocatells per a tapisseria".

El canvi de plantejament formal suposa canvis en la manera de fer l'esgrafiament. A la tècnica antiga, l'emprada al segle XVIII, un arrebossat acolorit en massa cobreix tota la superfície del parament, és la dita *capa de fons*.<sup>716</sup> En les superfícies amb elements decoratius s'apliquen, amb brotxa, diverses esteses d'una espessa lletada de calç sense acolorir. Abans que s'assequi es replanteja el dibuix i s'esgrafien les zones que corresponen al fons, raspant o marcant la capa exterior blanca i deixant el fons rugós.



Fig. 357. Detall esgrafiament



Fig. 358. Detall façana Casa Granell.

<sup>715</sup> CARBONELL I BASTÉ Sílvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>716</sup> Prèviament s'han fet una o diverses capes de preparació per obtenir una superfície ben regular.

A finals del XIX l'esgrafiats es fa a partir del joc de dues capes sobreposades que cobreixen tot el parament, la de fons i la d'acabat. Ambdues capes s'han acolorit en massa normalment de colors diferents. La capa que s'esgrafia, seguint un dibuix predeterminat i que cobreix tota la superfície, és la d'acabat, que permet deixar a la vista la capa de fons. Les qualitats plàstiques d'aquest esgrafiats es basen en dues particularitats. D'una banda, el joc de relleu aconseguit a partir dels dos plans, que permet un joc de llums i ombres característic. De l'altra, el contrast que proporciona la diferència de color entre la capa exterior i interior, així com el diferent tractament superficial que es dona a les esteses. També hi ha esgrafiats monocroms.

A través dels diferents esgrafiats que es conserven també trobem la diferència entre l'obra única i els esgrafiats fets a partir d'un repertori concret. A les cases singulars trobem esgrafiats fets a partir d'un disseny específic per a la casa en concret. Però alhora les colles d'esgrafiadors disposen d'un repertori propi, podríem dir *de sèrie*. És freqüent trobar a diferents indrets de Barcelona dibuixos repetits.

#### Vitralls<sup>717</sup>

La mirada cap a l'arquitectura del passat, més concretament cap a l'arquitectura gòtica, posa de manifest la força expressiva dels vitralls i la seva capacitat evocadora. Com en la ceràmica, els vitralls aporten quelcom d'un passat que es vindica com a referent.

A més, es constata la decadència tècnica i formal del vitrall que s'està fent al segle XIX. És un vitrall que no té un mitjà d'expressió propi, sinó que ha anat assumint les funcions de la pintura. Els vitralls del segon terç del XIX són pintures sobre vidres. La capacitat expressiva es basa en el dibuix aconseguit a través de la grisalla i amb la proliferació d'esmalts. Per això, a més de la capacitat evocadora, la mirada cap a l'arquitectura gòtica permet veure que els vitralls medievals tenen un tractament plàstic propi basat en el joc que generen els vidres acolorits en pasta i amb la capacitat expressiva del plom. El plom no és un mer element tècnic, per aguantar el vidre, sinó que forma part de l'expressió del vitrall, retalla i emfatitza contorns. És un mosaic de vidres i no una pintura sobre vidre. Per tornar la vitalitat al vitrall es recuperen tècniques i procediments que s'han perdut o que han quedat en desús, com és el vidre acolorit en pasta.

La revitalització del vitrall només s'entén a partir del treball conjunt entre arquitectes i artesans. La voluntat d'aconseguir les qualitats plàstiques i la força narrativa i evocadora dels vitralls medievals per a l'arquitectura de finals de segle esperona els vitrallers "a experimentar, a millorar la seva tècnica, a enriquir la qualitat dels vidres i augmentar-ne la varietat, a abandonar

---

<sup>717</sup> GARCÍA MARTÍN, Manuel; MUÑOZ DOMÈNECH, Pilar: *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1981.

VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, SA, 1982.

MUÑOZ I DOMÈNECH, Pilar: *Contrallums. Vitralls de l'Eixample*, Barcelona, Casa Elizalde, Ajuntament de Barcelona, 1983.

GARCÍA MARTÍN, Manel: *Els vitralls cloisonné a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Art Modern, 1985.



l'ús exclusiu dels esmalts i a considerar el plom com a element estètic".<sup>718</sup> Aquesta recerca mira cap al passat alhora que s'obre cap a noves tècniques i nous vidres que s'estan experimentant arreu, com és el vidre americà Tiffany o les aportacions formals del vitrall francès.

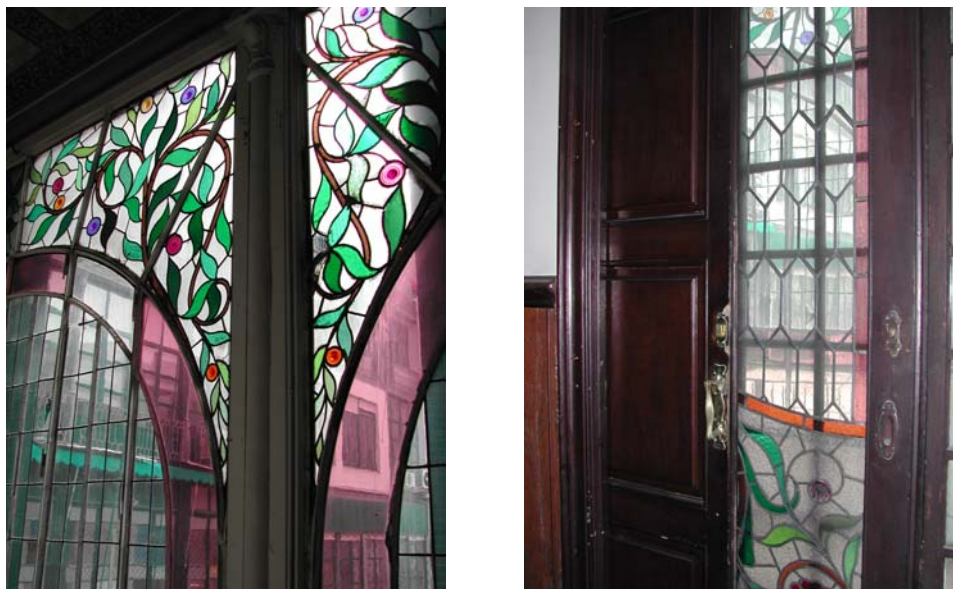


Fig. 359 i 360. Detall de la galeria i de la porta del menjador de la Casa Ramon Oller.

La relació entre Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914) i Lluís Domènech i Montaner exemplifica el treball estret i de col·laboració que s'estableix entre els uns i els altres. En l'article de Domènech dedicat a Antoni Gallissà que hem esmentat anteriorment, en referir-se al treball de Rigalt durant el temps que es perllonga l'acabament de l'edifici que havia estat cafè restaurant de l'Exposició per convertir-lo en museu, diu: "Rigalt nos traía al taller, para animarnos á su empleo, muestras de vidrios nuevos, *catedrales*, de colores pálidos, afinados, de desiguales gruesos, quedrados en estrellas y hendiduras que daban cuerpo y relieve luminosos a las vidrieras, puntos brillantes, matices de color, arte, en una palabra, y les quitaban el desagradable aspecto de papeles o gelatinas pintadas". Aquesta cita ens mostra el treball estret i compartit dels uns i els altres. L'un busca uns resultats formals per a la seva arquitectura, l'altre és capaç d'entendre-ho i d'aplicar els seus coneixements tècnics i la seva capacitat creativa per arribar a allò volgut. Per això, Rigalt porta vidres de procedència diversa,<sup>719</sup> de diferents gruixos i acabats per obtenir una més gran riquesa cromàtica i lumínica. Antoni Rigalt és conscient de la necessitat de recuperar l'esplendor i la força expressiva del vitrall, tal com demostra el seu escrit presentat davant l'Acadèmia de Ciències i Arts.<sup>720</sup>

<sup>718</sup> VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, SA, 1982.

<sup>719</sup> Antoni Rigalt adquiria molts vidres a l'estranger (CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, op. cit., p. 263).

<sup>720</sup> VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, op. cit.

L'elaboració dels vitralls té una gran dificultat tècnica, el diferent comportament dels vidres i dels colors amb la llum exigeix una formació específica. Per aquestes raons, els dissenys els fan persones especialitzades i coneixedores del comportament del vidre. Molts dels tallers<sup>721</sup> tenien el seu dibuixant. Només en casos excepcionals es recorre a artistes de renom o quan el client ho demana. Tampoc no és habitual, a diferència del que hem vist a la ceràmica, que els arquitectes facin els seus propis dissenys. Sí que en la formalització d'aquests dissenys hi ha un treball conjunt entre els uns i els altres, ja que un mateix vitraller arriba a resultats diferents segons l'arquitecte per a qui treballa.

Els vitrallers són alhora una petita indústria, ja que, al marge del treball d'encàrrec, el taller també proporciona vitralls per a un sector més ampli de la societat. Aquí, com hem vist a la ceràmica, hi ha el camí paral·lel entre una producció exclusiva i una altra que, si no seriada, sí que respon a una certa sistematització.

### 3.3.3. Participació d'artistes de renom

Fins aquí hem vist que la iniciativa industrial posa a punt nous materials i n'actualitza d'altres per assumir les expectatives formals dels interiors. També hem vist que el treball conjunt d'arquitectes i artesans permet recuperar i revitalitzar tècniques i materials tradicionals que afegeixen, a més de valors sensorials, capacitat narrativa als interiors. A més d'aquests dos camins de *produir* per a aquests interiors, hem de tenir en compte l'aportació dels artistes, entesa en un sentit ampli de creació, propers a l'obra dels arquitectes. Ens referim, per una banda, a l'obra de pintors i escultors; per l'altra, a l'aportació de moblistes i decoradors.

Els pintors i escultors treballen per encàrrec. Una pintura mural o un relleu escultòric concret són obres plàstiques, obres d'autor i enteses, en tant que només existeix aquella, com a obra única. No es tracta, com a finals del segle XVIII i inicis del XIX, de fer recaure en els artistes tota la responsabilitat dels interiors, sinó de donar singularitat i prestigi a un determinat interior, amb un fons específicament previst per algú que no és l'artista. Hem vist pintures de Josep Llimona al menjador de la Casa Recolons (fig. 274), de Joaquim Mir a la Casa Trinxet (fig. 287), de Josep Pey a la Casa Pladellorens o de Ramon Casas a la seva pròpia llar (fig. 261), a més d'altres exemples que no es conserven o es van modificar poc temps després, com la pintura del menjador de la Casa Thomas (fig. 286) i el de la Casa Mallol (fig. 266). També s'han referenciat<sup>722</sup> treballs escultòrics d'Eusebi Arnau a la Casa Lleó Morera o a la Casa Amatller, d'Alfons Juyol, també a la Casa Amatller, a més de treballs de Lambert Escaler i Miquel Blay. Són aportacions singulars i només viables en els interiors destinats a famílies benestants.

---

<sup>721</sup> Per conèixer els diferents tallers que treballen a Barcelona vegeu: VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, *op. cit.*

<sup>722</sup> SALA, Teresa M.: "Talleres y artifices del modernismo", *op. cit.*

L'altra gran aportació és la dels anomenats *moblistes*; ens referim a personatges com Francesc Vidal, Gaspar Homar o Joan Busquets. Algun cop se'n parla com a decoradors, però pensem que és una denominació restrictiva, ja que la seva feina algunes vegades aporta una gran capacitat creativa. Aquesta feina es desenvolupa des de diferents vessants. Per una banda, són autors d'obres úniques, d'objectes, mobles que es fan per encàrrec, per a un interior determinat. Treballen com ho podrien fer el pintor o l'escultor. Altres vegades, la seva feina es fa en estreta col·laboració amb l'arquitecte, amb qui s'estableix una relació de treball propera a la que hem vist entre l'arquitecte i l'artesà. Experimenten tècniques, acabats, materials per obtenir els resultats desitjats. En altres treballs, exerceixen de veritables arquitectes d'interiors, assumeixen tota la seva expressivitat, fent ús de tots els materials i tècniques necessaris. És en aquests casos que més es parla d'aquests com a decoradors, però amb la particularitat que bona part dels objectes i materials emprats són dissenyats i produïts en els seus propis tallers. Ens centrarem a valorar l'aportació de Francesc Vidal i Jevellí (Barcelona, 1848-1914) i de Gaspar Homar i Mesquida (Mallorca, 1870-Barcelona, 1953).

Francesc Vidal ens apareix en bona part dels treballs<sup>723</sup> que estudien l'arquitectura i les arts de finals de segle. Malgrat això, encara avui queden moltes ombres per entendre la seva veritable aportació més enllà del taller. El treball de F. Vidal per als interiors apleix diferents facetes. En primer lloc, és un creador de mobles i d'objectes. Són objectes d'autor que s'incorporen als interiors. En segon lloc, treballa per encàrrec, produeix dissenys d'altres artistes o arquitectes. En són exemples alguns mobles dissenyats per Gaudí i per Camil Oliveres per al Palau Güell, també alguns dels mobles realitzats per al palau de Sobrellano a Comillas. En tercer lloc, en alguns interiors Vidal exerceix de veritable director d'orquestra; sabem del seu treball realitzat al Palau Simon (fig. 252), a la Casa Bertrand (fig. 251 i 279) a Sant Gervasi i també a Ocejó (fig. 241-243), on se li atribueix la reforma de l'interior. Com dèiem abans, va més enllà dels decoradors, ja que té la capacitat de produir en el seu propi taller. En quart lloc, també hem d'esmentar la seva faceta industrial. Als seus tallers, a més de les obres d'encàrrec o d'autor, també es produeix per a un sector més ampli de la població. Sabem, a través de Sala, que el disseny d'un moble exclusiu comportava la realització d'una petita sèrie amb variacions, a més dels objectes que es poguessin realitzar a partir d'una producció seriada.

Gaspar Homar, com Joan Busquets i Jané (1874-1949),<sup>724</sup> és fill de família de fusters que ha superat la relació gremial i que participa de ple, des d'un vessant creatiu i personal, en la conformació dels interiors del tombant del segle. Veiem el treball d'Homar, com el de Vidal, des de diferents facetes. En primer lloc, és molt important el treball que realitza conjuntament amb arquitectes. La relació més fructífera és la que s'estableix amb Lluís Domènech i Montaner a la Casa Navas de Reus (fig. 280) i a la Casa Lleó Morera. En aquests interiors assumeix des de la seva capacitat creativa la voluntat formal de Domènech.

---

<sup>723</sup> BARJAU, Santi: "Francesc Vidal, decorador i col·laborador d'arquitectes", Barcelona, maig de 1996. *Circular Centre d'Estudis Gaudinistes. Ponències de las Terceras Jornadas Internacionales de Estudios Gaudinistas*, número 2.

<sup>724</sup> SALA, Teresa M: *Joan Busquets*, Barcelona, Nou Art Thor, 1988.



En segon lloc, també podem constatar el treball que realitza per encàrrec; sabem que treballa per a Josep Puig i Cadafalch a la Casa Amatller i a la Casa Trinxet. Per a ambdues cases realitza diferents elements de mobiliari.

En tercer lloc, té la capacitat d'explorar i d'experimentar tècniques com les marqueteries de fusta o els mosaics de ceràmica en col·laboració amb altres artistes, amb els quals estableix el diàleg que té alhora amb arquitectes com Domènech. Sabem de la col·laboració d'Homar amb Josep Pey, autor de molts dels dibuixos de marqueteries i mosaics, i també amb Sebastià Junyent, així com de la col·laboració amb Alexandre de Riquer a la Farmàcia Grau Inglada.

En quart lloc, també ens hi podem referir com a veritable director d'orquestra. Aquí, com en el cas de Vidal, també hi ha la capacitat de dissenyar no només mobiliaris, catifes, teixits, etc., sinó també la de produir. En són bones mostres els interiors de les Cases Oller, Prat de Mesa, Rosés, Pladellorens o Pey.

En cinquè lloc, també ens hem de referir a una producció per a la botiga. Ja no és tant la peça única o d'encàrrec, sinó una producció més sistematitzada que busca una franja social més àmplia.

D'alguna manera, tant Vidal com Homar, salvant les distàncies, agafen tot el ventall de maneres de produir a què ens hem anat referint: allò que ofereix la indústria, el que s'obté a partir d'una relació estreta i de recerca entre l'arquitecte i l'artesà, i finalment l'obra d'autor feta per a un lloc concret, obra única.

Tercera part

### 3.4. Conclusions de la tercera part

El tractament de la superfície, als interiors dels edificis de Mestres i Rogent que hem estudiat, es caracteritza per la pervivència d'un referent acadèmic llunyà, alhora que s'evidencia una volguda sensorialitat.

Eren interiors que buscaven incitar la sensibilitat de l'espectador a través del joc d'estímuls cromàtics, lumínics i tàctils. Aquest joc sensorial permetia, a més, el referment autobiogràfic (dels usuaris en les cases més rellevants), la manifestació de les diferències entre estances, de la seva rellevància i del diferent ús. Els recursos emprats eren convencionals (motllures, sanefes, frisos), l'excepcionalitat l'atorgava la repetició que se'n feia, l'ús de la policromia i la percepció de relleu, entre d'altres.

Si mirem què queda i què canvia als interiors de finals de segle respecte al moment anterior, constatem tres fets que semblen ben significatius: que la capacitat expressiva i la sensorialitat s'assoleixen amb uns mitjans diferents; que hi ha una despreocupació per l'articulació arquitectònica, i, finalment, que s'ha fet efectiva una demanda concreta de confort.

La capacitat expressiva i la sensorialitat s'obtenen, respecte al moment anterior, per una banda, incrementant la capacitat sensorial dels interiors. La valoració de l'experiència sensible ara s'intensifica i adquireix una força esclatant. El joc cromàtic es fa més intens, els estímuls lumínics i tàctils es reforcen i es multipliquen. Aquests estímuls també els proporciona tot l'arranjament de l'estança, des dels paviments, les cortines, el mobiliari, que se separa de la paret per ocupar l'espai central de l'estança en un aparent desordre, fins als objectes i els records, que tenen un marcat caràcter autobiogràfic i que alhora proporcionen referents sensorials. Tot plegat confereix a l'interior moviment, reforçat per les formes ondulades d'ornaments i elements arquitectònics. Aquest moviment contrasta amb altres sales on preval l'ordre com a expressió del caràcter. A diferència del moment anterior, no hi ha una gradació de l'enriquiment sensorial des del vestíbul fins al saló, sinó que es juga amb la contraposició, amb el contrast entre ordre i moviment, en una marcada voluntat d'estimular l'espectador.

Per altra banda, a més de la intensificació i de l'increment dels recursos que ja hem començat a veure en el moment anterior, ara ens trobem amb uns interiors en els quals la voluntat expressiva i la voluntat sensitiva s'obtenen, també, amb uns nous recursos, que no són homogenis sinó que assistim al seu procés de transformació al llarg del període.

Ens trobem, en un primer ordre de coses, amb interiors en els quals, segons l'ús o la funció de l'estança, s'acudeix a llenguatges estilístics, convencionals o exòtics, que no tenen un fi en si mateixos, sinó en tant que contribueixen a definir el caràcter de cada estança. Aquesta idea de caràcter és molt propera a la de Le Camus: despertar en l'espectador la resposta emotiva adient a cada una de les situacions que es donen dins de cada una de les estances. Els llenguatges estilístics poden constituir alhora, en tant que poden aportar records i vivències, reals o

imaginàries, una referència autobiogràfica. A més, en tant que són material estrictament formal, també aporten força sensorial.

Domènech i Montaner proposa de superar aquesta situació en l'escrit *En busca de una arquitectura nacional*.<sup>725</sup> Domènech es refereix a la tendència d'una determinada arquitectura contemporània de reproduir diferents estils arquitectònics en funció de l'ús de l'edifici. Tot i que es refereix a edificis i no a estances interiors, podem establir un cert paral·lelisme. Domènech diu que es pot traspasar l'adscripció a cada un dels diferents estils històrics “venerant i estudiant” les arquitectures del passat a partir dels objectius i dels interessos actuals (del seu present) sense grans preocupacions filològiques. És un eclecticisme crític que impulsa a no copiar fidelment, sinó a agafar elements d'un estil o d'un altre per proposar una arquitectura del present. A través de diferents interiors de Domènech podem veure que s'apunta en aquesta direcció. N'és un exemple el vestíbul del Palau Montaner (fig. 361), on hi ha un marcat eclecticisme en el sentit domenequià. Se supera la idea d'estils diferenciats per a cada una de les estances per anar cap a un interior en el qual, en qualsevol de les estances, els referents són molt diversos, sense cap filiació concreta. En conseqüència, ens trobem que l'eclecticisme crític és un instrument per reforçar la capacitat sensitiva de l'interior.



Fig. 361. 1890-93. Palau Montaner. Vista del vestíbul. Arxiu Domènech. Imatge extreta del llibre *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona, 1989-1990.

<sup>725</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: “En busca de una arquitectura nacional”, Barcelona, 28 de febrer 1878. *La Renaixensa*, número, any VIII, vol. I, p.149-160.

Finalment, la transformació que apuntàvem porta, en alguns interiors de la primera dècada del segle XX, a superar qualsevol reminiscència estilística, fins i tot l'eclecticisme crític. Els recursos sensorials, que, com hem dit, s'incrementen i s'intensifiquen, permeten, a més de satisfer l'apetència psicològica, proporcionar, a través de l'associació d'idees, de la relació entre percepció i sentiment, el caràcter. Si prenem de bell nou l'obra de Domènech com a referent, podem copsar que als interiors de la Casa Lleó Morera (1902-1906) tota l'expressivitat de l'interior la proporciona la sensorialitat, s'ha deixat de banda l'estilisme, qualsevol referent estilístic. No hi trobem ni el referent acadèmic llunyà que vèiem en les dècades centrals del segle ni tampoc l'estilisme que hem vist en alguns interiors de final de segle.

En conseqüència, hem de referir-nos a la despreocupació per l'articulació arquitectònica. Desapareix l'ordenament que en el moment anterior encara constituïen els emmarcaments, els filets i les sanefes, entre d'altres. Els estímuls òptics i tàctils de les superfícies reforcen la idea de revestiment. El parament s'entén com una superfície contínua, una tela de fons, que tanca l'espai. Han desaparegut tots els recursos que l'articulaven. És una superfície que podem considerar tèxtil, que funciona de manera autònoma respecte del sostre tectònic. Aquest plantejament només s'altera, com hem vist, en aquells interiors en què ho requereix una de les maneres d'expressar el caràcter. És a dir, en aquells en què s'empren diferents llenguatges estilístics per a cada una de les estances.

Finalment, també ens hem de referir a la demanda concreta de confort que es palesa en aquests interiors, un confort que es concreta en la necessitat d'uns espais còmodes i en la incorporació de millores tècniques que atorguin qualitat de vida.

A les estances més estrictament privades, les que constitueixen l'àmbit més domèstic i més íntim, no cal la voluntat expressiva, la narració ja no es fa necessària ja que la història és coneguda. Per això són espais més buits i més blancs, sense marques personals i en conseqüència més còmodes.

En aquests espais còmodes i nets també s'hi incorporen les millores tècniques. La possibilitat d'accedir a l'aigua corrent, de disposar de cambres higièniques i amb millores de béns d'equipament, permet un més gran confort. Als requeriments aristocràtics se sobreposen els valors burgesos, en el bon sentit de la paraula. Comoditat, confort i privacitat per poder, en definitiva, anar per casa amb sabatilles.

#### Formes de producció

L'habitatge com a expressió de prestigi social ja no és exclusiu de les classes benestants. El gust pel gaudi sensorial i la voluntat de comunicar es donen tant en les cases de l'alta burgesia com en la dels professionals liberals o de la petita i mitjana burgesia.

Els mitjans de producció han de ser capaços d'assolir, per una banda, les expectatives de singularitat i d'excepcionalitat de l'obra única, i per l'altra, la capacitat de proporcionar mitjans estandarditzats assequibles per a un ventall social molt més ampli. Per donar resposta a aquestes demandes és fonamental la posada a punt de la indústria, alhora que s'actualitza i es recupera la producció artesanal i el treball dels artistes.

La indústria, per una banda, i el treball d'artistes i artesans, per l'altra, no s'han d'entendre com dos àmbits estancs i separats, sinó que hi ha interrelació. En la mesura que aquesta es dona es pot millorar la qualitat formal dels productes industrials i, al mateix temps, la capacitat de producció de les tècniques tradicionals.

En primer lloc, hem d'apuntar que la gran demanda esperona la producció industrial, la facilitat i la rapidesa amb què es munten empreses ens indica que hi ha un mercat ampli per a aquests productes. Hem vist que l'enginy d'homes emprenedors permet posar a punt nous materials com el mosaic Nolla, el mosaic hidràulic o la rajola de cartró pedra, al mateix temps que es mecanitzen processos que permeten una molt més àmplia i ràpida producció de materials existents; un dels exemples més emblemàtics és el del paper pintat.

La indústria té una producció sistematitzada i estandarditzada que es recull en els catàlegs. Es tracta d'un repertori amb una àmplia gradació de solucions i qualitats.

Per al desenvolupament industrial serà clau la millora formal, la incorporació d'artistes i arquitectes en el procés del disseny. Un dels punts febles de la indústria era, en la dècada dels vuitanta, com hem constatat en estudiar la producció industrial, la baixa qualitat plàstica dels seus models. La incorporació de dissenys d'autor permetrà superar aquest inconvenient i, en conseqüència, en tant que els productes dissenyats són qualitativament més elevats, són un mitjà per aixecar el nivell dels professionals i del gust del públic. Es dona una situació paral·lela a la que s'inicia a Anglaterra a mitjan segle afavorida per Henry Cole i pel grup d'intel·lectuals<sup>726</sup> que al seu voltant reclamen, d'ençà de l'exposició de 1851, la millora de la qualitat formal dels productes. Aquest reclam agafa molta força durant la segona meitat del XIX i inicis del XX. A través de la millora formal de la producció s'eleva el gust del públic, fet que suposa una mesura pedagògica per aixecar el nivell de la producció estàndard. A més, la millora dels models farà que alguns productes industrials també siguin pensats per als interiors excepcionals. Un exemple emblemàtic en aquest sentit és l'*Àlbum-catàlech número 6* de la Casa Escofet, editat l'any 1900. Els paviments que es recullen en aquest catàleg són d'una gran qualitat formal.

En segon lloc, hem d'afegir que la demanda existent de recursos per a habitatges de qualitat posa a punt materials i tècniques tradicionals que proporcionen una gran riquesa sensorial. Aquí hi té un paper molt important el treball de recerca i d'experimentació tècnica i formal que fan conjuntament arquitectes, artistes i artesans. Es mira cap al passat per recuperar, per exemple,

---

<sup>726</sup> En aquest sentit, hem de tenir en compte l'aportació de Semper a *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgetules*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1852.

tècniques ceràmiques per a la consecució de reflexos i vidrats o per posar a punt vitralls amb la mateixa capacitat expressiva dels medievals.

Ens hem referit als tallers de Domènech vinculats a l'acabament de l'edifici del Cafè-Restaurant, hem vist que els ceramistes i el mateix Domènech assagen i proven tractaments superficials, pigments, etc. per aconseguir millorar la qualitat tècnica i formal dels materials. Aquesta recerca aporta un bagatge que repercutirà també en la indústria. Els resultats poden revertir en la producció seriada d'una fàbrica, com és el cas de la Casa Pujol i Bausis. Els treballs de recerca de Pau Pujol reverteixen en la producció ceràmica convencional de la fàbrica.

Per altra banda, l'excepcionalitat d'aquests interiors també s'obté a partir del treball d'artistes plàstics, escultors i pintors. Són freqüents en els interiors de més categoria les pintures i les escultures d'autor. És una utilització de les arts majors que ja hem vist en els interiors de Josep O. Mestres i d'Elies Rogent; són quadres o pintures murals delimitades, enteses com a pintura de cavallet, escultures i relleus, entre d'altres, que se situen dins d'interiors dissenyats. A diferència del que hem vist a la primera part, el treball d'aquests artistes es limita a la realització de l'obra d'art, no tenen la responsabilitat de l'interior.

Tant en l'interior excepcional com en el més estàndard el domini de l'interior recau en l'arquitecte o en professionals com Francesc Vidal o Gaspar Homar, que, a més de col·laborar amb els arquitectes en alguns interiors, en altres exerceixen de veritables arquitectes d'interiors. Els uns i els altres són els que canalitzen les expectatives dels estadants.

La situació que hem vist a través d'Elies Rogent és la d'un arquitecte que a partir d'una oferta convencional i fixada assumeix l'interior com a problema propi de l'arquitectura, però que no arriba a incidir en el disseny i la producció dels mitjans per a aquest interior. Els pren tal com vénen de la indústria, no entra en el disseny del producte industrial ni en la renovació de les tècniques tradicionals, sinó que, a partir de la solució convencional, la manipula i la combina com vol per aconseguir els efectes buscats. És a dir, els usa d'acord amb el seu criteri arquitectònic. La manera com defineix el treball del guix és un exemple de l'ús que fa de la producció sistematitzada. I la manera com fixa els treballs de pintura és un exemple de com determina una solució a partir d'una tècnica tradicional sense qüestionar-la tècnicament o formalment.

A finals de segle la situació és més rica, més diversa i, en conseqüència, més complexa. L'arquitecte assumeix l'interior com a propi. Això implica que, per una banda, es fa seu el disseny dels mitjans, ja siguin els que proporcionen els artistes plàstics –encarrega pintures o relleus escultòrics que responen a la seva visió de l'interior– o els que proporciona la indústria. Coneix el treball sistematitzat i hi participa, no només proposa solucions de catàleg sinó que també intervé en la fase de disseny de la producció industrial. Per altra banda, també assumeix, en tant que s'implica en el seu coneixement i recerca, la revitalització de les tècniques tradicionals.





## Conclusions

Com hem apuntat en la introducció, en iniciar la tesi ens plantejàvem tres grans objectius:

En primer lloc, entendre des de l'arquitectura els interiors estudiats i examinar si s'hi manifesten, d'una o altra manera, les mateixes intencions i transformacions que caracteritzen l'arquitectura del període que abasta el nostre estudi. En particular, ens proposàvem valorar fins a quin punt aquestes característiques generals són vàlides en els interiors de l'arquitectura que es fa a Barcelona des de final del XVIII fins a inici del XX.

En segon lloc, volíem entendre quin és el paper que pertoca a l'arquitecte en la configuració d'aquests interiors. Volíem veure si l'interior esdevé objecte del treball de l'arquitecte i si l'arquitecte assumeix, respecte a l'interior, el paper que fins aleshores havien exercit de manera autònoma un conjunt d'artistes i artesans.

Per últim, volíem veure quines són les formes de producció, comprovar si la transformació de l'interior té com a "condició de possibilitat" un procés de racionalització productiva (estandardització, simplificació i industrialització) similar al procés que afecta els altres aspectes de l'arquitectura i, alternativament, com el canvi de sensibilitat impulsa transformacions en la producció.

Ara, un cop acabat l'estudi, a partir de la informació que hem anat recollint i constatant al llarg de tota la tesi, és el moment de concloure, de donar resposta als tres objectius proposats.

### I

Una de les transformacions més significatives de l'arquitectura des del XVIII és que es deixa d'entendre com un fet unitari i estrictament racional.

En aquest sentit, té un paper determinant el pensament empirista. L'aportació dels empiristes fa que un dels factors que determinen més significativament i profundament la comprensió i la pròpia manera de ser de l'art i, en concret, de l'arquitectura, és la valoració de la subjectivitat. Les sensacions i, a partir d'aquestes per mecanismes psicològics d'associació, els sentiments, constitueixen els paràmetres essencials a través dels quals s'ha d'entendre l'obra d'art o l'edifici. L'aportació de la subjectivitat en la formació del coneixement humà implica un seguit de canvis fonamentals en la manera d'entendre el fet estètic. Des de la vessant psicologista i sensualista apareixen nous plantejaments estètics que valoren l'obra d'art i, en particular, l'arquitectura des de la voluntat expressiva i des de la força sensitiva. D'aquí que, per respondre a l'objectiu proposat haurem de valorar si s'assumeixen o no aquests nous valors en els interiors estudiats.

## Voluntat expressiva

Als interiors estudiats de finals del XVIII i inicis del XIX els mitjans per donar caràcter són al·legòrics. La singularització de les estances es fa a partir dels ordres i de les pintures que narren episodis històrics o mitològics. En alguns exemples, com al Palau Moja, als paraments del saló es narren diferents episodis vinculats a la família de manera que la seva lectura és directa i immediata. En altres, com al Palau Castell de Pons o al Palau Dalmases, ens trobem pintures de caire al·legòric als sostres, a través de les quals es vol mostrar que es participa d'uns referents cultes, més enllà d'enaltir el llinatge. En uns i altres, la narració es fa dins un marc estructurat pels ordres arquitectònics, uns ordres que són alhora figures retòriques lligades a la valoració d'altres figures retòriques. En tots els casos la comunicació es basa en uns mecanismes de lectura racional, tal i com es fa des del renaixement.

Aquesta lectura racional es va deixant de banda en els interiors estudiats de mitjan segle, sobretot en els espais que constitueixen l'àmbit privat. En els interiors de les cases estudiades, principalment a les de Josep Oriol Mestres, hi ha una clara diferència entre els mecanismes emprats en els espais de recepció i els de les estances privades, encara que sigui una privadesa mostrada, és a dir salons o estances per ser compartides i mostrades en celebracions i reunions socials i familiars.

Els ordres segueixen sent vàlids en els espais de recepció com les entrades i les escales on també hi trobem pintures i recursos al·legòrics (escala de la Casa Girona). És a dir, als espais més propers al carrer la comunicació és també racional.

En canvi, en els espais més privats, s'entra en un procés d'abstracció dels ordres, sense abandonar l'ordenament i l'articulació que suposen, i es posen a punt recursos formals com la repetició de formes geomètriques, sanefes i relleus que cobreixen paraments i sostres. En algunes estances rellevants (sala de la xemeneia de la Casa Antònia Peix) el sostre se singularitza a partir de motlures que dibuixen formes geomètriques que s'omplen de sanefes florals policromes. En altres, (alçat Girona) sanefes, motlures i jocs de colors emmarquen els paraments superiors i es dona relleu al sòcol. És a dir, s'estan deixant de banda les pintures i els mecanismes al·legòrics i prenen força els recursos que atorguen estímuls òptics i tàctils que forcen una percepció i un resultat emotiu. En les diferents estances s'estableix un vincle de relació entre la configuració formal i la resposta emotiva que es provoca en l'espectador, el caràcter. Tot i això, encara trobem, sobretot en els interiors de Mestres, algun ressò de la situació anterior com és l'ús dels ordres en les separacions de les sales amb les alcoves (Peix i Vidal) o la més gran alçada del saló de la Casa Samà.

Un ressò que se supera definitivament en els interiors de final de segle quan s'intensifiquen i es multipliquen els recursos sensorials. La profusió d'objectes (mobiliari, plantes, quadrets, etcètera) i d'acabats converteixen les estances en un ventall de llum i colors. Els relleus, reals o il·lusionistes, les textures de robes i tapisseries aporten una gran riquesa sensitiva.

Tot i la intensificació de la força sensorial no es perden del tot els mecanismes al·lusius, uns mecanismes que es basen en referències estilístiques. A final de segle és freqüent trobar, en un mateix interior, estances on s'empren diferents llenguatges estilístics en funció del seu ús. En algunes estances, com el cas dels salons per expressar seriositat (el de la Casa Casas i el de la Casa Muntades). En canvi, en altres espais, com per exemple el menjador, hi ha més llibertat per experimentar amb nous recursos formals. En estances com el *fumoir* de la casa Vicens es recorre a l'arquitectura islàmica per expressar que és un lloc de relaxament i d'evasió. L'ús dels diferents llenguatges estilístics és en funció de la resposta emotiva lligada al caràcter, és a dir, els mecanismes al·lusius també tenen una funció expressiva.

Una situació de diversitat de llenguatges estilístics que es proposa de superar a partir de l'eclecticisme crític defensat per Domènech i Montaner. Aquest impulsa a no copiar fidelment, sinó a agafar conjuntament elements de procedència estilística diversa per proposar l'arquitectura del present. En qualsevol de les estances els referents estilístics poden ser molt diversos i estan en funció de la capacitat expressiva.

Com a conseqüència del que s'ha dit fins ara, ens trobem que a final de segle, en aquelles estances en què el caràcter no està lligat a mecanismes estilístics, sinó a recursos estrictament sensorials, s'abandona l'articulació arquitectònica i no hi trobem tampoc l'ordenament que proporciona el referent acadèmic llunyà, que hem vist en les dècades centrals del segle.

Per tot això, podem afirmar que no és fins als interiors de mitjan segle, i més concretament en l'àmbit d'ús privat, que es comencen a assumir les transformacions que es donen en l'arquitectura des del XVIII quan s'inicia un fil argumental per entendre-la des de la resposta emotiva que arranca amb la nova concepció de l'estètica del sublim. Una nova concepció que es fonamenta en la reacció emotiva que es produeix en el nostre esperit de manera immediata a causa de la percepció d'unes determinades característiques físiques dels objectes. La qual cosa implica que la configuració física dels objectes es capaç de despertar en nosaltres respostes emotives immediates i, en últim terme, fora de la raó.

Aquest és el fil argumental que recull Nicolas Le Camus de Méziers. En el seu escrit, com ja s'ha expressat al llarg de la tesi, queda reflectida la capacitat comunicativa i expressiva de l'art i de l'arquitectura. Le Camus planteja que en l'art, la capacitat d'emocionar i de provocar il·lusions ve donada per la forma dels objectes (característiques físiques). La configuració dels objectes és la font de les nostres emocions i el que els confereix caràcter, és a dir capacitat expressiva. Le Camus explica com cada una de les estances d'un habitatge pot assolir el caràcter adequat, a través de recursos formals com són el color dels paviments o de les parets, el seu tractament, la configuració dels sostres i el mobiliari.

Qui teoritza de manera general com la configuració dels objectes actua directament sobre el nostre esperit i ens provoca determinats sentiments és Humbert de Superville (1770-1844). La

seva obra *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*<sup>1</sup> publicada entre 1827 i 1839 es poc difosa però esdevé una aportació fonamental perquè serà recollida per Charles Blanc l'obra del qual té una gran transcendència en la segona meitat del XIX i arriba fins ben entrat el XX.

Aquest és el plantejament que recull Charles Blanc a *Grammaire des arts de dessin* i que li proporcionarà un gran ressò. Pren d'Humbert de Superville la possibilitat d'establir i usar de forma comunicativa els vincles que lliguen les formes, els colors i els sentiments. Permet explicar la capacitat comunicativa i emotiva de l'art exaltada per l'estètica del sublim i el romanticisme.

Aquest raonament el traspasa a l'interior en el seu altre escrit *Grammaire des Arts Decoratives*. Aquesta obra dona un seguit de pautes de com expressar-se amb el llenguatge dels recursos que es tenen en el XIX, com són els papers pintats, els paviments, el mobiliari, etcètera. De fet, com Le Camus, busca provocar la resposta emotiva adient a cada una de les situacions que es donen dins cada una de les estances. Els mitjans expressius són mitjans basats en l'associació d'idees, no racionals.

Aquest plantejament s'ha assumit plenament als interiors que es fan a Barcelona a final de segle, més enllà de l'àmbit estrictament privat. El que hem vist iniciar-se en els àmbits privats de l'arquitectura de Mestres i, sobretot, de Rogent, esdevé un tret significatiu de tot el tractament de l'interior de final de segle i traspasa als espais de recepció i vestíbuls.

Aquest procés de substitució dels mecanismes racionals per recursos sensibles que es dona a partir de les dècades centrals del segle XIX, és paral·lel a la necessitat que l'interior permeti refermar-se autobiogràficament. El reconeixement ens introdueix un altre dels components que caracteritzen l'arquitectura del XIX: l'expressió de la personalitat i de les creences dels usuaris. En els interiors de finals del XVIII i inicis del XIX la personalització dels interiors respon a una consciència de grup, de pertànyer a un entorn aristocràtic, que està per sobre de l'individu. En la mesura que, a mitjans de segle, s'assumeixen plantejaments subjectius cada vegada és més important la petjada personal, les marques. Dels interiors de Mestres i Rogent no hem pogut constatar aquestes marques ja que la documentació emprada és sobretot una documentació vinculada a l'obra. Però si que tenim testimonis d'altres exemples coetanis com són els retrats de família o la presència d'instruments musicals un recurs per evidenciar que s'és sensible i es participa de la cultura i de les arts. L'interès per mostrar l'empremta personal i refermar-se autobiogràficament esdevé molt fort en els interiors de finals de segle. Les estances estan plenes de marques. Si prenem com a exemple la galeria de la Casa Muntades o el quadre

---

<sup>1</sup> Segons Humbert de Superville la resposta sentimental és immediata i provocada mecànicament per la forma i el color dels objectes percebuts i, per tant en el cas de l'obra d'art, independentment del seu contingut. La seva explicació de la resposta sentimental es basa en el següent: els trets elementals de qualsevol objecte es poden reduir a línies que delimiten o defineixen la seva forma i al color o colors que li són propis. En les línies i els colors ha de residir la capacitat d'emocionar-nos, la capacitat comunicativa subjacent a l'objecte. L'aportació fonamental d'Humbert de Superville és que pren el cos humà com a vehicle d'identificació, les línies del rostre són les que donen significat. La capacitat de suscitar emocions ve donada únicament per fets estrictament formals. En la relació immediata que s'estableix entre estímulo sensorial i resposta sentimental, la raó no hi té cap paper.

*Interior sumptuós* veiem objectes, quadres i records que expressen la personalitat i les creences dels seus usuaris. Tal i com apunta Walter Benjamin<sup>2</sup> l'habitatge és el lloc de la fantasia, el sentiment i el somni. La petjada personal és evident i notòria i vol ser explicada als visitants.

#### Força sensitiva

En l'epígraf precedent hem vist com, des de mitjan del segle XIX, en els interiors estudiats s'empren recursos sensorials com a eina per a conferir caràcter, però aquests, no només són un recurs expressiu sinó que també incentiven la sensibilitat de l'espectador i permeten satisfer una apetència psicològica. Per això, també hem de valorar els interiors estudiats des d'aquest plantejament.

Als interiors de final del XVIII i inici del XIX el joc sensorial és molt intens però determinat pels ordres. Les escenes pintades, sobretot en els lloc més significatius com les del sostre del saló del Palau Moja, o les del Palau castell de Pons o les del Palau Dalmases, són cromàticament molt intenses. Hi ha en aquests interiors una gran presència de daurats en paraments i sostres com al saló del Palau Baró de Castellet o al saló i a la sala amb alcova del Palau Castell de Pons que proporcionen un fort impacte sensorial. Una sensorialitat que reforça els recursos al·legòrics. No s'apel·la a la sensibilitat de l'espectador, sinó que són recursos per remarcar uns valors fixos i universals.

Als interiors de mitjan de segle XIX, per una banda s'entra, com ja s'ha dit, en un procés d'abstracció dels ordres, sense abandonar l'estructura que comporten. Per l'altra, es vol estimular sensorialment l'espectador a través d'uns mitjans purament formals: repetició, estímuls òptics i estímuls tàctils.

Són freqüents els sostres o els paraments resoltos a partir de la repetició de formes geomètriques entrelaçades. La riquesa sensorial la proporciona la repetició, una repetició que trobem en diversos sostres com el de la sala de la xemeneia o el del menjador de la Casa Samà. La repetició s'emfasitza i remarca amb elements en relleu i textures, és dir amb recursos que proporcionen estímuls tàctils. Un estímuls que també els proporcionen els efectes il·lusionistes de relleu dels papers pintats o les pintures, com els papers pintats de la casa Manel Compte o les pintures que proposa Elies Rogent per a la casa Felip Bertran d'Amat. El color és en aquests interiors un altre mitjà per a incentivar la sensibilitat com podem constatar a través de l'alçat acolorit de la Casa Manel Girona. Uns estímuls òptics i tàctils que s'incrementen amb les catifes; sabem que s'hi col·loquen perquè en els plecs de condicions Rogent ordena que es posin llistons al perímetre de les habitacions per a fixar-les, a més de les cortines, tapisseries i d'altres objectes que no coneixem directament però en tenim constància a través d'altres testimonis.

La valoració de l'experiència sensible porta a emprar recursos estilístics, com el sostre del saló de la casa Vidal, com a un recurs estrictament formal. En aquest cas el llenguatge mudèjar proporciona precisament els mitjans formals buscats.

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter: *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages*. Paris, Les Éditions du Carf, 1992 (2<sup>a</sup> ed.)

En els interiors de final de segle s'intensifiquen, com hem vist, els estímuls sensorials. La valoració de l'experiència sensible creix extraordinàriament. El joc cromàtic es fa més intens, els estímuls òptics i tàctils es reforcen i es multipliquen. Uns estímuls aportats per la gran diversitat d'acabats de paviments, paraments, sostres i l'arranjament de l'estança; ens referim a les cortines, als objectes i al mobiliari que es separa de la paret i ocupa l'espai central en un aparent desordre. Tot plegat confereix a l'interior un moviment que es reforça amb les formes onades i ondulades. Un moviment que contrasta amb altres sales on prima l'ordre com a instrument de caràcter.

Bona part de la sensorialitat recau en el parament on els estímuls òptics i tàctils reforcen la idea de revestiment. El parament s'entén com una superfície tèxtil que funciona de manera autònoma respecte del sostre tectònic. En aquestes estances s'abandona l'ordenament, no importa ni la seva abstracció.

Els diferents llenguatges estilístics emprats en les estances en funció del caràcter, aporten alhora una forta càrrega sensorial. El llenguatge islàmic, mudèjar o Lluís XV, entre d'altres, són també una font de recursos sensorials; les rajoles, els daurats i els mosaics, propis de cada un d'aquests llenguatges, són també material sensitiu.

Com hem constatat en referir-nos a la voluntat expressiva, en les dècades centrals del segle XIX es quan es comencen a assumir a Barcelona les transformacions que en altres indrets es donen en l'arquitectura des del segle XVIII. La valoració de la força sensitiva també es comença a assumir en aquest moment, quan els mecanismes al·legòrics, que hem vist vigents encara en els interiors de començament del XIX, es substitueixen pels jocs de les sensacions i les capacitats sentimentals. Aquest plantejament és vigent a Europa des del XVIII amb l'aparició a Anglaterra d'una nova categoria estètica: el pintoresc.

El pintoresc busca desvetllar l'esperit i n'incentiva l'activitat a còpia de multiplicar i diversificar els estímuls sensorials que es perceben o de provocar, a partir de mecanismes psicològics, associacions d'idees. És a dir, en el pintoresc es donen alhora la voluntat d'incentivar les sensacions de color, llum, moviments i tàctils (rugositat, contrast de textures, etcètera), i l'apel·lació al que és exòtic, a l'evocació històrica i a la natura salvatge a partir de mecanismes d'associació com una manera d'incentivar la imaginació.

La visió pintoresquista arriba fins a l'interior victorià i, a partir d'aquest, influencia a tot l'interior europeu de la segona meitat del XIX. Aquest recull els mecanismes formals que el pintoresc va posar a punt.

Per argumentar aquest fet, hem de referir-nos de bell nou a l'obra de Charles Blanc *Grammaire des Arts Decoratives*. En aquesta obra Blanc ens mostra com les sensacions cromàtiques i lluminoses assumeixen un paper central en la definició de l'interior. Els colors de les catifes, els paviments i les parets han de ser complementaris als dels objectes que es destaquen per sobre



d'aquells. Els objectes són vists merament com referents de colors, fins i tot el vestit dels usuaris, tot conformant un quadre.

Per tant, podem dir que en els interiors de final del XIX s'assumeix plenament la valoració de la sensibilitat com a font de les nostres reaccions estètiques. S'arriba al convenciment que una de les finalitats de l'art i de l'arquitectura és ordenar convenientment una sèrie d'estímuls sensorials, tal i com es fa des dels plantejaments pintorescs del XVIII.

En aquests moments es generalitza el gust per la intensitat i la varietat de qualitats sensorials dels objectes. Un gust que es palesa intensament als interiors, dóna lloc a uns interiors densament carregats d'estímuls sensibles.

La valoració de la sensorialitat contribueix en aquest moment a l'inici de la valoració del confort, és a dir el benestar, la higiene i la comoditat. En alguns dels habitatges d'aquest moment trobem, a més de les estances significatives, unes altres de lluminoses, còmodes i confortables que permeten als estadants una actitud relaxada, al marge de les exigències de la moda i del gust dominant. Un confort que augmenta amb les millores tècniques i d'equipament. La generalització de les cambres de bany i de la disponibilitat d'aigua calenta permet satisfer exigències d'higiene i de benestar.

Un confort que també es palesa en l'evolució de l'habitatge. Els palaus i les residències amb una forta càrrega simbòlica organitzats a partir de criteris jeràrquics que trobem fins a la dècada dels vuitanta, donen pas, per raons de creixement urbanístic, a uns habitatges ubicats en els pisos principals. Aquests tenen una distribució més funcional i més adequada a les exigències d'intimitat i de confort de la burgesia. Això també es veu en les cases aïllades que s'aixequen en aquest moment, en els llocs on la pressió especulativa no exigeix cases de veïns entre mitgeres, s'opta per la torre en lloc del palauet, la torre proporciona les comoditats i la intimitat abans esmentada. Aquesta evolució té a veure amb el pensament realista que en aquests moments s'està formulant a Europa.

Tot el que hem dit fins aquí és vàlid en cada moment pel que fa a les estances més valorades i significatives. En canvi, en els espais de segon ordre, on hi ha menys compromís i per tant més llibertat, hem constatat un fet força significatiu: en aquests s'avancen els trets que caracteritzen els moments següents. Així, en les estrades i sales amb alcova del primer moment, a diferència del que passa al saló, s'inicia el procés d'abstracció dels ordres que hem apuntat com a característica dels interiors rellevants de l'àmbit privat del segon moment.

En les estances secundàries i de servei dels interiors de Rogent, el parament és continu, no hi ha ni l'abstracció de l'ordenament; s'inicia el camí cap a la superfície tèxtil separada de la tectònica del sostre que trobem en les estances significatives dels interiors del tercer moment.

Les estances que constitueixen l'àmbit íntim i de diari dels habitatges de final de segle són blancs i buits de referències biogràfiques, es prescindeix de la sensorialitat i de la petjada

biogràfica, són espais més còmodes i més confortables que, tot i que no ha estat objecte del nostre estudi, també anuncien els interiors de l'arquitectura de la modernitat.

## II

El procés de substitució dels mecanismes de lectura racional per recursos sensibles que hem vist des de mitjan de segle XIX es dona paral·lelament a l'assumpció, per part de l'arquitecte, de l'interior com a un problema propi de l'arquitectura.

En el primer moment, a final del XVIII i inici del XIX, hem vist com en els interiors es narren, mitjançant pintures o altres mitjans, fets històrics o al·legòrics que dignifiquen i prestigien la família. En aquest cas els pintors, els fusters i els escenògrafs resolen l'interior a partir de la seva pròpia lògica. El tractament de la superfície és quelcom que s'afegeix. És a dir, estem davant uns interiors en què l'arquitectura existeix com una dada prèvia. L'arquitecte fa la disposició general, defineix els espais i pauta la relació de buits i plens, però no entra en la definició de l'interior. Aquest el plantegen artistes o artesans al marge de l'arquitectura.

En aquest moment l'aristocràcia traspasa als seus artistes la responsabilitat d'enriquir l'interior, en una clara separació de les arts. L'enriquiment de l'interior recau en altres arts, es segueix la idea acadèmica que veu l'ornament com a quelcom afegit.

Aquest plantejament canvia a partir de les dècades centrals del segle XIX. Hem vist que als interiors d'aquest moment l'expressivitat i l'enriquiment s'obtenen a partir del joc d'estímul sensorials. La singularitat no s'obté a partir d'escenes pintades o de la utilització dels ordres, sinó a partir dels estímul òptics i tàctils que aporten els diferents acabats i l'arranjament de les estances. Qui canalitza l'expressivitat i la comunicació d'aquests interiors és l'arquitecte. L'arquitecte és qui fa d'intermediari i qui concreta, des dels recursos formals, les aspiracions dels estadants de la casa. És a dir, que l'arquitecte assumeix l'interior quan aquest es planteja des de les intencions pròpies de l'arquitectura moderna, i ho fa a partir dels mitjans que coneix. L'arquitecte és qui coneix el gust i aporta els recursos per obtenir el resultat volgut. Uns recursos que en algun interior de les dècades centrals, com algun de Josep Oriol Mestres, són a vegades solucions úniques i fetes expressament per una casa, i en altres, són solucions sistematitzades com les motlures, les sanefes, els relleus, etc. En canvi, en l'arquitectura de Rogent, l'enriquiment de l'interior es planteja només des dels mitjans sistematitzats, obté els resultats buscats a partir de recursos sistematitzats i convencionals. En la mesura que s'empren mitjans sistematitzats el domini de l'arquitecte és més gran, no depèn de la solució única d'un artista sinó que els mitjans són convencionals, l'arquitecte els manipula i combina per obtenir els resultats desitjats. Tant Mestres com Rogent pensen l'arquitectura en tota la seva expressió formal.

A final de segle es multipliquen i s'intensifiquen, com hem vist, els mecanismes sensorials. Com hem apuntat en referir-nos al moment anterior, és l'arquitecte qui domina els mitjans formals per aconseguir el joc sensorial volgut. Uns mitjans que ara no només són els

convencionals que proporcionen els diferents professionals i que l'arquitecte combina i manipula, sinó que estem davant una situació més complexa.

L'habitatge com a expressió de prestigi social ja no és exclusiu de les classes socials més altes. El gust pel gaudi sensorial i la voluntat expressiva són compartits per un ventall social més ampli. Aquest gust tan intens i compartit per molta més gent esperona a posar a punt més recursos formals i, viceversa, la disponibilitat d'una gran diversitat de recursos augmenta el gust per la sensorialitat.

Uns recursos que ara són molt més variats i rics. Uns s'obtenen a partir de la revitalització de les tècniques tradicionals, com són les ceràmiques, els vitralls, la forja, etc. Altres els proporciona una indústria en ple creixement, com són els papers pintats, els teixits, els paviments, entre d'altres. I, per últim, els que proporcionen els artistes de renom, per una banda els pintors i els escultors, i, per l'altra, els que esmenten de manera genèrica com moblistes, com són Francesc Vidal o Gaspar Homar, que tant treballen vinculats a l'arquitecte com assumint la responsabilitat de tot l'interior.

Ara l'arquitecte no es limita a agafar aquests mitjans i combinar-los o manipular-los sinó que entra en el disseny i la configuració d'aquests. Treballa conjuntament amb artesans i artistes per posar a punt i revitalitzar tècniques tradicionals. S'incorpora en la fase de disseny dels productes que proporciona la indústria i igual que altres artistes, entra en el disseny dels models i dels repertoris formals. Aquest fet permet superar un dels inconvenients de la producció industrial, la baixa qualitat formal, que encara es posa de manifest en escrits i crítiques vinculades a l'exposició de 1888. La incorporació d'artistes i arquitectes en el disseny dels productes permet que la indústria no només pugui oferir uns bons estàndards, sinó que també pugui aportar materials per a interiors exclusius. Un exemple que ja hem esmentat en el seu moment és l'àlbum de 1900 de la Casa Escofet.

A més, la utilització de recursos excepcionals, com pintures i relleus escultòrics, es fa des de la visió que té l'arquitecte de l'interior.

### III

En els interiors del primer moment estudiat, les tècniques emprades són les pròpies de cada artista o artesà i estan desvinculades del procés constructiu de l'edifici. Els pintors i els fusters, amb l'ajuda d'altres artistes i artesans, capitalitzen la concreció dels interiors. Tan uns com els altres resolen amb els seus col·laboradors els diferents nivells de treball. Un treball que va des de l'obra única a solucions que permeten la sistematització. Són habituals les trepes i les plantilles per a pintar sanefes i elements decoratius, i en el cas del fuster, hem vist com els elements d'ordre, a més de les motlures i els frisos es realitzen prèviament a taller, seguint una producció desvinculada de l'obra en concret. En alguns casos, hem constatat com tot el tractament de l'interior es realitza a taller, el treball a l'obra es concreta en un muntatge. Pintors com Francesc Pla, *Vigatà*, Pere Pau Muntanya i Pau Rigalt resolen alguns interiors amb pintures sobre teles, unes pintures fixades a un bastiment i que es col·loquen als sostres i per davant dels paraments. Les solucions dels fusters també es munten com si es tractés d'un retaule, tots els

elements es realitzen al taller, com hem constatat amb els documents del Palau Baró de Castellet, el treball de l'obra és només un muntatge.

Aquesta situació ens porta a afirmar que la racionalització productiva és la pròpia de cada ofici i la sistematització respon a una bona organització i a un profund coneixement del procés. No es pot parlar aquí de racionalització productiva en el sentit d'estandardització o industrialització.

En les dècades centrals del XIX els recursos emprats són els propis del procés constructiu. Aquests els defineix l'arquitecte a partir de l'oferta convencional, tal com s'exemplifica a través dels documents amb què hem treballat tant de Josep Oriol Mestres com d'Elies Rogent. Són, exceptuant algun element definit per Mestres més propi del moment anterior, recursos habituals de l'obra com les motllures, els paviments, les pintures i els papers pintats entre d'altres, que han passat per un procés de sistematització i alguns d'industrialització.

En aquest moment els treballs de guix estan payoutats i regulats a partir d'uns gruixos i d'unes mides fixos i concrets. Ens trobem davant d'una oferta sistematitzada a partir de la qual es realitzen els relleus de guix de qualsevol estança. És, per tant, el guixaire el que la fixa i l'estandarditza.

També hem constatat com el paviment no només té uns requeriments estrictament funcionals com en el moment anterior, sinó que comença a assumir els valors formals que fins ara requereien, exclusivament, en les estores i catifes. Això és possible per què hi ha una oferta que actualitza els paviments ceràmics tradicionals com els de la Casa Antonés, alhora que s'inicia una producció industrialitzada que en proporciona de nous; com és el mosaic Nolla. Un paviment que atorga una gran riquesa formal i cromàtica tot i que en aquests moments els models que es col·loquen són encara molt senzills. El mateix Miquel Nolla li retreu a Elies Rogent que els models que encarrega siguin tan poc vistosos. En aquest període els paviments es van concretant i sistematitzant; un bon exemple d'aquest procés són els catàlegs.

Pel que fa als paraments, la pintura segueix sent una tècnica molt preuada, però la seva concreció ha canviat substancialment respecte del moment anterior. Tot i que trobem encara alguns recursos figuratius la força de la pintura recau en la seva capacitat expressiva i sensitiva. A través del document escrit per Elies Rogent i dirigit al pintor Rafael Beltramini hem constatat que l'oferta no està tan fixada com els elements de guix o els paviments, ja que hi ha la necessitat de descriure detalladament totes les particularitats però, alhora, ens adonem que el plantejament de la pintura, respecte del moment anterior, ha passat per un procés de racionalització i sistematització.

El paper pintat es comença a mecanitzar i permet assumir les qualitats de la pintura. És, com diu Blanc, "un invent que permet que la gent pugui accedir, si no al luxe, a un miratge". Un paper que no és continu sinó a base de peces que s'han d'anar retallant per a conformar l'arrambador, la superfície de fons del parament superior i, a sobre d'aquest, les faixes i les sanefes per a realitzar el plafons a més d'altres peces especials. Tot i que des de la nostra perspectiva suposa una certa complexitat de col·locació si ho comparem amb el procés que ha de seguir la pintura ens adonem que el paper és més senzill i econòmic, és un material estandarditzat assequible per un ventall social més ampli.

El procés de racionalització productiva d'aquests materials és paral·lel a l'arquitectura, però autònom respecte d'aquesta. Són els diferents professionals i industrials, com els guixaires, les

casos de papers pintats o els productors de paviments els que el capitalitzen i encapçalen. L'arquitecte, com hem dit, disposa de l'oferta però no te capacitat per a modificar-la.

A final de segle, per una banda, la indústria posa a punt nous materials i es mecanitzen processos que permeten augmentar la producció de materials existents. Per l'altra, la recerca i experimentació conjunta d'artistes, arquitectes i artesans permet la revitalització de tècniques i materials tradicionals.

La ciutat ha crescut considerablement, s'ha fet efectiva l'ocupació de l'Eixample, hi ha molta més demanda. Una demanda que és més diversa, des de nivells exclusius fins a solucions estàndards assequibles per a les classes mitjanes. Per cobrir tota aquesta demanda és fonamental la posada a punt de la indústria alhora que s'actualitza i es recupera la producció artesana i el treballs dels artistes de renom.

En primer lloc, hem d'apuntar que l'àmplia demanda esperona la producció industrial: es millora la producció de materials que hem vist arrancar en el moment anterior com són el mosaic Nolla i el paper pintat mecanitzat, i, alhora, apareixen nous materials com el mosaic hidràulic i les rajoles de cartró pedra, entre d'altres.

Una producció industrial que respon al reclam de millora de la qualitat formal dels seus productes, amb la incorporació d'artistes i arquitectes en el procés del disseny. Per això podem afirmar que la producció industrial no és al marge de l'arquitectura. La millora de la qualitat formal permet elevar el nivell de la producció industrial i fer-la, també, vàlida per als habitatges de gran categoria. Alhora posa al mercat una producció estàndard de millor qualitat, la qual cosa comporta com a conseqüència, que s'eleva el gust mitjà de professionals, productors i públic en general. A final de segle a Barcelona es dona el procés que a Anglaterra gent com H. Cole i els seus col·legues ja apunten des de mitjan segle.

Per tant, en el moment en què és més intensa la demanda de recursos expressius i el gust per la sensorialitat, és quan s'assumeix la racionalització productiva. Alhora que aquesta, pel fet de posar al mercat mitjans de qualitat, eleva el gust del públic en general i, en conseqüència, augmenta la demanda.

En segon lloc, el treball de recerca i experimentació que engeguen conjuntament arquitectes, artistes i artesans proporciona recursos com ceràmiques, forja, esgrafiats, vitralls, etc. que atorguen una gran capacitat expressiva i sensitiva. Uns recursos que cobreixen, en part, les expectatives dels habitatges de gran categoria.

El procés d'industrialització i el treball d'artistes i artesans no són dos fets aïllats sinó que hi ha interrelació. Com hem vist, en la mesura que els artistes s'impliquen en el procés del disseny de la indústria es pot millorar la qualitat formal dels productes, al mateix temps que, si s'aprofiten els mitjans mecanitzats s'incrementa la capacitat de producció de les tècniques tradicionals. Per exemple, l'experimentació de Pau Pujol amb artistes i arquitectes de renom com el mateix Domènech, permet que, a part de fer elements exclusius per a una casa, la seva fàbrica pugui assumir determinats acabats i tractaments superficials, com el reflex metàl·lic, en la producció seriada.



**Annexos**





## **Annex 1**

**Transcripció dels inventaris realitzats per Francisco Rodríguez director de l'Escola de Dibuix de Llotja.  
Biblioteca de Catalunya. Fons Junta de Comerç**



## Annex 1

Transcripció dels inventaris realitzats per Francisco Rodríguez director de l'Escola de Dibuix de Llotja.

Biblioteca de Catalunya. Fons Junta de Comerç

### *Inventario realizado por el Director General de la Escuela*

1821

#### *Libros en la librería*

- *Un tomo de Leonardo de Vinci*
- *Seis tomos del Ercolano*
- *Dos tomos, costumbres de los antiguos pueblos por Bandon (¿?)*
- *Un tomo obras de Antonio mengs*
- *Un tomo ejercicios arquitectónicos sobre los espectáculos de los antiguos*
- *Tres tomos de la Ilíada de Homero*
- *Tres tomos de la historia de los emperadores romanos*
- *Un tomo colección de retratos de Van dich (este es nuevo)*
- *Dos tomos historia de la pintura toscana (este es nuevo)*
- *Doce tomos historia antigua de los egipcios, asirios, babilonios, medas, persas, macedonios, griegos, cartagineses y de los romanos (falta el tercer tomo)*
- *Diez tomos de la historia de los emperadores romanos desde Augusto hasta Constantino (faltan 1º y 2º tomo)*
- *Dos tomos en estampa de la vida, milagros y muerte de Jesus*
- *Dos tomos en estampas del Antiguo Testamento*
- *Cinco tomos principios filosóficos*
- *Cinco tomos iconología Cesare Ripa*
- *Dos tomos Palomino*
- *Diferentes cuadernos de actas de nacionales academias*

*Nota de lo que ha aumentado la escuela desde mil ochocientos catorce hasta el presente mil ochocientos veinte y uno a saber.*

- *Obra de la historia de la pintura toscana (2 tomos)*
- *Práctica arquitectónica de los espectáculos de los antiguos, un tomo*
- *Colección de retratos de Bandich, un tomo*
- *Elementos de arquitectura de Albertoli, un cuaderno*
- *Adornos de Antonio Basoli, un cuaderno*
- *Estampas en número de siete representando diferentes asuntos, gravados por Faslot Larino (¿?)*

#### *Obras existentes en la librería de Nobles Artes*

1826

*Catálogo de los libros y otros objetos que existen en la librería de la escuela de Dibujo en el armario de entrar a la izquierda.*

- *Dos libros de teoría de la pintura toscana*
- *Seis tomos del Hercolano*
- *Un tomo colección de retratos de Van dich*
- *Un tomo de Leonardo de Vinci*
- *Usos y costumbres antiguas y modernas de todos los pueblos. Esta obra consta actualmente de once volúmenes*
- *Dos tomos de Palomino*
- *Dos tomos duplicados costumbres de los antiguos pueblos de Mandon (¿?)*

Annexos

- *Un cuaderno de estatuas antiguas*
- *Un tomo ejercicios arquitectónicos sobre los espectáculos .(¿?) de los antiguos*
- *Cinco tomos Iconología Cesare Ripa*
- *Diferentes cuadernos de actas de Academias Nacionales*
- *Un tomo de obras de M. Antonio Mengs*
- *Doce tomos de historia antigua*
- *Trece tomos historia de los emperadores romanos*
- *Doce tomos en estampa del Antiguo Testamento*
- *Dos tomos historia de la vida y milagros y muerte de Jesús*
- *Tres tomos de la Ilíada de Homero*
- *Seis tomos principios filosóficos*
- *Un tomo galería de los antiguos*
- *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la R.Academia de S. Fernando comprendiendo las cuatro partes del mundo*
- *Dos cuadernos de pasos de la pasión y muerte de Jesús*
- *Idem de la representación de los pasos de la misma en estampa*

Barcelona, 17 de febrer 1826

El Director General de la Escuela

Francisco Rodríguez

**Nota de los libros hallados en la Cátedra de Arquitectura.....y que se hallarán colocados en la librería de Nobles Artes.**

- *Andrés Palladio*
- *Idem*
- *Círculos de Caracalla*
- *Arquitectura de Vitruvio*
- *Libros de Arquitectura de Vitruvio*
- *Andrés Palladio ilustrado por Escamoti falta el primer tomo*
- *Las ruinas de Pompeo encuadernado*
- *Andrés Pozens o Pozo*
- *Ignografía de Vallori*
- *Elementos de Arquitectura de Arturo Labacco*
- *Iluminación de la casa de campo de Mecenas en Tívoli*
- *Monumentos y edificios antiguos Juan Bta. Spni. (¿)*
- *Arquitectura Hidráulica po Mn. Belidor*
- *Distribución de las casas de recreo por Blondel*
- *Ejercicios arquitectónicos de los espectáculos de los antiguos*
- *Obra de Mengs*
- *Ejercicios arquitectónicos por Marques*
- *Cinco órdenes de arquitectura por Viñola*
- *Elementos de Arquitectura civil por Piegart (¿?)*
- *Teórica y práctica sobre arquitectura manual... Frésier*
- *Antigüedades etruscas por Haucarville*
- *Antigüedades de Herculano*
- *Puertas y murallas de Roma*
- *Basílicas y Iglesias de Roma*
- *Iglesias parroquiales*
- *Monasterios y conservatorios de mujeres*
- *Arquitectura en folio (¿?) por el largo*
- *Cuadernos sobre arquitectura: falta 1º y 4º tomo*
- *Elementos de arquitectura civil por Santivali*

- *Elementos de geometría por Mn. Rivard*
- *Arquitectura civil Milizia*
- *Fortificación por J. Muller*
- *Tratados de construcción chimeneas por Lauze*
- *Viñola*
- *Matemáticas de Cerdá*
- *Lecciones de geometría por Cerdá*
- *Lecciones de artillería por Cerdá*
- *Diccionarios de los artistas en España, falta el siglo (¿?)*
- *Arquitectura Genaro*
- *Elementos de matemáticas Cortini*
- *Observaciones de arquitectura por el Abate Laugier*
- *Art du trait por Simonin*
- *Observaciones sobre las Bellas Artes por Vosarse (¿?)*
- *Vistas de Roma*
- *Matemáticas de Baily*
- *Costume des aciennes peuples por Coichia (¿?)*
- *Antigüedades de Roma por el Abate Barral*
- *Arquitectura por Marques*
- *Idea de una Iglesia y de un Teatro*
- *Arcos antiguos de los emperadores romanos*
- *Papeles grabados de arabescos*
- *Cuadernos en marca sobre las ruinas de Pompeio*
- *Papeles de marca mayor estampado un techo cada uno*
- *Colección de las más insignes fábricas de Roma*
- *Escuela a los 5 órdenes de Arquitectura civil por Cipriani (¿?)*
- *Arte de fantasia por Simoni*

Barcelona, 17 de febrer 1826

Francisco Rodríguez

### **Relació de les publicacions que hem pogut referenciar.**

A partir de les dades aportades pels inventaris hem refet aquest llistat amb les referències completes. Com es pot comprovar les dades donades per alguns llibres són molt genèriques, no hi ha una relació detallada del títol i de l'autor, sinó que s'esmenta tal i com es coneixia de manera cordial. D'aquí que alguns dels llibres d'imatges religioses, o d'alguna disciplina en general no l'haguem pogut identificar, a més d'alguns dubtes que ens apareixen amb llinatges modificats. Per confeccionar el llistat de referències ens ha ajudat força el treball ja iniciat per Josep Maria Montaner<sup>727</sup>, on es dona notícia dels llibres presents en el *Catálogo de la Biblioteca de la Academia Provincial de Bellas Artes*, de 1915, sobretot per conèixer les edicions que disposaven. Altres referències les hem pogudes completar a partir dels llibres guardats a la reserva de la Biblioteca de Catalunya o a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. A continuació adjuntem la relació de llibres localitzats i referenciats. En els casos que no hem pogut referenciar el llibre mantenim la descripció de l'inventari.

<sup>727</sup> Josep Maria Montaner i Martorell: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1990 p. 496-506

## Any 1821

Leonardo da Vinci: *Tratado de la pintura*, traducido por Diego Antonio Rejón. Imprenta Real, Madrid, 1784.<sup>728</sup>

A. David i P. i F. Sylvain: *Antiquités d'Herculanum*. Chez l'auteur. Paris 1781-1787

Dandré-Bardón, Michel: *Costume des Anciens Peuples*, Paris, 1772<sup>729</sup>

Antonio Rafael Mengs: *Lecciones prácticas de pintura*, Imprenta Real de la "Gaceta". Madrid, 1780

Pietro Márquez: *Esecitacioni architetoniche sopra gli spettacoli degli antichi (Con appendice sul bello in generale). Opera dedicata alla Reale Assemblea di Governo del Commercio di Catalogna*. Presso in Salomini. Roma, 1808

*Tres toms de la Ilíada d'Homer*

Crevier: *Historia de los emperadores romanos, desde Augusto hasta Constantino*, traducido por Villanueva. En la oficina de B. Romás, Herederos de Ibarra. Madrid 1745-47<sup>730</sup>

*Un tomo de la colección de retratos de Van Dick*  
*Dos tomos historia de la pintura toscana*

Charles Rollin: *Histoire ancienne des egyptiens, des carthaginois, des assyriens, des babyloniens, des medes, et des perses, des macédoniens, des grecs*. Chez les freres Etienne..., Paris (1758-1764). 13 toms en 14 volums

Charles Rollin : *Historia de los Emperadores romanos, desde Augusto hasta Constantino*. Traducción del francés por Villanueva. Imprenta de Ramon y Ortega. Madrid, 1795-1797<sup>731</sup>

*Dos tomos en estampa de la vida, milagros y muerte de Jesús*  
*Dos tomos en estampas del Antiguo Testamento*  
*Cinco tomos principios filosóficos*

Cesare Ripa: *Iconología*, versió italiana de Cesare Orlandi, 1764-1767<sup>732</sup>

---

<sup>728</sup> A l'inventari només es descriu com "un tomo de Leonardo da Vinci" hem suposat que era el *Tratado de pintura* traduït per Diego Antonio Rejón per la seva proximitat.

<sup>729</sup> Pel que hem pogut constatar a través del Catálogo de la Academia Provincial de Bellas Artes de 1915 l'edició que tenien era las de Cochin: *Coutumes des Anciennes peuples*. Par Dandré Bardón. Nouvelle édition rédigée par .... Chez A. Joubert. Paris , 1784, 1785 i 1786.

<sup>730</sup> Segons el *Catálogo de la Biblioteca Provincial de Bellas Artes* de 1915 recollit per Josep Maria Montaner hi ha un altre llibre amb idèntic títol de Rollin també traduït per Villanueva i publicat a Madrid entre 1795 i 1797. No podem saber quin dels dos tenien en aquest moment ja que l'inventari només recull el títol.

<sup>731</sup> També podria ser el llibre de Crevier: *Historia de los emperadores romanos desde Augusto hasta Constantino*. Traducido por Villanueva. En la oficina de B. Romás, Herederos de Ibarra. Madrid, 1745-1747

<sup>732</sup> L'edició original és de 1603, a la biblioteca de MNAC hi ha també una edició feta a Siena el 1613. Pel que comenta Quílez al seu article l'edició que tenien a l'escola de la Junta de Comerç devia ser aquesta ja que es parla de cinc volums, com és en aquest cas, a l'altra només són dos.



Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, Vda. Juan García Infangon, 1724. Tom I 1715, Tom II- 1724 Práctica de la pintura

*Diferentes cuadernos de actas de nacionales academias*

Nota de lo que ha aumentado la escuela desde mil ochocientos catorce hasta el presente mil ochocientos veintiuno.

*Obra de la historia de la pintura toscana (dos toms)*

Pietro Márquez: *Esecitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi (Con appendice sul bello in generale). Opera dedicata alla Reale Assemblea di Governo del Commercio di Catalogna*. Presso in Salomini. Roma, 1808 (un tom)

*Colección retratos Van Dyck (un tom)*

Giocondo Albertolli: *Alcune decorazioni di nobli sale ed altri ornamenti. Incisi da Giacomo o da Andrea de Barbardis*. 1787<sup>733</sup>

*Adornos de Antonio Basoli*

*Estampas en número de siete representando diferentes asuntos gravados por Faslot Larino (¿)*

## 1826

**Catálogo de los libros y otros objetos que existen en la librería de la escuela de Dibujo en el armario de entrar a la izquierda.**

*Dos libros de teoría de la pintura toscana*

A. David i P. i F. Sylvain: *Antiquités d'Herculanum*. Chez l'auteur. Paris 1781-1787

*Un tomo de la colección de retratos de Van Dyck*

Leonardo da Vinci: *Tratado de la pintura*, traducido por Diego Antonio Rejón. Imprenta Real, Madrid, 1784.<sup>734</sup>

*Usos y costumbres antiguas y modernas de todos los pueblos. Esta obra consta actualmente de once volúmenes ( Cochin-Dandré Bardon ¿?)*

Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, Vda. Juan García Infangon, 1724. Tom I 1715, Tom II- 1724 Práctica de la pintura

<sup>733</sup> El títol de l'inventari fet no es correspon exactament amb aquest títol, ja que l'esmenta com *Elementos de Arquitectura*. Però el fet que la publicació referenciada al Catàleg de 1915 sigui el de *Alcune decorazioni di nobli sale ed altri ornamenti*, i a més se'n guardi un exemplar a l'Acadèmia de Nobles Arts de Sant Jordi, fa pausable que es pugui tractar d'aquest títol.

<sup>734</sup> A l'inventari només es descriu com "un tomo de Leonardo da Vinci" hem suposat que era el *Tratado de pintura* traduït per Diego Antonio Rejón per la seva proximitat.

Dandré-Bard n, Michel: *Costume des Anciens Peuples*, Paris, 1772<sup>735</sup>

*Un cuaderno de estatuas antiguas*

Pietro Márquez: *Esecitazioni architetoniche sopra gli spettacoli degli antichi (Con appendice sul bello in generale). Opera dedicata alla Reale Assemblea di Governo del Commercio di Catalogna*. Presso in Salomini. Roma, 1808 (un tom)

Cesare Ripa: *Iconolog *, vers o italiana de Cesare Orlandi, 1764-1767<sup>736</sup>

*Diferentes cuadernos de actas de Academias Nacionales*

Antonio Rafael Mengs: *Lecciones prácticas de pintura*, Imprenta Real de la "Gaceta". Madrid, 1780

Charles Rollin: *Histoire ancienne des egyptiens, des carthaginois, des assyriens, des babyloniens, des medes, et des perses, des mac doniens, des grecs*. Chez les freres Etienne..., Paris (1758-1764). 13 toms en 14 volums

Charles Rollin : *Historia de los Emperadores romanos, desde Augusto hasta Constantino*. Traducción del franc s por Villanueva. Imprenta de Ramon y Ortega. Madrid, 1795-1797<sup>737</sup>

*Doce tomos en estampa del Antiguo Testamento*

*Dos tomos historia de la vida y milagros y muerte de Jesús*. Podria ser: Sebastien Le Clerc: *Passion de N tre Seigneur J sus-Christ et les actions du pr tre   la Sainte Messe*. Chez Jacques Josse. Paris. 1729

*Tres tomos de la Iliada de Homero*

*Seis tomos principios filosóficos*

Uug. Legrand: *Galeries des Antiques, ou esquises des statuts, bustes et basreliefs*. Chez August Renouard. Paris, 1803

*Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la R. Academia de S. Fernando*

*Dos cuadernos de pasos de la pasión y muerte de Jesús*

*Idem de la representación de los pasos de la misma estampa*

---

<sup>735</sup> Pel que hem pogut constatar a través del Catálogo de la Academia Provincial de Bellas Artes de 1915 l'edició que tenien era las de Cochin: Coutumes des Anciennes peuples. Par Dandré Bard n. Nouvelle  dition rédigée par ....Chez A. Joubert. Paris , 1784, 1785 i 1786.

<sup>736</sup> L'edició original  s de 1603, a la biblioteca de MNAC hi ha també una edició feta a Siena el 1613. Pel que comenta Francesc Quílez al seu article l'edició que tenien a l'escola de la Junta de Comerç devia ser aquesta ja que es parla de cinc volums, com és en aquest cas, a l'altra només són dos.

<sup>737</sup> També podria ser el llibre de Crevier: *Historia de los emperadores romanos desde Augusto hasta Constantino*. Traducido por Villanueva. En la oficina de B. Rom s, Herederos de Ibarra. Madrid, 1745-1747

### Nota de los libros hallados en la Cátedra de Arquitectura

Andrea Palladio: *Los cuatro libros de Arquitectura. Traducción y notas de Joseph Ortiz y Sanz.* Imprenta Real. Madrid, 1797

*Círculos de Caracalla*

M. Vitruvio Polión: *Los diez libros de Arquitectura.* Traducción y comentarios de Joseph Ortiz y Sanz. Imprenta Real. Madrid, 1787.

Octave Bertoti Scamozzi: *Les Bâtimens et les desseins d'André Palladio, recueillis et illustrés per...* Chez Jean Rossi. Vicenza, 1786

*Las ruinas de Pompeyo encuadernado.* Podría ser: F. Mazois: *Les ruines de Pompei.* Paris, Imprimerie et Librairie de Fermin Didot, 1824-1838<sup>738</sup>

Andrea Pozzo: *Prospettiva de pittori ed architetti*, 2 volums, stamperia de G.Zempel. Roma 1714

Ignografia de Vallori

Labacco, Antonio: *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Venetia, Girolamo Porro, 1588

Pietro Marquez: *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli dedicata all'Accademia Romana di Archeologia.* Roma Stamperia de Romanis, 1812

Giovanni Battista Cipiani: *Monumenti di Fabbriche Antiche; estratti dei disegni dei pui celebri autori.* Roma, [s.n.] 1796, 1799, 1803

M. Belidor: *Architecture hydraulique ou l'art de conduire, d'élever et de menager les eaux.* Paris, Charles Antoine Jombert, 1737-1739, 2 v.

Jacques François Blondel: *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des en général.* Chez Charles-Antoine Jombert. Paris, 1738

Pietro Márquez: *Esecitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi (Con appendice sul bello in generale). Opera dedicata alla Reale Assemblea di Governo del Commercio di Catalgona.* Presso in Salomini. Roma, 1808

Jacques Barozzio de Vignola: *Règles des cinch Ordres d'Architecture.* Chez Cherau. París, 1752

C. Rieger: *Elementos de toda la arquitectura civil.* Joachim Ibarra, 1763

A. F. Frésier: *La Théorie et la Pratique de la Coupe des Pierres et des bois pour la Construction des Voûtes et Autres Parties des Bâtimens Civils et Militaires ou Traité de Stéréométrie a l'Usage de l'Architecte*, Paris, 1737

<sup>738</sup> Les dates d'aquest llibres són molt properes al moment en que es fa l'inventari, només dos anys de diferència. Per aquest motiu dubtem si podria ser aquest o un altre amb un títol molt semblant. La Junta de Comerç tenia pensionats a diferents ciutats, entre aquestes Paris, doc....

F.A. David i D'Harcenville: *Antiquités étrusques, grecques et romaines*. Chez l'auteur. París, 1787

A. David i P. F. Sylvain: *Antiquités d'Herculanum*. Chez l'auteur, París 1781-1787

*Puertas y murallas de Roma*. Aquest llibre podria ser el d'Ange Uggeri: *Des édifices de Rome ancienne*. Roma, 1800-1810

*Basílicas y Iglesias de Roma*

*Iglesias parroquiales*

*Monasterios y conservatorios de mujeres*

*Arquitectura en folio por el largo*

*Cuadernos sobre arquitectura: falta el 1º y 4º tomo*

Federico Santivali: *Elementi di Architettura Civile del Padre Federico Santivali*. Brescia, Giammaria Rizzardi, 1765

M. Rivard: *Eléments de Géométrie*. Chez Claude Jombert. París, 1732

Francesco Milizia: *Principi di architettura civile*. Bassamo: a spese Rimondini di Venezia, 1758<sup>739</sup>

Johann Muller: *Tratado de fortificación o Arte de construir los edificios militares y civiles*. Traducido por D. Miguel Sánchez Taramas. Barcelona por Thomas Piferrer, 1769, 2v.

Pedro de Lucuze: *Advertencias para la medida y cálculo de los desmontes o excavaciones de terrenos irregulares, con una regla genaral para todos ellos*. Francisco Suriá Impresor. Barcelona 1766<sup>740</sup>

Jacques Barrozzio de Vignola: *Le nouveau Vignole ou Règles des cinq ordres d'architecture*. Chez Joubert. Paris, 1792.

Tomás Cerdá: *Liciones de mathematica o Elementos generales de arithmetica y algebra*. Barcelona, por Francisco Suriá, 1758

*Tomás Cerdá: geometría*

Tomás Cerdá: *Lección de artillería: para uso de la clase*. Barcelona, por Francisco Suriá, 1764  
Agustín Cean Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España. Publicado por la Real Academia de San Fernando*. Imprenta de la Vda. de Ibarra. Madrid, 1800

*Arquitectura... Genaro*

---

<sup>739</sup> La referència l'hem agafada d'un exemplar dipositat a l' ETSAB, a la portada hi ha un segell de l'Acadèmia de Sant Jordi, pel que be podria ser el que havia estat propietat de la Junta de Comerç.

<sup>740</sup> De Pedro de Lucuze hi ha altres publicacions però molt relacionades amb les fortificacions i construccions militars, per aquest motiu hem cregut que l'obra que es podria tenir a l'escola d'Arquitectura de la Junta de Comerç és el que hem referenciat. Veure Josep Maria Montaner, op. cit. p. 165

Odoardo Corsini: *Elementi di matemática. Prima parte*. Nella stamperia Hertz. Venecia, 1738  
 Marc-Antoine Laugier : *Essai sur l'Architecture*, Paris 1753

M. Simonin: *Traité élémentaire de la coupe des pierres ou art du trait*. Chez Joubert. París, 1792. Traducido al español por D. Fausto Martínez de la Torre y Don Josef Asensio. Madrid, Imprenta de la viuda de Josef García, 1795

Isidoro Bosarte: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. En la oficina de D. Benito Cano. Madrid, 1790.

Giovanni Battista Cipriani: *Vedute principali di Roma*. Roma, 1799

Benito Baïls: *Elementos de matemática*. Madrid, por D. Joachin Ibarra 1775-1796-1790<sup>741</sup>

Cochin: *Coutumes des Anciennes peuples. Pas dandré Bardón. Nouvelle édition rédigée par...*  
 Chez A. Joubert. París, 1784, 1786 i 1787

P. Baxxal: *Dictionnaire des Antiquités romaines, ou explication abrégée des cérémonies, des coutumes et des antiquités, sacrés et profanes, publiques et militaires, communes aux greques et aux romaines*. Paris, 1766

*Arquitectura por Marques*. Pensem que es refereix al llibre de Pietro Marquez: *Dell'ordine dorico, ricerche dedicate alla Reale Accademia de S. Luigi di Saragoza*. Roma, Salomoni, 1803

*Idea de una Iglesia y un teatro*  
*Arcos antiguos de los emperadores romanos*  
*Papeles grabados de arabescos*  
*Cuadernos en marca sobre las ruinas de Pompeyo*  
*Papeles de marca mayor estampado un techo cada uno*

Feoli, Valadier, Visconti: *Raccolta delle piú insigne fabbriche de Roma antica e sue adjacence*. Satmperie de Romains. Roma, 1818

*Escuela de los cinco órdenes de arquitectura civil por Cipriani*

Simonin: *Tratado elemental de los cortes de cantería o Arte de la Montea*, 1795 [aquest llibre ja s'ha esmentat abans, potser tenien un exemplar original i un altra traduït al castellà]

---

<sup>741</sup> Colecció existent a l'ETSAB, en aquests exemplars hi ha el segell de la Academia de Bellas Artes de Barcelona.



## **Annex 2**

**Transcripió del *Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa de Juan Almirall manda construir en la calle de Pelayo de la presente ciudad.***

**Arxiu Històric COAC. Expedient c276/174**





***Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa de Juan Almirall manda construir en la calle de Pelayo de la presente ciudad.<sup>1</sup>***

*Condiciones generales*

1ª El contrato comprende la construcción a todo coste de la casa hasta su completa terminación: siendo de cuenta del empresario el material, mano de obra y cuantos medios auxiliares puedan necesitarse para su buena ejecución.

2ª Es obligación del empresario sujetarse a los planos de la obra y a las prescripciones de este pliego a cual objeto se le entregará de todo y al firmarla y admitirla se considerará que está perfectamente enterado y que no se le ofrece duda alguna sobre su inteligencia verdadera.

3ª Los materiales en todos los casos serán de primera calidad y de lo mejor que se haga en Barcelona o suburbios inmediatos mientras no se detalle lo contrario en el presente pliego.  
*Albañilería*

4ª Las excavaciones comprenden: 1º Excavación del solar hasta dejar el piso bajo y sótanos a las alturas acotadas en el plano de fachada. 2º Aberturas de cimientos hasta encontrar terreno firme y como mínimo se supondrán un metro más bajos que el nivel de los sótanos. 3º Depósito de letrinas debajo de la entrada principa. 4º Dos pozos sumideros para la absorción de las aguas sucias y pluviales. 5º Alcantarillado interior y exterior conforme a las dimensiones consignadas en el presente pliego y situación que los planos representan.

5ª El depósito de letrinas situado en la primera crugía se formará por los cimientos de la fachada, primera paralela y las dos de la entrada; estará revestido de pared de ladrillo a 0,75 palmos, su suelo se formará con hormigón de 1,50 palmos y un doble enladrillado, se cubrirá con rosca de ladrillo de 0,75 palmos en el centro y 1,50 palmos hasta los tercios, estradosado a nivel con hormigón. El revoque y enlucido se hará con picadís.

6ª Los pozos sumideros se profundizarán hasta encontrar las aguas, revistiéndolos de ladrillo de 0,75 palmos hasta el nivel de plan terreno cubriéndolos con bóveda de rosca.

7ª las cloacas serán de dos clases: las pluviales tendrán 1,25 palmos de ancho y 1,50 palmos de altura con 0,50 palmos de hormigón, doble enladrillado, paredes de ladrillo de 0,75 palmos y cubierta con doble tapa de ladrillos, el revoque con picadís con las rasantes que fije el arquitecto director. Las de los fregaderos y letrinas tendrán 2,25 palmos de ancho y dos de altura con un palmo de hormigón, doble enladrillado, paredes laterales de ladrillo de 0,75 palmos cubierta con bóveda de rosca y revoque con picadís. En una y otra habrá burones de registro.

8ª En el patio señalado de letra A se construirá una cisterna capaz para contener setenta metros cúbicos de agua. Estará formada por los cuatro cimientos que constituyen el citado patio; tendrá un revestimiento de ladrillo alternado por hiladas de palmo y medio y tres cuartos, cuatro palmos de hormigón en su fondo con doble enladrillado, empleándose en el último y en los enfoscados y enlucido el cemento romano. Se cubrirá con bóveda de rosca de uno y medio palmos con burón central para su registro. Esta bóveda estará cinco palmos más baja que el nivel del suelo recibiendo en su parte superior una masa de hormigón de dos palmos. La piedra que se emplee en esta obra será nueva no pudiendo aprovechar en ella los desperdicios de la antigua muralla.

---

<sup>1</sup> Transcripció del plec de condicions. Es guarda un plec definitiu i un esborrany en el que hi ha moltes esmenes i rectificacions després corregides.

S'han respectat les paraules de procedència catalana més o menys castellanitzades, hem corregit el que eren estrictament errades d'ortografia.

9ª La fábrica de cimientos será de mampostería, pudiendo el Empresario aprovechar la piedra que exista en la localidad mientras sea limpia y del grueso necesario. La que no reúna estas condiciones deberá quitarla de la obra a sus costas. En todos los puntos de encuentro de las medianerías construidas con las nuevas fábricas, hará .... poniendo losas de unión para evitar los asientos: en los sitios en que el cimiento reciba la sillería se colocarán dos hiladas de ladrillo recocho: para el buen asiento de la cimentación se pondrán dos líneas de losas llambordas que cojan el tirón del muro.

10ª Las fábricas de los sótanos que tengan tres o más palmos de grueso serán de obra mixta de mampostería y ladrillo empleando la primera en los centros de los machones y el segundo en verdugadas y machos de mayor y menor en todas las aristas. Las demás paredes del edificio serán de ladrillo mientras no detalle lo contrario el artículo de sillería poniendo arcos en los huecos y demás partes que fije la dirección. Las medianiles que quedan descubiertas por el mayor fondo que tendrá el edificio respecto a los laterales serán de uno y medio palmos y llevarán exteriormente enfoscado y enlucido con picadís. La altura total del edificio en su fachada será de veinte metros a cuya altura deberá añadirse lo que resulte por el aumento de las pendientes de los terrados para que puedan establecerse las guardillas trasteras y en la parte interior dos habitaciones aguardilladas. Además sobre estas alturas se colocarán las barandas de los terrados y también de la escalera. Los tabiques tendrán los gruesos que fije la dirección y los divisorios de las habitaciones serán doblados.

11ª Las bóvedas de los sótanos serán tabicadas de tres gruesos en todas aquellas que su ancho sea igual o mayor de cuatro metros y las menores de dos gruesos; tendrán contrabóvedas perpendiculares a la directriz y la disposición la fijará el Arquitecto Director.

12ª. Los suelos tendrán bovedillas del ancho que resulte de la colocación de las vigas de hierro. No se pondrá yeso en contacto con este material; se enrasará la parte superior con hormigón poniendo travesaños de madera a la distancia de tres palmos en los sitios en que haya cielos rasos. En ningún caso se permitirá la colocación de tierra para enrasado.

13ª Los terrados se formaran igualmente con bovedillas hechas con cemento romano enrasado con hormigón y solado doble: en el último se empleará la rasilla fina de ladrillal. El terrado del patio posterior se construirá con bóvedas tabicadas hechas con cemento romano conforme disponga el Director.

14ª El solado de los sótanos, patios y piso bajo en la parte que deba sentarse en el terreno comprende una torta de hormigón de un palmo de grueso después de haber apisonado bien el piso y embaldosado de 1,25 palmos de ancho y 0,25 palmos de grueso y el resto del piso bajo el que hay bóvedas el enrasado de las contra bóvedas se hará también con hormigón y recibirá el solado de la misma clase. Los pisos principal, segundo, tercero y cuarto tendrán solados de alfar de 0,75 palmos de ancho; podrán ser blancos o encarnados y en su clase de los mejores que ofrezca la localidad. El solado de las guardillas será de rasilla común.

15ª Los enfoscados y enlucidos se harán con la máxima perfección poniendo maestras en los ángulos y demás sitios sin que puedan tener caliches ni otro defecto hijo del material o de la mano de obra.

16ª La escalera tendrá los anchos que detallan los planos. los frentes de los peldaños tendrán azulejos blancos imitando mármol y las huellas se solaran con rasilla de alfarero hecha a propósito. En ningún caso se *solerará* la colocación de la tierra para *macisar* los peldaños.

17ª Las cocinas de las ocho habitaciones altas constaran de cuatro hornillos y fregadero. La campana de la chimenea será doble poniendo azulejos de Valencia blancos de primera clase y de un palmo alrededor hasta la altura de la campana. En el banco de hornillos pondrá baldosas barnizadas y encarnadas y la disposición de la cocina será la que indique el Director. se *macisará* el suelo con mortero formado con *picadís*. Las cocinas de las dos

habitaciones *aguardilladas* tendrán tres hornillos y fregaderos de cuatro palmos , doble campana y azulejos de un palmo en los frentes de los hornillos y fregadero hasta la altura de la campana.

18ª En los comunes habrá *aseadera* de loza blanca y fina, en todos habrá sifón y azulejos de Valencia de un palmo en todo su alrededor hasta la altura de ocho palmos. Todos tendrán un contralecho con latas y doble enladrillado. El suelo se *macisará* con mortero formado con *picadís*.

19ª las cañerías serán de barro cocido y barnizadas de las llamadas de *Peu* las pluviales y las de las cocinas y de *Còs* las de los comunes; estarán separadas de las paredes debiendo llevar un revestimiento de mortero y *picadís* en su perímetro.

20ª El contratista estucará las fachadas imitando la piedra de Montjuich y le servirá de tipo la fachada de la iglesia del Palau nuevamente restaurada. Además podrán establecerse en los dinteles y fajas estucados adornos en hueco que imiten los de ls sillería. Los cuatro patios interiores, el posterior, escalera y entradas a los pisos se estucaran en caliente y este trabajo tanto material como mano de obra se considerará de la mejor clase.

[*una rectificació deixa sense desenvolupar la 21ª i 22ª condicions*]

23ª La obra seguirá por igual en todas sus partes y el trabajo será esmerado no pudiendo emplear más que un aprendiz por cada diez operarios.

#### *Cantería*

24ª La piedra será arenisca de la montaña de Montjuich, resistente, de tono igual y de grano homogéneo. Los sillares con vetas, pelos, coqueras, *heladizos*, mal formados, *esportillados*, que tengan piezas o *mastich* de cualquier clase no serán admisibles.

25ª Será de sillería:

1º Toda la parte que en la fachada va marcada de carmín.

2º Las basas de la columnas de hierro que serán cuadradas de 0,60 m. de lado y 0,25 m. de altura, y los sustentantes de las jácenas de hierro en la parte superior de los machones que tendrán tres palmos de tizón, 1½ palmos de ancho y 2 palmos de altura.

3º El solado de la entrada a los pisos.

4º Las batideras, fajas de coronación y cubos para la instalación de las espitas en los lavaderos.

5º Los buzones de registro y extracción de las letrinas, sumideros y cisternas.

[*salta a la condició 30ª*]

#### *Obras de mármol*

30ª Es obligación del empresario poner peldaños de mármol de Granada en la escalera principal hasta el segundo piso. Los dos primeros serán macizos y de la forma que se detalla en los planos y los restantes de tabla con los mismos gruesos y disposición que las escaleras que D. Miguel Martorell posee en el Pasaje del Comercio. Los suelos de las mesillas cuadradas y corridas tendrán losetas de mármol blanco y negro sirviendo de tipo la casa antes citada.

31ª 1º. Cada una de las habitaciones principales en que la casa está dividida tendrá un fregadero de mármol blanco de 6 palmos de largo por 3 palmos de latitud con válvula sifón de gozne y lateralmente siguiendo el frente y cara superior del fregadero se pondrán dos tablas de mármol de la misma clase con medias cañas en hueco para dirigir las aguas a los mismos fregaderos. 2º Un lavamanos de frente cóncavo que pueda empotrarse en las paredes , no tendrá talla, y la válvula será igual a la del fregadero. El detalle de la forma lo fijará el arquitecto director. 3º Los comunes tendrán meadero de mármol de forma sencilla y válvula igual a las anteriores. 4º Una chimenea de mármol en cada habitación con su herraje conveniente que en el piso principal de 1000 reales, , en el piso segundo 800 y en el tercero 600 reales y en el cuarto 400 reales. Quedando facultado el propietario para

escogerlos mientras no se excedan de los tipos consignados. En estos valores no va comprendida la colocación y el material de albañilería que debe ponerlo separadamente el empresario.

32ª El fregadero de la cocina de las coladas será igualmente de 6 palmos, los de las tiendas de 5 palmos y los de las guardillas de 4 palmos.

*Conducción de aguas potables y gas*

33ª La casa tendrá dos depósitos generales cuya capacidad útil sea de 1500 litros. serán de pino de la tierra con revestimiento interior de plomo con el herraje conveniente a su seguridad y sostenimiento cuyos gruesos forma y disposición fijará el arquitecto director. la tapadera de los depósitos será de la misma madera con revestimiento exterior de zinc.

34ª Cada habitación con inclusión de las dos tiendas tendrá agua en la cocina, lavamanos y común las espitas tanto en forma como en tamaño serán a gusto del propietario debiendo colocarse los registros, rebosaderos y llaves de paso que crea convenientes el arquitecto director para el mejor servicio, quedando igualmente obligado a llevar los sobrantes de agua a los grandes depósitos o albiges o lavaderos colocando grifos de entrada colocando grifos de entrada y de desagüe arreglados a su importancia. Además llevará agua a la cocina de coladas de los sótanos colocando espitas (sic)

35ª Todas las cañerías para el agua y el gas tendrán respectivamente el mismo diámetro y grueso que las de la casa ya citada de D. Miguel Martorell. Respecto alas primeras la toma de agua se verifica en la fachada de la casa pudiendo tomarla de dos procedencias distintas que tendrán curso ni dependiente hasta llegar a los depósitos , y en las segundas la toma se hará en la cañería que corre por la calle de Pelayo.

36ª la disposición de las cañerías de gas comprende tres luces en la entrada principal y escalera, tres en cada habitación que serán la entrada, comedor y cocina y las tiendas quedaran canalizadas en toda su longitud lo mismo de los sótanos para que el inquilino ponga el número de luces que tenga por conveniente . las del sótano que se reserva el propietario se emplazarán con su habitación.

37ª la casa tendrá 11 contadores independientes que se colocarán debajo de la escalera principal y serán de los llamados de cinco mecheros (sic): desde cuyo sitio empezará la distribución particular de cada habitación y general de la escalera; tendrá cada uno las llaves de paso que fije el director no siendo de cuenta del empresario los aparatos *luminares* dejando placas para su colocación y cierre.

38ª Además de lo consignado anteriormente se colocará debajo de la escalera principal o en el paso inmediato una bomba para extraer el agua de la cisterna. Se pondrá esta en comunicación con la cocina del lavadero para que el agua que sirva para el expresado servicio debe (sic). el propietario la facultad de poner agua en el terrado del primer piso.

*Cristalería*

39ª Todos los huecos exteriores de la casa excepto las puertas de entrada llevan vidriera con cristales de primera calidad no siendo admisibles los recocidos alabeados, manchados, abolsados y que no sean blancos. Llevaran cristales igualmente los montantes de luz de las puertas de los cuartos interiores.

40ª Los cristales de las ventanas de la escalera serán muselina y los de las alcobas , 7 puertas de paso en que haya vidrieras serán de la fábrica del S. Pascual en la esquina de la calle de Santa Ana cuyos dibujos elegirá siempre el propietario.

41ª Para aumentar la luz de los almacenes de la parte posterior del edificio se pondrán 4 baldosas de cristal de un metro cuadrado. Su grueso será de 20 (sic) y estarán sostenidos por una armadura de hierro que subdivida el espacio y aumente su solidez

42ª Todos los cristales que miren a las fachadas y patios se *masticaran* empleando los mismos colores de la carpintería.

#### *Carpintería de taller*

43ª El contratista se obliga a construir las piezas de carpintería de la casa conforme a las prescripciones de este pliego, a los planos y a la nota de medidas en grueso, longitud y latitud que acompañan al final del mismo pliego.

44ª La madera será de superior calidad no admitiéndose la que tenga alburas, carcomas ni nudos saltadizos a juicio del director. serán de Pirineos las obras de exteriores, peldaños de escaleras, las tapas de las cloacas, y los asientos de los comunes en el plan terreno y desván. La madera de Flandes se empleará en las obras interiores., el pino de la tierra en los depósitos.

45ª La mano de obra será de superior calidad y servirá de tipo la casa de Elías Rogent en la calle Ronda; se consideran las piezas como si tuviesen de quedar en blanco poniendo un cuidado especial tanto en los empalmes y ensambladuras, como en la unión de las molduras para que no haya resaltos ni falta de continuidad.

46ª Para la construcción de las piezas el contratista se sujetará a las instrucciones del Director quien podrá entregar dibujos en que se determinen los ensambles y molduras. En todos los acsos se hará un modelo para que aprobado sirva de tipo.

47ª Los cercos de las piezas exteriores tendrán tapabocas que formarán parte de los mismos, no admitiéndose en ningún caso que sean postizos.

48ª Los balcones del piso principal de la fachada de la calle Pelayo y de la posterior serán iguales a los de la casa de D. Manuel Girona de la plaza del Duque de Medinaceli con la diferencia de tener listones para los cristales. Los demás serán de forma común siguiendo la casa tipo. Serán partidos los postigos de puertas y ventanas.

#### *Adiciones*

49ª La peana de los cercos y el cabio de los balcones y ventanas llevaran siempre vierteaguas con goterón que formará parte de las mismas piezas no pudiéndose colocar postizos en ningún caso.

50ª En los casos en que el Director lo crea conveniente se construirán dobles cercos y el larguero central tendrá la importancia en grueso que fije el arquitecto director en cada caso. Las puertas de los cuartos que no tengan luz directa llevaran montante superior con vidriera y además podrán tener un montante separado con vidriera para mantener la ventilación.

51ª Cada habitación tendrá dos alcobas con vidrieras corredoras y el detalle de su forma lo fijará el director bajo la base de que no tendrán cartelas pilastras ni cornisas.

52ª Las piezas cuyo detalle de dimensión no conste en la nota que se acompaña al final, lo fijará el arquitecto sin que el empresario pueda revisarlo.

53ª Los cercos de todo el edificio llevarán listones tapajuntas por las dos caras y su importancia respecto del *moldurado* la fijará el director. Las cañas se colocarán como máximo a la distancia de tres palmos serán contraplanas y en casos especiales el director podrá modificar la forma y también fijará su dimensión, espeso y longitud. El herraje de colgar de seguridad se sujetará con tornillos.

54ª El servicio de una cocina comprende armadura de chimeneas, platera, puerta debajo de los hornillos, fregadero, carboneras y armario de ochenta centímetros de ancho con estantes y puertas: la disposición de las piezas será la que indique el Director.

[no apareix la condició 55ª]

56ª El asiento y frente de los comunes de las ocho habitaciones será de nogal con papelera en forma de cajón y el hueco de luz se cerrará con persiana.

57ª En cada habitación además de los dos armarios consignados en los planos al lado de la chimenea del comedor se construirá otro de dos metros de ancho o dos de un metro y su altura será la del piso respectivo. Unos y otros llevaran escala para la movilidad de los estantes, estarán divididos en tres compartimentos y el número de (sic) será el que fije el arquitecto director. Además podrán tener puertas o vidrieras conforme lo desee el propietario.

58ª Las puertas de entrada a las habitaciones principales serán de seis palmos y las de escape y entrada a los cuartos de servicio de cuatro palmos pudiendo poner en los huecos puertas dobles, vidrieras o mamparas a gusto del propietario. Las puertas de entrada a los pisos serán de una hoja, molduras y *emplafonados* conforme disponga el Arquitecto Director, y las de salida a los terrados serán de cuatro palmos y de madera del pirineo.

59ª La puerta central de la fachada tendrá cerco y será *moldurada* y con *plafones*, adornados con floreos en hueco; en la parte superior llevará ventanillas con enrejado. Las puertas de las tiendas se abrirán por fuera, no llevaran cerco estarán divididas en pequeños *plafones* con reja superior.

60ª Para el detalle de la obra se entiende que deben llevar carpintería todos los huecos marcados en los planos aún cuando no consignen en este pliego y en la guardilla se pondrán las puertas y ventanas para hacer dos modestas habitaciones además de las necesarias para los diez cuartos trasteros que exigen las habitaciones.

61ª Comprende además la carpintería todos los accesorios de la construcción como puertas de registro de cañerías y gas, portería igual o semejante a la de la casa de D. Miguel Martorell en el pasaje del comercio, cajas de madera para los depósitos del agua, palomillas para los contadores y cuantos accesorios sean necesarios para el buen acabado de las obras.

62ª El orden de los trabajos será el que fije el director prohibiéndose el trabajar las piezas en los pisos y estas deberán ponerse en obra antes de ponerse los enladrillados.

63ª En las puertas, balcones y ventanas toda variación de diez centímetros en su altura o cinco en su ancho no dará derecho a pedir un aumento o disminución.

64ª Todos los cuerpos de carpintería deberán estar depositados en la obra y en sitio ventilado dos meses antes de su colocación.

65ª Los peldaños de la escalera principal tendrán cintas de madera encadenada en toda la parte que no sea de mármol iguales a la de la casa de Miguel Martorell y las de las demás escaleras serán comunes con ensambladura angular. En unas y otras la madera será del Pirineo lata para la sujeción a la distancia de dos palmos.

66ª Los terrados superior y principal llevaran *pilarotes* para el atirantado de las cuerdas de la forma común en estos casos.

67ª La baranda de la escalera principal que será corrida llevará pasamano *moldurado* del ancho y forma que fije la dirección.

68ª Alrededor de las habitaciones se pondrán listones de madera para la sujeción de las alfombras y esteras. Colocará igualmente listones espaciados de tres palmos para el apeo de los cielos-rasos con los gruesos y disposición que fije el arquitecto director.



69ª Los balcones de los pisos de la fachada anterior y posterior llevaran persianas; su disposición y forma será igual a la de la casa de D. Miguel Martorell. También llevaran persianas las ventanas de los comunes.

*Cerrajería, bronce, latón y otros accesorios*

70ª El hierro será dulce y maleable sin fallas, grietas ni otros defectos hijo de impureza de material o de mala preparación.

71ª Los balcones de la fachada principal serán iguales a los de la casa que el arquitecto director posee en la calle Ronda, los de la posterior tendrán montantes cilíndricos con basa y capitel, platina superior e inferior y esfera de austamiento (sic); sus dimensiones en grueso serán iguales a las de la fachada principal. en los huecos de los tres patios interiores se pondrán antepechos iguales a los que existen en la fachada ya mencionada. Además llevarán antepecho de hierro las barandas de los terrados que miran a los terrados interiores y serán de igual clase.

72ª La baranda de la escalera principal será igual a la de la de la casa de D. Miguel Martorell en el pasaje del Comercio y las de bajada a los sótanos y la posterior serán comunes.

73ª En el interior del edificio no se pondrá reja alguna y solo las habrá en las partes altas de las puertas de entrada a los almacenes y escalera principal, semejantes a las respectivas de la casa Martorell.

74ª En la fachada posterior del edificio habrá galerías salientes sostenidas por cartelas de hierro colado de cinco palmos de vuelo en principal, cuatro en el segundo y tercero y tres en cuarto. (...) El peso y las condiciones de las cartelas los fijarán los modelos que de estas obras tiene la Maquinista, Terrestre y Marítima.

75ª El herraje de una cocina comprende 1º 4 hornillos uno de forma rectangular otro circular y dos cuadrados cuyas dimensiones fijará el propietario. “2º Las trampillas de los hornillos que serán de plancha de hierro como de latón con cerco y herraje de tiro y seguridad. 3º La cinta de hierro y colgante del bastidor de la campana con los demás accesorios indispensables para el buen uso.

76ª Los depósitos de agua comprenden palomillas y traviesas de apeo . 2º herrajes de seguridad para los grandes depósitos. 3ª Herraje de tiro y seguridad para las tapaderas de los mismos. Para el apeo y afianzamiento de las cañerías se pondrán escarpas de forma circular empotradas en las paredes para que aquellas queden aisladas de las mismas y las entradas de aguas de los terrados tendrán rejas de seguridad para evitar los atrancos. En todas estas obras servirá de tipo la ya mencionada casa de Martorell.

77ª Todo el herraje de giro y seguridad de puertas, balcones, ventanas, vidrieras, persianas y demás accesorios será respectivamente igual al de la casa de D. Miguel Martorell pudiendo el propietario y en su representación el arquitecto director hacer las variantes que tenga por conveniente mientras en los pisos respectivos se encuentren modelos de la obra.

78ª Serán también iguales a la casa señalada como tipo en el capítulo anterior los pomos y demás accesorios de metal y porcelana que hay en la carpintería de los respectivos pisos. Las puertas de entrada de las habitaciones tendrán ventana de registro y cogedor de la mejor clase en porcelana y los llamadores serán de timbre de primera calidad. El detalle de la cerrajería de la puerta principal de entrada será igual al de la casa mencionada.

79ª A pesar de lo consignado en los capítulos precedentes el empresario tiene obligación de arreglar el herraje de giro y seguridad a las dimensiones y formas especiales de los cuerpos de carpintería aún cuando en determinados casos puedan resultar más caros que consignados como tipo. Tampoco podrá excusarse de facilitar los hierros que pueda exigir

la obra de albañilería y carpintería que deberá entregar bastando para ello el pedido del arquitecto director.

80ª Los armarios de las alacenas de la cocina tendrán tela metálica también podrá colocarse en los montantes de las puertas y demás huecos en que convenga. Los *florones* de los cielos rasos tendrán ganchos de rosca de lima capaces para sostener un peso de 60 kilogramos. Debiendo colocarse en la fachada principal y siguiendo la línea de los huecos laterales dos grúas iguales a la casa ya mencionada.

81ª Los balcones de la fachada posterior del primer piso llevaran barras transversales de seguridad como las de los bajos de la casa de Elías Rogent.

#### *Servicio de campanillas*

82ª Es obligación del empresario poner campanillas en cada habitación para que todas las piezas queden comunicadas con alambres con la campana que se colocará en el sitio que designe el arquitecto director.

83ª Comprende este servicio: 1ª abrir los agujeros en los tabiques y traviesas para establecer la comunicación. 2º Poner el número suficiente de escuadras para facilitar los movimientos angulares en la horizontal i vertical. 3º los alambres de comunicación de las transmisiones .4º La campana que deberá tener la potencia necesaria para su uso y el timbre agradable que se necesita. El detalle de la obra se verificará de la manera más sólida y perfecta que se acostumbra.

#### *Columnas y jácenas de fundición*

84ª Las columnas y jácenas del piso bajo tendrán la forma y gruesos iguales a las que hay en las casas de D. Miguel Martorell que ha construido la Maquinista Terrestre y Marítima y las que sostienen el terrado de la parte posterior tendrán proporcionalmente el mayor grueso que corresponde a su mayor dimensión; el paramento exterior será parabólico y tendrá los tirantes de hierro convenientes para el contrarresto de las bóvedas. La entrega de las jácenas en los machones laterales será de tres palmos y esta obra deberá fundirse en los talleres de la Maquinista Terrestre y Marítima o en otro establecimiento si merece la aprobación del arquitecto director.

85ª Las vigas de todos los pisos, guardillas y terrados serán de hierro dulce dúctil y maleable, de forma de doble I bajo la base que las crujías iguales o mayores de 5,20 metros tengan los hierros de 16 centímetros de altura, las crujías cuyo ancho sea menor de 5,20 sea igual o mayor de 4,40 metros tendrán 13 centímetros de altura y las menores de 4,40 metros tendrán 10 centímetros de altura. En todos los casos regirán las medidas en peso y forma establecidos en la herrería de Ntra. Sra. del Remedio.

86ª La solidez de los suelos será la misma que tienen las casas construidas con vigas de madera de primera calidad y el grueso correspondiente y bajo esta base el arquitecto director fijará los entre ejes.

87ª Las vigas en todas las casas tendrán como mínimo 15 centímetros de entrega en los muros, recibirán antes de colocarse en obra y después de examinada por el director una mano de minio al óleo y antes de hacer las bovedillas se dará a las mismas vigas una capa de cemento romano claro para evitar el contacto con el yeso. queda obligado el empresario a colocar los tirantes de hierro que exija la construcción para contrarrestar los empujes de las bovedillas.

#### *Pintura y empapelado*

88ª Los colores que se empleen para el decorado de las habitaciones serán en todos los casos de primera calidad y servirá de tipo la casa que el arquitecto director tiene en la calle de Ronda.

89ª Todos los cuerpos de carpintería de taller y todas las obras de hierro colado y batido llevaran primeramente una mano de imprimación que en éstos últimos será de minio. en los primeros cuando la obra sea interior después de *plastecido* y alijado se darán dos manos de color empleando el aceite de linaza puro y después de alijado nuevamente recibirán un baño de barniz. Los cuerpos de carpintería que deban recibir la intemperie tendrán las tres manos de color al óleo . El tono de la carpintería lo fijará el arquitecto director pudiendo en un mismo cuerpo emplear dos tonos distintos y los *plafones* de las puertas de las salas del piso principal podrán llevar ligeros adornos y líneas para realzar el decorado.

90ª La puerta principal de entrada, las de ingreso a las habitaciones y las tiendas y ventanas de la escalera principal se pintarán imitando el roble con los vivos en otro material que fije el arquitecto director.

91ª Los techos de las salas y corredores que tengan luz directa y las de las alcobas lindantes con las mismas se pintaran al temple bajo las siguientes bases. 1º En los pisos principales y en la crujía anterior tendrán dos o tres tonos, frisos y fajas floreadas, ángulos adornados, líneas de *encuadramiento* y *florón* policromado. La crujía posterior tendrá igualmente hasta tres tonos combinados, faja floreada, línea de *acordamiento* y *florón* policromado. las salas interiores, alcobas y corredores con luz directa tendrán dos tonos líneas de *acordamiento* y *florones* policromados. 2ª Los pisos tercero y cuarto las salas de la crugia anterior tendrán la importancia de la posterior del primer y segundo pisos y la posterior será igual a los cuartos interiores y alcobas de los ya mencionados pisos principal y segundo. Las habitaciones interiores tendrán dos tonos y las líneas de *encuadramiento* necesarias. 3º las cocinas, despensas y cuartos de criados tendrán una sola tinta.

Antes de proceder a la pintura se dará a los techos y paredes una mano de cola fuerte *plasteciéndose* y alijándose los paramentos antes de extender el color.

92ª Los almacenes del piso bajo tendrán zócalo, paramento liso con algunas líneas, techo de tono más claro y las columnas y jácenas de hierro se pintaran al óleo de los tonos que fije la dirección.

93ª Queda señalada como tipo para la obra de pintura al temple la casa de M. Martorell del Pasaje del Comercio.

94ª Las habitaciones de los cuatro pisos se empapelaran bajo las siguientes bases. 1º Las habitaciones del piso principal y segundo primera crujía llevaran papel de 30 reales el rollo se recuadraran con fondos de otro color y llevaran zócalo charolado. Las de la crujía posterior llevaran papel de 20 reales el rollo y zócalo charolado. Los comedores llevaran papel charolado a tres o cuatro tintas y las salas y pasillos interiores papel de 12 reales el rollo . 2º Los pisos tercero y cuarto tendrán el primera crujía papel de 12 reales el rollo y zócalo charolado . Los comedores llevaran papel charolado de dos o tres tonos en toda su extensión y los cuartos interiores y pasillos papel de 6 reales el rollo.

En todos los casos el director fijará las cenefas, fondos y disposición de recuadros, zócalos y demás accesorios pudiendo además el propietario escoger las muestras de papel mientras no se separe de los tipos expresados.

95ª En las habitaciones de la primera crujía del piso principal llevaran los recuadros baquetillas doradas cada uno debiendo dorarse determinadas partes de los *florones* , dos baquetillas de la cornisa una moldura en los cercos de balcones, puertas y alcobas, y en las mismas puerta, vidrieras y postigos la moldura de *acordamiento* del batidor con los tableros.

Los dorados podrán ser mates o brillantes y en todos los casos el oro será fino de primera clase.

*Obligaciones, responsabilidad y parte económica del contrato*

96ª El empresario es responsable de las desgracias que por descuido o mala disposición de andamios y trabajos puedan ocurrir, debiendo tener persona facultativa al frente de los trabajos que tenga a la responsabilidad y que firme el contrato en calidad de tal.

97ª Queda facultado el propietario para hacer en la obra las variaciones que crea convenientes en los planos debiendo ajustarse anticipadamente y si resultase alguna obra hecha sin que conste el precio ni se haya estipulado antes los fijará el arquitecto director.

98ª La obra debe quedar terminada en sus partes todas en el término de doce meses que empiezan hoy día del presente contrato.

99ª El empresario se compromete a hacer las obras según los planos y condiciones por la totalidad de veinte cuatro mil ochocientos diez duros que expresará el contrato que se una a ese pliego y los pagos se harán de la manera siguiente.

1º Hechas las obras subterráneas y enrasada la obra hasta el arranque del arco de las puertas de entradas.

2º Enrasada la construcción del suelo del piso segundo.

3º Enrasada la construcción del piso cuarto.

4º Hecho el piso cuarto, guardillas y terrado.

5º Hechos los corridos de bovedillas y tabiques con sus enlucidos, bóvedas de escaleras, cielos rasos y enfoscados de fachadas y patios y cañerías.

6º Cocinas, comunes, solados de las guardillas y carpintería de taller.

7º Solados del resto del edificio, estucos y escaleras.

8º Instalación de aguas y gas, pintura al temple de los techos y primeras manos de color en la carpintería.

9º Empapelados, barnices, dorados, cristalería, escombrado del edificio y cuantos detalles y accesorios sean convenientes para su completa terminación.

10º Se pagará a los seis meses en que terminada la obra en todas sus partes el arquitecto haga la recepción definitiva en que cesará la responsabilidad del empresario.

100ª En todos los pagos que serán iguales en su importe deberá preceder certificación escrita del Arquitecto director en que conste que la obra está arreglada al contrato.

101ª Queda en general obligado el Empresario a hacer todas aquellas obras que aun cuando no estén explícitamente consignadas en este pliego ni en los planos sean necesarias para la construcción, aun cuando resulten algunos aumentos, reservándose el propietario hacer las variaciones que crea convenientes en la tabiquería en que se consideren como aumentos aun cuando resulten mayor número de metros de obra y haya algún aumento en la carpintería y cerrajería.

102ª En el piso de las guardillas tendrá obligación de hacer los tabiques convenientes para su subdivisión conforme con las necesidades de las habitaciones para que queden ocho compartimentos independientes para el servicio de las habitaciones.

103ª Queda obligado el Empresario a verificar el derribo de la muralla y demás paredes y cimientos que puedan presentarse debiendo pagar a los propietarios colindantes las medianerías que tengan construidas.

104ª Respeto a la inteligencia del artículo 95 sobre lo que más detalladamente deba comprender cada uno de los pagos, el Empresario deberá atenerse a lo que disponga el Arquitecto Director sin que pueda invocar para el cobro de la situación el que tenga materiales acopiados y obras hechas de las situaciones sucesivas.

105ª Para el cobro de la situación se entiende siempre que las obras han de estar perfectamente acabadas y sino lo estuvieran bastará esta circunstancia para que el Arquitecto niegue el libramiento.

106ª El plazo de doce meses de que habla la condición 94 se entiende en el supuesto que no haya ningún incidente de fuerza mayor debidamente probado y por cada día que retarde la terminación de las obras no mediando estas circunstancias perderá el empresario doscientos reales.

Firmado: Elias Rogent

[Hi ha un últim epígraf afegit posteriorment]

107ª Queda facultado el propietario para adicionar lo siguiente: 1ºForrar con plancha de hierro la puerta de entrada a una habitación. 2ºUn balcón más en el principal en la parte posterior. 3º Puertas de escape en las dos tiendas o almacenes.



**Annex 3**

**Transcripció del *Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa que D. Felipe Bertran manda construir en las calles de Cortes, Claris y chaflán de acordonamiento de las mismas.***

**Arxiu Històric COAC. Expedient c 277/179**





***Pliego de condiciones facultativas y económicas de la casa que D. Felipe Bertran manda construir en las calles de Cortes, Claris y chaflán de acordonamiento de las mismas.***

*Condiciones generales*

1º El contrato comprende la construcción a todo coste de la casa, hasta su completa terminación; siendo de cuenta del empresario el material, mano de obra y cuantos medios auxiliares puedan necesitarse para su buena ejecución.

2º El empresario se sujetará a los planos de obra y a las prescripciones de este pliego, a cual objeto, se le entregará copia y al firmarla y admitirla se considera estar perfectamente enterado y que no se le ofrece duda alguna sobre su inteligencia verdadera.

3º Los materiales en todos los casos serán de primera calidad y de lo mejor que se haga en Barcelona o suburbios inmediatos, mientras no se detalle lo contrario en el presente pliego.

*Albañilería*

4º Las excavaciones comprenden: 1º Explanación del solar hasta dejar los sótanos a las alturas acotadas en el plano de fachada; 2º Aberturas de cimientos hasta encontrar terreno firme que como mínimo serán 80 centímetros mas bajos que el nivel de los sótanos; 3º Dos depósitos de letrinas en los sitios que los planos manifiestan; 4º Cuatro pozos para extraer el agua; 5º Alcantarillado interior y exterior.

5º Los depósitos de letrinas tendrán las dimensiones acotadas en las plantas en cuanto a su longitud y ancho y en la altura interior será de dos metros con paredes de 0,60 metros de mampostería y revestidos de ladrillo a soga; el suelo se formará con hormigón de 0,30 metros hasta los tercios y doble enladrillado, cubriéndose con rosca de ladrillo de 0,15 metros en el centro y 0,30 metros hasta los tercios, extradosado a nivel con hormigón. El enfoscado y enlucido será hidráulico.

6º Los pozos tendrán caja de roble en su fondo y revestimiento de ladrillo hasta la altura de un metro sobre el suelo de los sótanos. Estos terminados tendrán una altura de dos metros.

7º Las cloacas serán de dos clases: las pluviales tendrán 0,25 metros de ancho y 0,30 metros de altura con 0,10 metros de hormigón doble en ladrillado, paredes de ladrillo de 0,15 metros y cubierta con doble capa de ladrillo, el enfoscado será hidráulico. Las cloacas de los fregaderos y letrinas tendrán 0,45 metros de ancho y 0,40 metros de altura con 0,20 de hormigón, doble enladrillado, paredes laterales de 0,15 metros, cubierta con bóveda de rosca y enfoscado hidráulico. Todas tendrán buzones de registro. Además estas cloacas se prolongarán hasta el centro de la vía pública hasta enlazarlas con la cloaca general. Las rasantes como mínimo serán del uno por ciento.

8º Los cimientos serán de mampostería con piedra nueva de Montjuich. Los encuentros de la medianería construida con las nuevas fábricas tendrán enjarjes y losas de unión para evitar los asientos. En los sitios en que el cimiento reciba la sillería, se colocarán dos hiladas de ladrillo recocho con cemento romano. Para el buen asiento de la cimentación se pondrá una línea de losas "llambordas" que cojan el tizón del muro. El ancho de los cimientos será el que detalla en la planta de los sótanos, añadiendo 0,15 metros por cada lado de los muros interiores y 0,20 en las fachadas anteriores y posteriores.

9° Las fábricas de los sótanos que tengan 0,60 metros o mayor grueso serán de obra mixta de mampostería y ladrillo, empleando la primera en los centros de los machones y macizos y el segundo en verdugadas y machos de mayor y menos en las aristas. La distancia máxima entre dos verdugadas sucesivas será de 0,60 metros. Las demás paredes del edificio serán de ladrillo mientras no detalle lo contrario el artículo de la sillería, poniendo arcos en los huecos y demás partes que fije la Dirección. Las líneas de asiento de las vigas tendrán fajas de yeso cuando los muros sean interiores y de cemento romano cuando formen fachadas de calles, patios o jardines.

La altura total del edificio será fijada en su fachada a cuya altura deberá añadirse lo que resulte por el aumento de las pendientes de los terrados, antepechos y tambor de las escaleras. Los tabiques tendrán los gruesos que fije la Dirección y los divisorios de las escaleras serán doblados.

10° Las bóvedas del techo de los sótanos serán tabicadas de tres gruesos, tendrán contrabóvedas perpendiculares a la directriz y enrasado de hormigón.

11° Los demás techos llevarán bovedillas y la rajuela (rajola) será nueva.

12° Los terrados se construirán igualmente con bovedillas hidráulicas enrasadas con hormigón y solado doble; en el último se empleará la rasilla fina de ladrillar. El patio que conforme al detalle nº1 debe cubrirse en la línea del primer piso, se construirá con bóveda hidráulica y conforme a la disposición que manifiesta.

13ª El solado de los sótanos y patios que deban sentarse en el terreno llevará una tortada de hormigón de 0.20 m de grueso y las bóvedas y bovedillas se enrasarán igualmente con hormigón. Respecto al solado se observarán las reglas siguientes: los sótanos y patios que están al mismo nivel, llevarán baldosas comunes de 0.25 metros de lado y 25 milímetros de grueso; En el entresuelo y principal las habitaciones de la primera crujía llevarán mosaico Nolla de forma cuadrada de 11 cm. de lado y de dos colores distintos y el resto de las mismas habitaciones y los cuartos segundos y terceros se empleará el mismo mosaico de color encarnado. El solado de las guardillas y sobradillos será común.

14° Los enfoscados y enlucidos serán maestrados y con toda perfección, sin caliches ni otro defecto hijo del material o de la mano de obra. Los de la crujía anterior y del jardín serán de yeso.

15° Las dos escaleras principales conforme a los planos subirán hasta la altura del tercer piso con las condiciones detalladas en los capítulos respectivos. Las de bajada a los sótanos y subida a los sobradillos y terrados se solarán con rasilla fina de ladrillar.

16° Las cocinas de las habitaciones constarán de cuatro hornillos, fregadero y carbonera. La campana de la chimenea será doble, poniendo azulejos de Valencia, blancos, de primera clase y de 0,20 metros alrededor hasta la altura de la campana. El banco de hornillos tendrá baldosas barnizadas y encarnadas; se macizará el suelo con mortero hidráulico. Además en los sótanos se pondrán dos cocinas para los porteros con dos hornillos y fregadero de 0,80 metros, baldosas vidriadas y doble campana. Los mismos sótanos tendrán cocinas con dos barreños para el servicio de coladas, hogar para la caldera y dos hornillos grandes, uno de forma rectangular.

17° Los comunes tendrán platillo de losa blanca, sifón y azulejos de Valencia de 0,20 metros en todo su alrededor hasta la altura de 1,60 metros y un contratecho con latas y doble enladrillado; es suelo se macizará con mortero hidráulico.

18° Las cañerías serán de barro cocido y barnizadas de las llamadas *de peu*, las pluviales y las de las cocinas, y *de cos* las de los comunes, estarán separadas de las paredes debiendo llevar un revestimiento de mortero hidráulico en su perímetro exterior.

19° El contratista estucará la fachada principal imitando la piedra de Montjuich y le servirá de tipo la fachada de la iglesia del Palau nuevamente restaurada. Además podrán tallarse en las fajas estucadas adornos en hueco que imiten a los de la sillería. Los tres patios exteriores se dejarán en blanco con una mano de cal ; y las fachadas del jardín y del patio grande se pintarán imitando el estuco de la fachada anterior.

20° Los lavaderos de los sótanos llevarán revestimiento de ladrillo de 0,15 metros en la parte adosada a los muros, y de 0,30 metros en el resto. Tendrán un macizo de hormigón de 0,40 metros, solado doble y las paredes interior y exteriormente estarán enfoscadas y enlucidas con mortero hidráulico.

21° En el entresuelo se colocarán un baño de mármol y un hogar para la calefacción del agua.

22° La parte del piso bajo marcada de carmín tendrá sobradillo con la tabiquería que disponga el propietario. La escalera de subida está encima de la de bajada al sótano.

23° El hueco de luz al cuarto de las coladas formará puerta de salida al jardín y tendrá los peldaños necesarios para la subida. El nivel del piso del jardín queda fijado al punto más bajo de la fachada en la calle de Claris, pudiendo colocar en el la tierras resultantes de las excavaciones mientras el nivel lo permita.

24° la obra seguirá por igual en todas sus partes y el trabajo será esmerado, no pudiendo empezar más que un aprendiz por cada diez operarios.

#### *Cantería*

25° La piedra será arenisca de la montaña de Montjuich, resistente de tono igual y de grano homogéneo. Los sillares con vetas, esportillados o que tengan piezas o mastich de culaquier clase no serán admitidas.

26° Será de sillería 1° Toda la parte que en la fachada principal va marcada de carmín, que es el zócalo, faja de coronación, puertas de entrada y las repisas, jambas, dinteles, ménsulas y demás detalles que en el mismo se manifiestan. La primera tendrá por término medio 0,60 metros de grueso y las segundas los vuelos y gruesos respectivamente señalados en la sección; 2° Zócalo de 0,30 metros de altura en las fachadas del jardín, que tendrán un metro de ancho por 1,80 metros de altura, y el que está en el cuarto de coladas hasta el nivel del mismo plan-terreno para que sirve de puerta; 3° Los cuatro pilares de los sótanos que sostienen las columnas del entresuelo y las piedras de asiento de las jácenas de hierro; 4° El enlosado de las dos entradas principales; 5° Por último, serán de sillería las batideras de los lavaderos, buzones de registro dados para las espitas, piedras de coronación de los pozos, repisas de las ventanas de los mismos y cuantos accesorios puedan necesitarse para la perfecta terminación del edificio.

27° La labra y talla de la sillería será, la que respectivamente corresponda a cada parte de la construcción sirviendo de tipo la casa que Evaristo Arnús tiene en el paseo de Gracia.

*Cielo rasos*

28° Los cielo-rasos llevarán encañado superior, las cañas tendran cuando menos dos años y deberán taparse las cabezas de los clavos con arcilla para evitar la oxidación.

29° Las habitaciones del entresuelos, principal, segundo y tercer pisos llevarán cielo-rasos, excepto cocinas, despensas y cuartos de criados. Las cornisas y florones tendrán respectivamente la importancia siguiente: 1° En el entresuelo y principal las salas de primera crujía tendrán cornisa de 0.30 m de vuelo con faja en el muro y en el techo. Las de la crujía del jardín tendrán cornisa de 0.30 metros y faja en el techo y las centrales cornisa de 0.20 m. Los florones cambiarán de diámetro desde un metro a 0.30 metros según la importancia de las piezas, las salas de la primera crujía tendrán los ángulos floreados.

En los pisos segundo y tercero las cornisas de la primera crujía tendrán 0.25 metros y serán recuadradas en su techo, las de la crujía del jardín tendrán la misma dimensión sin recuadrar y los florones variaran entre 0.80 metros y 0.20 metros de diámetro. Las dos entradas y el salón sostenido por las cuatro columnas se construirán conforme a los detalles que se acompañan.

*Obras de mármol*

30° Las habitaciones del entresuelo y principal tendrán juntas 18 chimeneas de mármol que su importe total queda fijado en seiscientos cuarenta y ocho duros, y los pisos segundo y tercero tendrán juntos 14 chimeneas cuyo importe se fija igualmente en trecientos cincuenta duros quedando facultado el propietario para escogerlas o pagarlas directamente reteniendo las expresadas cantidades.

Las cocinas tendrán fregaderos de mármol de Granada de 1.20 metros de largo excepto la de los porteros que serán de 0.80 metros. Las habitaciones tendrán igualmente lavamanos y meadero de mármol cuyo precio se fijará en nueve duros los primeros y siete duros los segundos.

Las dos escaleras principales hasta el primer piso tendrán los peldaños y solados de las mesillas de mármol de Gerona con vuelos revueltos lateralmente y curvas en los cambios de tramo, y el resto hasta los terceros pisos será de piedra francesa con iguales condiciones. La mesilla corrida que hay en la escalera del chaflán y que está próximamente a la altura del entresuelo, llevará igualmente solado de mármol de Gerona.

*Conducciones de agua potable y gas.*

31° Cada habitación tendrá un depósito de madera con revestimiento de plomo y fortificado con armazón de hierro bajo las siguientes bases: los del entresuelo y principal tendrán una capacidad útil de trescientos litros, y los segundos y terceros pisos, lo tendrán de doscientos litros. Además en los sótanos se colocarán tres depósitos de quinientos litros cada uno.

32° Los depósitos se colocarán en los sobradillos de los comunes o en los patios y la instalación del agua en cada habitación que en cuánto quepa será exterior comprende el servicio de fregaderos, lavamanos y grifo del común colocado encima del meadero. Solo en la habitación grande del entresuelo este servicio se extenderá al baño y a dos lavamanos y a dejar en el centro de la sala de las columnas, un grifo para una fuente surtidor que pagará separadamente el propietario.

33° Para la debida distribución del agua, habrá en la buhardillas tres repartidores que recibirán directamente los tubos ascendentes de traída; desde estos marchará los depósitos de las habitaciones y de estos a los generales.

34° Además de la distribución del agua ya mencionada se pondrán en el entresuelo cañerías y espitas para el agua caliente del baño y caldera de servicio, y en los sótanos las cañerías para las coladas y lavaderos y un grifo en cada portería.

además tiene obligación el empresario de llevar una cañería hasta el centro de cada una de las tres secciones en que el jardín queda dividido, poniéndole en comunicación con los depósitos generales.

35° En la sección de aguas se entiende que todos los servicios se hallen completos tanto en cañerías como en grifos y llaves de paso, en el supuesto que cada lavadero recibirá el sobrante de un depósito general y tendrá grifo para recibirla directamente, y en el departamento de coladas cubo y caldera llevará el grifo correspondiente. Además en cada lavadero se pondrá una válvula o grifo de desagüe. El empresario queda obligado a hacer las obras hasta llevar la cañería a la vía pública. Todos los grifos serán de dos piezas o sea de quita pon para su fácil composición.

36° La instalación del gas comprende: 1° Tres luces para el servicio de cada escalera y entrada, iguales a los de la casa de D. Miguel Martorell; 2° En las cañerías para los servicios indicados y para que las habitaciones tengan luces que no serán de cuenta del empresario en comedores, cocinas, comunes y entradas, debiendo poner contadores para cada habitación, dos generales de la casa y ejecutar cuántos gastos sean necesarios para dejar el alumbrado en condiciones de servicio. En la habitación grande del entresuelo además de las luces mencionadas las tendrá en el departamento de colada de los sótanos, en la sala de columnas y demás salas que quiera el propietario y en los que caen encima de la misma una luz en cada lado del comedor. Los gruesos y diámetros de las cañerías, espitas y demás obras las fijará prudencialmente el director, tanto si son de agua como de gas.

#### *Cristalería*

37° Todos los huecos de luz excepto las puertas de entrada llevarán vidrieras con cristales de primera calidad, no siendo admisibles los recocidos, alveados, manchados, abollados y que no sean blancos. Llevarán cristales igualmente los montantes de luz de las puertas de los cuartos interiores.

38° Los cristales de las ventanas de las escaleras y de las alcobas y huecos de paso en que haya vidrieras, serán de la fábrica del Sr. Pascual, cuyos dibujos eligirá siempre el propietario.

39° El salón de las columnas del entresuelo estará alumbrado por una claraboya cuadrada de 2.40 metros de lado. Los cristales serán de los llamados baldosas y del grueso de 20 milímetros. Esta estará sostenida con armadura de hierro.

40° La escalera de las habitaciones del chaflán llevará igualmente claraboya en toda su extensión, la armadura será de hierro y los cristales rayados de 5 a 6 mm. de grueso.

#### *Carpintería de taller*

41° El contratista construirá la carpintería conforme a las prescripciones de este pliego, a los planos y a la nota de medidas en grueso, longitud y latitud de que se hablara.

42° La madera será de superior calidad no admitiéndose la que tenga albura, carcoma, veteaduras ni nudos saltadizos a juicio del director. Serán de Pirineos las obras exteriores y de Flandes la interiores; el pino de la tierra servirá solamente para los depósitos.

43° La mano de obra será de superior calidad y servirá de tipo la casa de D. Elías Rogent en la calle de Ronda; se considerarán las piezas como si tuvieran que quedar

en blanco poniendo un cuidado especial en los emplames, ensambladuras y moldurado para que no haya resaltos ni falta de continuidad.

44° Para la construcción el contratista se sujetara a las instrucciones del Director quien podrá entregar dibujos que determinen los ensambles y molduras. En todos los casos se hará un modelo para que aprobado sirva de tipo.

45° Los cercos de los huecos exteriores tendrán tapabocas que formara parte de los mismos.

46° Los balcones y ventanas del piso principal y entresuelos que miren a la vía pública o a los jardines, llevaran doble cerco y el postigo será independiente de la vidriera y los demás seguirán la disposición consignada en la casa señalada como tipo; estos y las ventanas llevaran postigos partidos en las piezas que lo crea conveniente el propietario.

47° La peana de los cercos y el cabio bajo de los balcones y ventanas, llevaran vierteaguas con goterón que formara parte de las mismas piezas.

48° En los casos que el Director lo crea conveniente, se construirán dobles cercos y el larguero central tendrá la importancia en grueso que fije el Arquitecto Director. Las puertas de los cuartos que no tengan luz directa, llevaran montante superior con vidrieras; y además podrán tener montante separado con vidriera para establecer la ventilación.

49° Las habitaciones de los pisos primero, segundo y tercero tendrán una alcoba con vidrieras.

50° Las piezas cuyo detalle de dimensiones no consten en este pliego, lo fijara el Director sin que el empresario pueda rehusarlo.

51° Todos los cercos, llevaran listones, tapajuntas por las dos caras y su moldurado lo fijara el Director; las lañas se colocaran como máximo a la distancia de 0,60 metros y serán contraplanas. El Director podrá modificar su forma, dimension, peso y longitud. El herraje de colgar y de seguridad se sujetará con tornillos. En todos los ángulos salientes de las habitaciones se pondrán guardavivos de madera de forma cilíndrica con tacos empotrados en el muro.

52° El servicio de una cocina comprende armadura de chimenea, plateras, puertas debajo los hornillos y fregadero, carbonera y armario de ochenta centímetros a un metro de ancho con estantes y puertas.

53° El asiento y frente de los comunes de señores en entresuelos y principal serán de nogal con cajón para los papeles. En el segundo y tercero el asiento será de nogal y las papeleras de azulejos, y los de los criados y porteros serán de pino común. Todos los comunes tendrán persianas de tablas fijas de 0.40 metros de ancho por 0.60 metros de altura y los sobradillos superiores llevaran montante y puerta encima del cerco del común y persiana para la ventilación.

54° Cada habitación tendrá dos armarios de 2 metros de ancho cada uno y su altura será la del piso respectivo; llevarán escalas para la movilidad de los estantes, estarán divididos en tres compartimentos y el número de anaqueles lo fijará el propietario. Además podrán tener puertas o vidrieras conforme este lo desee.

55° Las puertas interiores de cada habitación tendrán el ancho que detallen los planos y sus alturas serán como máximo 2.85 veces su ancho, pudiendo poner en los



huecos puertas o vidrieras de una o dos hojas o mamparas. Las puertas de entrada a los pisos serán de una hoja, molduradas y emplafonadas, y las de entrada a los terrados serán de 0.80 metros y de madera de el Pirineos. En las medidas anteriores no van comprendidos los montantes de luz, que podrán tener como máximo de altura, el ancho mismo del hueco.

56° Las dos puertas principales de entrada exterior llevarán cerco y serán molduradas y emplafonadas conforme a la disposición del plano de fachada, y la de entrada a los sótanos será emplafonada sencilla.

57° Para el detalle de la obra se entiende que deben llevar carpintería todos los huecos marcados en los planos aun cuando no se consignen en este pliego, y en la buhardilla se pondrán puertas y ventanas para hacer veinticuatro cuartos trasteros; además de las puertas de escalera y pasadizos.

58° Comprende además la carpintería todos los accesorios de la construcción como puertas de registro de cañerías y gas, dos porterías iguales o semejantes a las de la casa de D. Miguel Martorell en el pasaje del Comercio, cajas de madera para los depósitos del agua, palomillas para los contadores y demás que exige el buen acabado de las obras.

En la entrada del chaflán y jugando con la portería situada en la parte derecha, se construirá un cancel de madera que haga desaparecer la mezquindad de la puerta de entrada al sótano y permita ganar hasta las tres alturas de peldaño.

59° El orden de los trabajos será el que fije el Director prohibiendo trabajar las piezas en los pisos y estas deberán ponerse en obra antes de correrse los solados. Los cuerpos de carpintería se depositarán en obra y sitio ventilado dos meses antes de su colocación.

60° Los gruesos de cada cuerpo de carpintería serán los siguientes: 1°. Las puertas de entrada a la casa y las de los pisos serán de 75 milímetros; 2°. Los huecos de los balcones y ventanas tendrán 50 milímetros; 3°. Las puertas de una o dos hojas, mamparas y vidrieras, 45 milímetros; 4°. En los casos singulares que puedan ofrecerse, el Director podrá aumentar o disminuir los expresados gruesos conforme lo exija la construcción; Respecto a los cercos, cuando sean de tabique tendrán 0.10 metros de ancho por el grueso respectivo. Los de pared de 0.15 metros tendrán 75 milímetros de grueso y en paredes de 0.30 metros se pondrá constantemente cerco de 75 milímetros en cuadro por cada cara y el espacio comprendido entre los dos cercos se cubrirá con una tabla.

61° Los peldaños de las escaleras que no sean de piedra, llevarán cintas de madera de Pirineos con ensambladura angular y lañas para su sujeción a la distancia de 0.40 metros.

62° El terrado superior llevará pilarotes para el atirantado de las cuerdas.

63° Alrededor de las habitaciones con cielo raso se pondrán listones para la sujeción de alfombras y estereras.

64° Los huecos de entresuelos, principal, segundo y tercero de la fachada anterior y del jardín, llevarán persianas y medias persianas con cerco exterior de madera en los últimos respectivamente, iguales a las de la casa de D. Miguel Martorell.

65° Para la fijación de los cielos rasos se pondrán listones de tres centímetros de grueso por 5 centímetros de altura y la distancia entre ejes será de 0.60 metros.

*Cerrajería, bronce, latón y accesorios*

66° El hierro batido será dulce, maleable, sin faltas, grietas ni otro defecto hijo de impureza del material o mala preparación, y el colado será igualmente de fundición gris, limpia y sin faltas que puedan afectar a su solidez y visibilidad.

67° Las cuatro columnas del salón del entresuelo tendrán zapatas cruciformes será próximamente, iguales al modelo y su resistencia se calculara a razón de 50.000 kilogramos cada una. Estas recibirán cuatro jácenas que se corten a escuadra y que lleguen hasta las paredes opuestas; tendrán la forma de doble L reforzando convenientemente el plato inferior se dispondrán para que estas y las columnas sirvan de cañerías de aguas de las aguas del terrado superior. Unas y otras serán de fundición y en los empalmes llevarán tornillos.

68° Las vigas serán de hierro batido de doble L en todos los casos. En las crujiás iguales o mayores de 5,20 metros, tendrán 16 centímetros de altura; las menores de 5,20 metros hasta 4,40 metros inclusive tendrán 13 centímetros y las menores de 4,40 metros 10 centímetros. Regirán las medidas en peso y forma de la herrería de Ntra. Sra. del Remedio. La solidez de los suelos será cuando menos igual a la de las casas bien construidas que tengan vigas de madera de primera calidad. Las entregas de los muros nunca serán menores de 15 centímetros y la distancia entre ejes la correspondiente en cada caso. Además se pondrán tirantes entre las vigas siempre que lo crea necesario la Dirección. En los sitios que deban establecerse carreras de apeo de las vigas, estarán formadas por un par de las mismas acopladas, y las vigas se ensamblarán con ángulos para que no se interrumpa el paramento del techo.

69° Los balcones del piso principal, segundo y tercero de la fachada anterior que sean volados llevaran antepechos con balaustres de hierro colado con cintas de hierro batido superior e inferior. Además en el principal el antepecho tendrá sobrepuesto un pasamanos de hierro colado de forma arqueada. En cada tramo de balcón corrido se pondrán balaustres de hierro batido. Los huecos a la francesa llevarán antepechos de hierro más ligeros, pero que respectivamente vayan armonizados con los anteriores. El peso de los balaustres y dimensiones de las platinas serán respectivamente iguales a los de la casa Martorell ya mencionada.

70° Los balcones y ventanas a la francesa que miran al jardín y patio de columnas, llevaran igualmente antepechos y medio antepechos de hierro en basa y capitel, pero sin flores y sus gruesos serán los detallados en el capítulo siguiente.

71° La baranda del foso y escaleras de bajada al jardín serán de forma y dimensiones iguales a las de la casa de D. Elías Rogent ya mencionada y las de bajada a los sótanos y subida a los sobradillos y terrados serán de cuadradillo. Además las verjas de separación de las tres partes del jardín tendrán antepechos de ladrillo de 0,30 metros y uno de altura coronados con enrejados de hierro de doble cinta y punta superior, su altura será de 1,50 metros.

72° Los tragaluces de los sótanos llevarán rejas con cerco y montantes cilíndricos con base y capitel iguales y forma en grueso a los de la casa de D. Evaristo Arnus. Las ventanas que miran a la escalera del chaflán y que se hallen a menor altura de 2,40 metros de las mesillas respectivas llevarán rejas de montantes cilíndricos, basa y capitel con gruesos consignados en el capítulo 71. El balcón del entresuelo situado frente a la puerta de la calle de Claris llevará reja con cenefa floreada y dibujo central geométrico cuyo detalle fijará el Director. Además llevaran rejas sencillas los huecos de patio interior que lo necesiten como medida de seguridad.

73° El herraje de una cocina comprende: 1°. Los hornillos de las formas que designe el propietario; 2°. Las trampillas de los hornillos que serán de plancha de hierro,

pomo de latón con cerco de herraje de giro y seguridad; 3°. La cinta de hierro y colgante del bastidor de la campana con los demás accesorios indispensable para su buen uso.

74° Los depósitos de agua comprenden: 1°. Herraje de tensión y apeo; 2°. Herraje de giro y seguridad para las tapaderas de los mismos. Para el apeo y afianzamiento de las cañerías se pondrán escarpías de forma circular empotradas en las paredes para que aquellas queden aisladas; y los sumideros de los terrados tendrán rejas para evitar los atrancos.

75° Todo herraje de giro y seguridad de puertas, balcones, ventanas y vidrieras persianas y demás accesorios, serán respectivamente igual a l de la casa de D. Miguel Martorell pudiendo el propietario y en su representación el Arquitecto Director, hacer las variaciones que tenga por conveniente mientras en los pisos respectivos se encuentren modelos de la obra: Entendiéndose siempre que para los entresuelos y principal servirá el piso principal. También comprende el contrato la construcción de dos armaduras de hierro para las claraboyas que deben cubrirse con baldosas de cristal de 20 milímetros de grueso, cuya forma será igual a las construidas en la casa de D.Miguel Martorell; y además otra claraboya puesta en la caja de escalera del chaflán que coge toda la extensión; el detalle de esta última será como la que cubre el Pasaje del Reloj de la calle Escudillers.

76° Serán también iguales a la casa señalada como tipo en el capítulo anterior los pomos y demás accesorios de metal y porcelana que hay en la carpintería de los respectivos pisos. Las puertas de entrada a las habitaciones tendrán ventana de registro y tirador de mejor clase en porcelana y los llamadores serán de timbre de primera calidad. El detalle de la cerrajería de la puerta principal de entrada será igual al de la casa mencionada.

78° Los armarios de las alacenas de las cocinas tendrán tela metálica, también podrá colocarse en los montantes de las puertas y demás huecos que convenga. Los florones de los cielos rasos en que no haya gas, tendrán ganchos de rosca de lima, capaces para sostener el peso de cien kilogramos, debiendo colocarse en la fachada principal y siguiendo la línea de los huecos laterales, cuatro palomillas iguales a las de la casa de Martorell. Para la extracción de agua de los pozos se pondrá palomilla y polea de hierro sencillas.

79ª En todos los huecos de luz habrá tanto interior como exteriormente las barras, ganchos y demás detalles para el servicio de colgaduras y cortinas. Interiormente se colocarán tacos de madera en todos los sitios que puedan convenir.

#### *Servicio de campanillas*

80° Se pondrán campanillas en las habitaciones cerradas que tengan cielos-rasos. Todas las piezas quedaran comunicadas por alambres con la campana que se colocará en el sitio que designe el Arquitecto Director.

81° Comprende este servicio: 1° Abrir los agujeros en los tabiques y traviesas para establecer la comunicación . 2° Poner el número suficiente de escuadras para el movimiento angular, horizontal y vertical. 3° Los alambres de transmisión. 4° La campana que tendrá la potencia necesaria y un timbre agradable. El detalle de la obra será de la manera más sólida y perfecta que se acostumbra.

#### *Pintura y empapelado*

82ª Los colores cola, aceites y barnices empleado para el decorado de las habitaciones , seran de primera calidad y en todos los casos.

83ª Los cuerpos de carpintería de taller y las obras de hierro llevaran primeramente una mano de imprimación que en estos últimos será de minio. En los primeros, cuando la obra sea interior después del plastecido y alijado se darán dos manos de color, empleando el aceite de linaza puro, y después de alijado nuevamente recibirán un baño de barniz. Los cuerpos de carpintería que deban recibir la intemperie, tendrán las tres manos de color al óleo. El tono de la carpintería lo fijará el director, pudiendo en un mismo cuerpo emplear dos tintas y los plafones de las puertas de las salas y gabinetes del piso principal y entresuelos llevaran ligeros adornos y líneas para realzar el decorado.

Las dos entradas y escaleras principales se estucaran en caliente, las primeras además del zócalo recuadrado y dividido por cintas entrelazadas, llevaran cenefa superior e inferior imitando mosaico geométrico y las segundas llevaran el zócalo corrido con iguales condiciones que las entradas.

84ª Las puertas principales de entrada y las de ingreso a las habitaciones se pintaran imitando el roble con los vivos de ébano ú otro material que fije el Director.

85ª Los techos de las salas y corredores que tengan luz directa y las de las alcobas lindantes con las mismas, se pintaran al temple bajo las siguientes bases: 1ª En los pisos entresuelo y principal, crujía anterior tendrán tres o cuatro tonos, frisos y fajas floreadas, ángulos adornados, líneas de encuadramiento y florón policromado. La crujía del jardín tendrá igualmente hasta tres tonos combinados, fajas floreadas, líneas de acordamiento y florón policromado. Los cuartos que miran a los patios lateral y corredores tendrán dos tonos, líneas de acordamiento y florón policromados. La sala del entresuelo de las cuatro columnas será estucada en caliente y su importancia decorativa será igual a las entradas. La pintura de las bóvedas lo mismo que los techos de las dos entradas tendrán la importancia de las salas de la primera crujía. 2ª En los pisos segundo y tercero, las salas de la crujía anterior tendrán la importancia de la posterior del primer piso y la posterior será igual a los cuartos interiores y alcobas del ya mencionado piso principal. Las habitaciones interiores tendrán dos tonos y las líneas de encuadramiento necesarias. 3ª Las cocinas, despensas y cuartos de criados tendrán una sola tinta. Antes de proceder a la pintura se dará a los techos y paredes una mano de cola fuerte plasteciéndose y alijándose los paramentos.

86ª Los sótanos, guardillas y sobradillo llevarán una mano de yeso con cola y una tinta de un tono claro.

87ª Las habitaciones de los entresuelos y tres pisos se empapelarán bajo las siguientes bases: 1ª Las habitaciones del piso principal y entresuelo primera crujía llevaran papel de veinte y cuatro reales el rollo, se recuadrarán con fondos de otro color y llevarán zócalo charolado. Las de la crujía posterior llevaran papel de veinte reales el rollo, recuadrado y zócalo charolado, los corredores llevaran papel charolado de tres a cuatro tintas y las salas interiores papel de diez reales el rollo. 2ª Los pisos segundo y tercero tendrán en primera crujía papel de veinte reales el rollo, recuadrado y zócalo charolado. Los de la crujía del jardín tendrán papeles de diez y seis reales, y los cuartos interiores y pasillos papel de seis reales el rollo.

88ª En todos los casos el Director fijará la cenefas, fondos y disposición de los recuadros, zócalos y demás accesorios pudiendo además el propietario escoger las muestras del papel siempre que no se separe de los tipos expresados.

89ª Las habitaciones de la primera crujía del piso principal y entresuelo, llevarán los recuadros dos baquetillas doradas cada uno, debiendo decorarse determinadas partes de los florones, dos baquetillas de la cornisa, una moldura en los cercos de los

balcones y puertas, y en las mismas puertas vidrieras y postigos la moldura de acordamiento del bastidor con los tableros.

90° Los dorados podran ser mates o brillantes y en todos los casos el oro será fino de primera clase.

*Obligaciones, responsabilidad y parte económica del contrato*

91° El empresario es responsable de las desgracias que por descuido o mala disposición de andamios y trabajos puedan ocurrir, debiendo tener persona facultativa al frente de los trabajos, que tenga la responsabilidad y que firme el contrato en calidad de tal.

92° Queda facultado el propietario para hacer en la obra las variaciones que crea convenientes en los planos, debiendo ajustarse anticipadamente y si resultase alguna obra hecha sin que conste el precio ni se haya estipulado antes, lo fijara el Arquitecto Director.

93° La obra quedará terminada en todas sus partes en el termino de quince meses que empiezan hoy día del presente contrato.

94° El empresario se compromete a hacer las obras según los planos y condiciones, por la total cantidad de doscientos sesenta y dos mil quiniestas pesetas y los pagos se efectuaran de la manera siguiente:

- 1°. Hechas las obras subterráneas y enrasada la construcción hasta el arranque de los arcos de las puertas de entrada.
- 2°. Enrasada la construcción al suelo del piso segundo.
- 3°. Enrasada la construcción al piso tercero.
- 4°. Hechos el piso tercero, buhardillas y terrado.
- 5°. Hechos los corridos de bovedillas y tabiques enlucidos, bóvedas de escaleras, cielos rasos, y enfoscado de fachadas, patios y cañerías.
- 6°. Cocinas, comunes, solados de las buhardillas y carpintería de taller.
- 7°. Solados del resto del edificio, estucos y escaleras.
- 8°. Instalación de aguas y gas, pintura al temple de los techos y primeras manos de color en la carpintería.
- 9°. Empapelados, barnices, dorados, cristalería, escombrado del edificio y cuantos detalles y accesorios sean convenientes para su completa terminación.
- 10°. Se pagará a los seis meses en que terminada la obra en todas sus partes, el Arquitecto haga la recepción definitiva en que cesará la responsabilidad del empresario

95°. En todos los pagos que sean iguales en su importe deberá preceder certificación escrita del Arquitecto Director en que acredite que la obra está arreglada al contrato.

96°. Queda en general obligado el empresario a hacer aquellas obras que aún cuando no estén explícitamente consignadas en este pliego ni en los planos, sean consecuencia de la construcción, reservándose el propietario hacer las variaciones que crea convenientes en la tabiquería sin que se consideren como aumento aún cuando resulten mayor número de metros de la obra y haya aumento también en la carpintería y cerrajería.

97°. En el piso de las buhardillas, tendrán obligación de hacer los tabiques convenientes para su subdivisión y colocación de esteras de uso de las respectivas habitaciones, para que queden veinticuatro compartimentos independientes.

98°. Queda obligado el empresario a pagar a los propietarios colindantes, el importe de las medianerías ya construidas en la parte que comprende la nueva casa y jardín siendo de su cuenta cuantos gastos se originen para la mayor altura que se necesite así como cobrará también la parte de medianería que constituye y que deba abonar el propietario vecino.

99°. Respecto a la inteligencia del artículo 94 sobre lo que más detalladamente deba comprender cada uno de los pagos, el empresario deberá atenerse a lo que disponga el Director sin que pueda invocar para el cobro de la situación el que tenga materiales acopiados y obras hechas de las situaciones sucesivas.

100°. Para el cobro de la situación se entiende que las obras han de estar acabadas y si no lo estuvieran bastará esta circunstancia para que el Arquitecto niegue el libramiento.

101°. El plazo de quince meses de que habla la condición 93 se entiende en el supuesto que no haya ningún incidente de fuerza mayor debidamente probado, y por cada día que retarde la terminación de las obras no mediando estas circunstancias, perderá el empresario doscientos reales.

*Rogent*

*Barcelona 16 de Julio de 1872*

## **Bibliografia**





Hem classificat la bibliografia i les fonts documentals seguint l'esquema següent:

Bibliografia.

Bibliografia a Europa  
Bibliografia a Catalunya

Fonts documentals.

Texts i escrits de l'època a Europa  
Texts i escrits de l'època a Catalunya  
Escrits sobre materials i tècniques  
Àlbums i catàlegs de cases comercials  
Catàlegs d'exposicions realitzades al segle XIX  
i inicis del XX



## Bibliografia general

- AA.DD.: *Il "Deutscher Werkbund" 1914: Cultura, Design, e Società*, Firenze, Uniedit, 1977.
- AA.DD.: *Olanda 1870-1940. Città, casa, architettura*, Milano, Electa, 1980.
- AA.DD.: *Muthesius*, Milano, Electa, 1981.
- AA.DD.: *William Morris*, Madrid, MOPU, 1984.
- ANDERSON, Stanford: *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, "Salichkeit and Modernity, or Realist Architecture", Santa Monica, California, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.
- BENJAMIN, Walter: *Das Passagen Werk [1927-1940]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982.
- BENTON, Tim; MILLIKIN, Sandra: *Art Nouveau 1890-1902*, Milton-Keynes, 1975.
- Hendrik Petrus Berlage. Thoughts on style. 1886-1909*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and Humanities, 1996.
- BERNABEI, G.: *Otto Wagner*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- BOLOGNA, F.: *Dalle arti minori all'industrial design*, Editorial Laterza, 1972.
- BORSI, F.: *Vienna 1900*, Architecture and Design, London, Lund Humphries, 1986.
- BORSI, Franco; WEISER, H.: *Bruxelles, capitale del Art Nouveau*, Brasseles, 1971.
- BOSSAGLIA, R. (a cura di): *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Milano, Mazzotta, 1989.
- BOUILLON, Jean-Paul: *Diario del Art-Nouveau*, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 1990.
- BROOKS, M.W.: *John Ruskin and Victorian Architecture*, New Brunswick and London, Rutgers University Press., 1987.
- COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución. 1750-1950*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970. número Faber & Faber, London, 1956,
- COOPER, Jeremy: *Victorian and Edwardian Furniture and interiors. From the Gothic Revival to Art Nouveau*, London , Thames and Hudson, 1987.
- COOPER, Nicholas: *The opulent eye: late victorian and Edwardian faste in interior design*, London, Architectura Press, 1976.
- DAL CO, F.: *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Bari, Laterza, 1982.
- DARBY, M.: *Owen Jones and the Oriental Influence in Nineteeth Century Design*, Dissertation Reading University, 1974. pp. 316-334.
- DRESSER, C.: *The Art of Decorative Design*, Londres, 1852.
- ELEB-VIDAL, Monique; DEBARRE-BLANCHARD, Anne: *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités. XVII-XIX siècle*, Archives d'Architecture Moderne, 1989.
- ELEB-VIDAL, Monique; DEBARRE-BLANCHARD, Anne: *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Hazan et Archives d'Architecture Moderne, 1995.
- FAHR-BECKER, G.: *El modernismo*, Köln, Könemann, 1996.
- FANELLI, Giovanni; GODOLI, E.: *La Vienna di Hoffmann, architetto della qualità*, Bari, 1981.

## Bibliografia

- FANELLI, Giovanni: *El diseño Art Nouveau*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.
- FANELLI, Giovanni;GARGIANI, Roberto: *Il principio del rivestimento. Proloegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth: *Studies in Tectonic Culture the Poetics of Construction in nineteenth and Twentieth Century Architecture/ Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX.*, Cambridge Mass./ Madrid, The MIT Press/ Akal, 1995/1999.
- FRANCASTEL, Pierre: *Art et technique aux XIX et XX siècles*, París, Editions de Minuit, 1956.
- FRANK, Josef: *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens/ Architettura come simbolo*, Viena/ Bologna, 1931/ 1986.
- FUSCO, Renato de: *Storia dell'arredamento*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1985.
- FUSCO, Renato de: *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, Etas Libri, 1988.
- GERE, Charlotte: *L'époque et son style. La decoration interieure au XIX siècle*, Paris, Flammarion, 1989.
- GOMBRICH, E.H.: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona (Oxford), Gustavo Gili (Phaidon Press Limited), 1980 (1979).
- GRESLERI, G.: *Joseff Hoffmann*, Bologna, Zanichelli, 1981.
- GRÖER, Léon de: *Les arts décoratifs de 1790 à 1850*, Fribourg, Office du Livre, 1985.
- HEREU PAYET, Pere: "Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XIX", Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990. *Anales de la Arquitectura*, número 2, pp. 106-117.
- HEREU, Pere: "L'espai com a nova categoria estètica", Barcelona, ETSAB, 1987. *Annals*, número núm. 4,
- HEREU, Pere: *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*, Barcelona, Edicions UPC, 1998.
- HERRMANN, W.: *Gottfried Semper*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1978.
- HITCHCOCK, H.R.: *Early Victorian Architecture in Britain*, New Haven, 1954.
- HITCHCOCK, H.R.: *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1958.
- JULIAN, PH.: *The triumph of Art Nouveau*. Paris Exhibition 1900, London, Phaidon, 1974.
- KORFF, Gottfried: "Les maisons de poupées, miroir de l'habitat bourgeois", 1979. *Urbi*, número núm. II, pp. 57-68.
- KRUFT, H. W.: *Geschichte der Architekturtheorie*, München, C.H. Becksche Verlagsbuch-handlung, 1985.
- LITVAK, Lily: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.
- LOYER, F.: *Le siècle de l'industrie, 1789- 1914*, Genève, Editorial Skira, 1983.
- LOYER, F.: *Paris Nineteenth Century. Architecture and Urbanism*, New York, Abbeville Press Publishers, 1988.
- LOYER, François: *Cataluña modernista. 1888-1929/ Catalogne Art Nouveau. 1888-1929*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- MADSEN, Stephan Tschidi: *Art Nouveau*, Madrid, Ediciones Guadarrama S.A., 1967.
- MALLGRAVE, H.F.: *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, New Haven & London, Yale University Press., 1996.

- MALLGRAVE, Harry Francis: *Issues & Debats. Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, "From Realism to Sachlichkeit: The Polemics of Architectural Modernity in the 1890s", Santa Monica, California, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993.
- MANIERI, ELIA M.: *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1976.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Fin de siglo y los primeros ismos del XX, 1890-1917*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- MASSOBRIO, G., PORTHOGESI, P.: *Album del Liberty*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- MAYER, Arno J.: *The Persistence of the Old Regime*, Londres, Croom Helm, 1981.
- McCOLGAN, D.: "Naturalism in the wallpaper Design of W.Morris", settembre 1981. *Arts*, pp. 142-149.
- MIDDLETON, Robin (ed.): *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1982.
- MORRIS, W.: *News from nowhere [1891], Noticias de ninguna parte*, Barcelona, José Batlló Editor, 1984.
- NOUVEL, Odile: *Wall-papers of France 1880-1950: a contribution of the decorative arts*, London, A Zwemmer, 1981.
- PARRY, L. (ed.): *William Morris*, London, Philip Wilson Publishers, 1996.
- PATETTA, L.: *L'architettura dell'ecletticismo. Fonti, teorie, modelli. 1750-1900*, Milano, Mazzotta, 1975.
- PEVSNER, N.: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London, Penguin, 1936.
- PEVSNER, Nikolaus (ed.): *The Anti-Rationalist, Art Nouveau, Architecture and Design/ Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Londres/ Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1973/ 1976.
- PIZZA, Antonio: *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933. Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*, Barcelona, Edicions UPC, 1999.
- POLANO, S.: *Hendrik Petrus Berlage. Opera completa*, Milano, Electa, 1987.
- PRAZ, Mario: "Arredamento e società nell'Ottocento", Roma, Istituto di Filosofia della Università, 1963. *De Homine*, número 5-6,
- PRAZ, Mario: *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeia hasta el siglo XX. [La filosofía dell'arredamento]*, Barcelona, Editorial Noguer, 1964 (1957).
- RUSSELL, F. (ed.): *Art Nouveau Architecture*, London, Academy Ed., 1979.
- RYKWERT, J.: *The necessity of artifice. Ideas in architecture/ Necessità dell'artificio*, Academy Editions, London/ Milà. pp. 1982/ 1988.
- RYKWERT, Joseph: *The First Modern. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T., 1980. Edició en catellà de Gustavo Gili, 1982.
- SCHMUTZLER, R.: *Art Nouveau. Jugendstil*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1977.
- SHORSKE, Carl E.: *Viena Fin-de-Siecle. Política y Cultura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- SINGELENBERG, P.: *H.P. Berlage. Idea and Style. The Question for Modern Architecture*, "Gottfried Semper and His Influence", Utrecht, 1972. pp. 8-22.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de: *Eclecticism and vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- TAFURI, M.: *La sfera e il laberinto*, Torino, Einaudi, 1980.

## Bibliografía

THORTON, Peter: *L'époque et son style. La décoration intérieure 1620-1920/ Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*, París/ Londres, Flammarion/ Weindenfeld & Nicolson Limited, 1986 (1984).

ZANTEN, D. Van: *Architectural Polychromy of the 1830's*, New York, 1971.

ZANTEN, D. Van; DARBY, M.: "O. Jones's Iron & Glass Buildings of the 1850's", Munich, 1974. *Rev. Architecture*, número I, pp. 53-75.



## Bibliografia a Catalunya

*Lluís Domènech i Montaner en el 50è aniversari de la seva mort*, Barcelona, Editat per Lluís Carulla i Canals, 1973.

*FAD. Dels bells oficis al disseny actual. Història de les arts decoratives a Catalunya en el segle XX*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1981.

*Domènech i Montaner, arquitecto*, Madrid, 1981.

*Catàleg Estudi de l'Eixample*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Àrea d'Urbanisme, 1984.

*El vitrall modernista*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1984.

*El temps del modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.

*Alexandre de Riquer (1856- 1920)*, Barcelona, Caixa da Barcelona, 1985.

*Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-artístic de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.

*Manual guía de los revestimientos y pavimentos cerámicos*, Castelló, Instituto de Tecnología Cerámica, 1987.

*J. Puig i Cadafalch. L'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions- Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 1989.

*La ceràmica vidrada*, Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana de Reus i Comarques, 1989.

*Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona, 1989-1990.

*La obra arquitectònica de Pedro, Joaquín y Buenaventura Bassegoda (1856-1934)*, Catàleg exposició, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 1995.

*Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat, Miscel.lània* Grup d'Estudis d'Esplugues. Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, 2000.

*Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, Editor Albert Balcells, 2003.

"Josep Maria Jujol, arquitecte: 1879-1949", Barcelona, octubre-desembre 1988, febrer-març 1989. *Quaderns d'Arquitectura*, número 179-180,

AA.DD.: *Las artes suntuarias en el modernismo barcelonés*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1964.

AA.DD.: *El modernismo en España*, Madrid-Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría general de Exposiciones, 1969-1970.

AA.DD.: *Exposició commemorativa del centenari de l'escola d'arquitectura de Barcelona*. Exposició. Projectes. Un assaig d'interpretació., Barcelona, Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1977.

AA.DD.: *Antoni Gaudí 1852-1926*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1984.

AA.DD.: *El Modernisme*, Barcelona, Olimpíada Cultural, Lunwerg Editores, 1990.

AA.DD.: *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, Col.legi Oficial d'arquitectes de Catalunya, 1990.

AA.DD.: *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992. número catàleg de l'exposició,

AA.DD.: *Viena 1900*, Madrid, Museo nacional- Centro de Arte Reina Sofia, 1993.

## Bibliografia

- AA.DD.: *L'arquitecte lluís Domènech i Montaner*, Exposició organitzada per la Fundació La Caixa, Palma-Lleida, Fundació La Caixa, 1996.
- AA.DD.: *Jujol*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998.
- AA.DD.: *Gaspar Homar*, Exposició organitzada pel Museu d'Art Modern MNAC i Fundació La Caixa, Barcelona-Palma, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Fundació La Caixa, 1998.
- AA.DD.: *Domènech i Montaner. Any 2000*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.
- AA.DD.: *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2001.
- AA.DD.: *Gaudí 2002. Miscel·lania*, Barcelona, Planeta; Ajuntament de Barcelona, 2002.
- AA.DD. (a cura de Salvador Tarragó): *Antonio Gaudí*, Barcelona, Editorial Serbal, 1991.
- AA.DDD: *Gaudí. Art i Disseny*. [Catàleg Exposició], Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 2002.
- AADD: *Modernisme a Catalunya.*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1981.
- Academia de ciencias y artes de Barcelona, Real: Índice general de los trabajos publicados por la ... 1786-1941*, Barcelona, Subs. de López Rober y Ca., 1941.
- AINAUD, Joan; GUDIOL, José; VERRIÉ, F.P.: *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Vázquez, 1947. pp. 2 vol..
- ALCOLEA, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Barcelona, 1959-60/1961-62. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, número XIV, XV, pp. 349 p., 257p..
- ALCOLEA, Santiago: *Pinturas de la Universitat de Barcelona*. Catàleg, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1980.
- ALCOLEA, Santiago: *El Palau Moja*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1988.
- ALCOY, Rosa: *La arquitectura religiosa de Joan Martorell y el eclecticismo fin de siglo*, maig 1984. D'Art, número 10, pp. 221-239.
- ALONSO DE MEDINA, M.Assupció; CERVERA, Benet: *Figueres i l'arquitecte Roca i Bros*, Girona, La Gaia Ciència. COAC, 1980.
- ALTISENT, Aurora; CARANDELL, Josep Maria: *Salons de Barcelona*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984.
- AMADES, Joan: *Històries i llegendes de Barcelona. Passejades pels carrers de la Ciutat Vella.*, Barcelona, Edicions 62, 1984. número volum II,
- AMIGÓ I BARDETA, Jordi: *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat, "L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista"*, Esplugues de Llogregat, Ajuntament d'Esplugues, Grup d'Estudis d'Esplugues, 2000. pp. 13-28.
- ARAGÓ I CABAÑAS, Lluís Maria: *El creixement de l'Eixample. Registre administratiu d'edificis. 1860-1928*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Barcelona, 1998.
- ARNÚS, Maria del Mar: *Comillas prelude de la modernidad*, Madrid, Sociedad editorial Electa España, 1999. pp. 139.
- ARRANZ HERRERO, Manuel: *La menestralia de barcelona al segle XVIII. els gremis de la construcció*, Proa, arxiu Històric de la Ciutat, 2001.
- ARRANZ, Manuel: *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d'Aparerallors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991.
- AYMAR, Jaume: *Joan Martorell, arquitecte i mestre de Gaudí*, Tesi doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994.

- BANCELLS, Cònsol: *Sant Pau. Hospital modernista.*, Barcelona, Nou Art Thor, 1988.
- BANCELLS, Cònsol: *Guia del modernisme a l'Eixample*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990.
- BARBERA NOLLA, M<sup>a</sup> Rita: *"Evocación de la fábrica de mosaicos Nolla"*,
- BAREY, A.: *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenòmen modernista*, Barcelona, Publicacions del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Editorial La Gaia Ciència, 1990 (1980).
- BARJAU, Santi: *El Quadrat d'Or. 150 cases al centre de la Barcelona modernista. Guia, "El paisatge arquitectònic del quadrat d'Or"*, Barcelona, Olímpia Cultura. Ajuntament de Barcelona, 1990.
- BARJAU, Santi: *Enric Sagnier i Villavecchia. 1858-1931*, Barcelona, Labor, 1992.
- BARJAU, Santi: *"Francesc Vidal, decorador i col·laborador d'arquitectes"*, Barcelona, maig de 1996. Circular Centre d'Estudis Gaudinistes. Ponencias de las Terceras Jornadas Internacionales de Estudios Gaudinistas, número 2,
- BASSEGODA AMIGÓ, Bonaventura: *"El arquitecto Elias Rogent"*, Barcelona, 1929. Asociación de Arquitectos de Catalunya. Galería de Arquitectos Ilustres.,
- BASSEGODA, B.: *"Martorell y Montells, D. Juan"*, Barcelona, 1909. Anuario Associació Arquitectes de Catalunya, pp. 138.141.
- BASSEGODA, Bonaventura: *"La edificación barcelonesa en el siglo XVIII"*. (V y último), Barcelona, juny 1936. Barcelona Atracció, número 300, pp. 174-179.
- BASSEGODA, Buenaventura: *"Arte Decorativa"*, Barcelona, 7-II-1906. Estilo, número 1,
- BASSEGODA, Buenaventura: *"Pedro Falqués i Urpi"*, 1917. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Barcelona,
- BASSEGODA HUGAS, Bonaventura: *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuijos i Gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, "Casellas col·leccionista. Petita història d'una col·lecció", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992. pp. 76-84.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura: *El arquitecto Elias Rogent*, Barcelona, Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1929.
- BASSEGODA I MUSTÉ, B.: *Eliás Rogent, nuestro primer director*, Barcelona, Universitat Politècnica, 1975.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *"Arquitectos catalanes del siglo XIX: Cristóbal Cascante Colom"*, 18-5-1971?. La premsa,
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Editores Técnicos Asociados, 1972.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *El Círculo del Liceo. 125 Aniversario. 1847-1972*, Barcelona, Círculo del Liceo, 1973.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1974.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *L'arquitecte masnouenc Miquel Garriga i Roca 1808-1888*, Masnou, Ajuntament del Masnou, 1976.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *Domènech i Montaner.*, Barcelona, Editorial Nou Art Thor, 1980. número Col·lecció Gent Nostra,
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *José Puig i Cadafalch*, Barcelona, Nou Art Thor, 1985.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *La Casa llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, Cambra Oficial de Comerç,

## Bibliografia

- Indústria i Navegació de Barcelona, 1986.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *Historia de Cantabria*, "Los proyectos del arquitecto Josep Oriol Mestres para Comillas", Santander, 1992. número n°2, pp. 95-107.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *El romanticisme a Catalunya*, "Els acadèmics romàntics", Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1999. pp. 75-79.
- BASSEGODA I NONELL, Joan: *Espais*, "L'arquitecte Joan Martorell i Montells", Barcelona, juliol-agost 1989. número 18, pp. 52-56.
- BAYLE, Constantino: *El II marqués de Comillas, D. Claudio López Bru*, Madrid, 1927.
- BENET, Rafael: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, "Antoni Serra", 1932. pp. 220-223.
- BERGÓS, J.; dins l'obra FOLCH I TORRES, J. (dir.): *L'art català*, "L'art neoclàssic i romàntic. L'arquitectura", Barcelona, Aymà, 1955-1961. número vol. II, pp. 189-224.
- BERGÓS, Joan: *Antoni Gaudí. L'home i l'obra*, Barcelona, Ariel, 1954 (Lunwerg 1999).
- BLETTER, Rosemarie: *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*, Barcelona, COACB La gaya ciencia, 1977.
- BOHIGAS, Oriol: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista.*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968, 1973 (2a edició), 1983 (3a edició) amb la que he treballat. número 2 vol,
- BOHIGAS, Oriol: *Once arquitectos*, Barcelona, Editorial La Gaya Ciencia, 1976.
- BOHIGAS TARRAGÓ, Antonio: *L'exposició internacional del moble i de decoració d'interiors de 1923*, Barcelona, Libreria Catalonia, 1930.
- BONET CORREA, Antonio: *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Editorial Cátedra, 1982. número Manuales Arte Cátedra,
- BORRÀS, Maria Lluïsa: *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, Editorial Polígrafa, 1970.
- BRACONS (ed.): *1893-1993. Cercle Artístic de Sant Lluc. Cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.
- BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- CALVERA, Anna: "Los antecedentes" en "Diseño del mueble en España 1902-1908", 1998. *Experimenta*, número 20, pp. 7-14.
- CAMPOS ROMERO, M<sup>a</sup> Angeles: *La influencia de Owen Jones a través de "The Grammar of Ornament"*, Valladolid, 1992. Anales de Arquitectura, número 4, año IV,
- CANALS AROMÍ, M. Teresa: *Els papers pintats i les arts decoratives*, Barcelona, M.Teresa Canals, 2003.
- CANALS I AROMÍ, Teresa: *La historia dels papers pintats a Espanya 1815-1929*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.
- CARBONELL I BASTÉ Silvia; CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *Les fàbriques i els somnis*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002. Publicació feta amb motiu de l'exposició homònima celebrada a Terrassa entre el 4 de juliol de 2001 i el 31 de maig de 2002..
- CÁRCAMO, Joaquín; ROSELL, Jaume: *La fábrica Ceres de Bilbao*, Bilbao, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bilbao, 1994.
- CARDELLS MARTÍ, Francisco A.: *"Nolla: capçalera industrial innovadora a Espanya"*, juliol 1995. Roda del Temps, número 3, pp. 16-22.

- CARPINELL, Juan: *Arquitectura práctica: Album de proyectos de edificios particulares desarrollados para la mejor interpretación de los que se dedican al arte de construir*, Barcelona, Trilla y Serra, [19-?].
- CARRERAS CANDI: *Catalunya Ilustrada. Ciudad de Barcelona*, Barcelona, Editorial A. Martín, 1913-15. número volum I,
- CARRERAS CANDI, Francesc: *La ciudad de Barcelona*, Barcelona, Edició Facsímil 1980 (1916).
- CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep: *L'interior del 1900. Adolf Mas fotògraf.*, Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002.
- CASANELLES, Enric: *Nueva Visión de Gaudí*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa S.A., 1965.
- CASANOVA I MANDRI, Rossend: *El castell dels tres dragons. De cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887-2000)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Tesi doctoral inèdita, octubre 2000.
- CASANOVA, Rossend: *Domènech i Montaner. Any 2000, Cafè-Resataurant*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.
- CASANOVA, Rossend: *Gaudí 2002. Miscel·lània*, "Gaudí i els seus col·laboradors: artistes i industrials a l'entorn de 1900", Barcelona, Planeta; Ajuntament de Barcelona, 2002. pp. 252-277.
- CASAS, M.: *Esgrafiats*, Tarragona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona, 1983.
- CASELLES, Raimon: *"L'Estil Imperi a Barcelona"*, Barcelona, 20 de gener de 1910. La Veu de Catalunya, número pàgina artística,
- CASTELLANOS, Jordi: *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983.
- CERDÀ SURROCA, Maria Àngela: *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1981.
- CID PRIEGO, Carlos: *"La decoración de la Casa Lonja de Barcelona"*, Barcelona, juliol-desembre 1948. Anales y Boletín de los Museos de Arte, número volum VI, núm 3 i 4,
- CIRICI, Alexandre: *"Modernismo en Cataluña"*, Barcelona, 25 d'octubre 1969. Destino, número 1673,
- CIRICI, Alexandre: *"Les arts decoratives modernistes"*, Barcelona, 25 octubre 1969. Destino, número 1673,
- CIRICI, Alexandre: *"Un període poc estudiat: l'esteticisme"*, 1973. Serra d'Or, número 165, pp. 48-51 [408-411].
- CIRICI, Alexandre: *"La decoración ochocentista en barro cocido"*, Barcelona, abril 1944. Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona, número vol II-2, pp. 39-64.
- CIRICI, Alexandre: *Barcelona pam a pam*, Barcelona, Editorial Teide, 1973 (1971).
- CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951.
- CIRICI PELLICER, Alexandre de: *L'arquitectura catalana*, Ciutat de Mallorca (1a edició), Barcelona (segona edició), Moll(1a), Teide (2a), 1955, 1975. pp. 227-250.
- COLL CERDÀ, Àngels: *Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic*, Barcelona, UAB, 2000-2001. LOCUS AMOENUS, número 5, pp. 241-252.
- COLLINS, George/ FARINAS, Maurice F.: *A Bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement: 1870-1930*, Papers, Charlottesville, The American Association of Architectural Bibliographers, 1973.
- COLLINS, George R.: *Antoni Gaudí*, Barcelona, Editorial Bruguera S.A., 1961. número G.Braziller, New York, 1960,
- COMAS, R.N.: *"Estudi dels esgrafiats a Barcelona"*, Barcelona, Ajuntament Constitucional de Barcelona, 1913. La Via Layetana,

## Bibliografia

- CORNET I MAS, José M<sup>a</sup>: *"La industria moderna como resultado de la conjunción de las ciencias y las artes"*, Barcelona, 1910. Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes, tomo VIII,
- COROMINAS, Miquel: *La formació de l'Eixample de Barcelona, Aproximacions a un fenomen urbà*, "Les societats de l'Eixample", Barcelona, Olímpia Cultural, 1990.
- CURIESES, Juli: *La ceràmica vidrada a l'arquitectura, Les tècniques artesanes*, Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1989. pp. XVIII-XX.
- CUSPINERA, Lluís: *Manifestacions de l'art modernista a la Garriga (1900-1912)*, Editorial Rourich, 1988.
- DURAN I SEMPÈRE, Agustí: *Barcelona i la seva història I: la formació d'una gran ciutat*, Barcelona, Editorial Curial, 1972. número Volum primer,
- ESPUGA I BELLAFORT, J.: *Esgrafiats i estucs: passat i present. Anàlisi i perspectives de la tècnica i procediments*, Barcelona, Tesi doctoral inèdita. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, abril 1990.
- FERNÁNDEZ, M.; HERNÁNDEZ, F.X.; SUÁREZ, A.; TATJER, M.; VIDAL, M.: *Passat i present de Barcelona. Materials per a l'estudi del medi urbà* (vol 1,2,3), Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, 1987, 1991.
- FIGUERAS, Lourdes: *La Universidad Pontificia de Comillas 100 años de historia 1892-1992*, "Valores artísticos del primer edificio de la Universidad, Madrid, Universidad Pontificia, 1993. pp. 323-336.
- FIGUERAS, Lourdes: *Modernisme i modernistes*, "Art i indústria en el modernisme", Barcelona, Lunweg Editores, 2002.
- FLORENSA, Adolf: *La calle Montcada*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1959.
- FLORENSA, Adolf: *La rue Montcada a Barcelone*, Paris, 1959.
- FLORES, Carlos: *Gaudí, Jujol i el Modernismo Catalán*, Madrid, Editorial Aguilar, 1982.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (dir.): *Interiors senyorials catalans*, Barcelona, setembre de 1923. D'ací i d'allà, número 69,
- FONTBONA, F.: *Història de l'art català*, "Del neoclassicisme a la restauració 1808-1888", Barcelona, Edicions 62, 1984. número vol. VI,
- FONTBONA, Francesc: *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1975.
- FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (editors): *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*, Barcelona, Generalitat de Catalunya; Departament de Cultura, 1999.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc: *Història de l'art català*, "Del modernisme al noucentisme 1888-1917", Barcelona, Edicions 62, 1985. número vol. VII,
- FREIXA, Mireia: *El modernismo en España*, Madrid, Editorial Cátedra, 1986.
- FREIXA, Mireia: *El modernisme a Catalunya*, Barcelona, Biblioteca Cultural Barcanova, 1991.
- FREIXA, Mireia: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "La casa de la burgesia a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fundació La Caixa, 1998. pp. 118-137.
- FREIXA, Mireia: *Domènech i Montaner. Any 2000*, "El projecte per a l'edifici de les institucions provincials d'ensenyament. Lluís Domènech i Montaner i Josep Vilaseca i Casanovas en els primers anys de professió", Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000. pp. 111-129.
- FREIXA, Mireia: *Gaudí. Art i Disseny*. [Catàleg editat amb motiu de l'exposició], "[...]donant la forma apropiada a l'ús i als materials [...]." El sentit de l'ornament en l'obra de Gaudí, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 2002. pp. 59-78.

- GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. 150 cases al centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpiada Cultural, Caixa de Catalunya, Lunweg Editores, 1990.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert: *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, "El centre residencial burgès (1860-1914)", Barcelona, Olímpiada Cultural, 1990.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert: *El quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpiada Cultural, Caixa de Catalunya, Lunweg Editores, 1990.
- GARCIA ESPUCHE, Albert; GUÀRDIA BASSOLS, Manel: *Espai i societat a la Barcelona pre-industrial*, Barcelona, Edicions de la Magrana, Ajuntament de Barcelona, 1985.
- GARCÍA FORTES, Salvador: *La terracota como elemento ornamental en la arquitectura de Barcelona. Técnicas de fabricación, conservación y restauración*, Tesi doctoral inèdita. Departament de Pintura de la Universitat de Barcelona. Barcelona, abril 2002.
- GARCÍA GUINEA, M.A.; LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.; ÚBEDA DE MINGO, P.: *El palacio de los marqueses de Comillas*, Santander, Colegio de Arquitectos Técnicos de Cantabria, 2004.
- GARCÍA MARTÍN, M.: *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas, 1993.
- GARCÍA MARTÍN, Manel: *Els vitralls cloisonné a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Art Modern, 1985.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel: *La Casa Lleó Morera*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1988.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel: *Relleus escultòrics de Barcelona*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1983.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel; MUÑOZ DOMÈNECH, Pilar: *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad, 1981.
- GARRUT, J.M.: *Modernismo en Cataluña*, "Decoración. Las artes aplicadas en el modernismo catalán", Barcelona, Nueva Arte Thor, 1976.
- GONZÁLEZ, Antonio: *"La casa Serra de Barcelona"*, Barcelona, 1977. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, número 127,
- GRAU, Ramon (ed.): *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari: 1888-1988*, Barcelona, L'Avenç, S.A., 1988.
- GUÀRDIA BASSOLS, Manel: *Història de Barcelona*, "Estructura urbana", Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995. número vol.VI, pp. 74-89.
- GUÀRDIA BASSOLS, Manel; GARCÍA ESPUCHE, Albert; MONCLÚS, Francisco Javier; OYÓN, José Luis: *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*, "La dimensió urbana", Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1988.
- GÜELL, Xavier: *Gaudí*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- HEREU I PAYET, Pere: *L'arquitectura d'Elies Rogent*, Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1986.
- HEREU I PAYET, Pere: *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1987.
- HEREU I PAYET, Pere (dir.): *Arquitectura i ciutat a l'exposició Universal de Barcelona: 1888*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1988.
- HEREU PAYET, Pere: *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona, Col.legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.
- HEREU, Pere: *Gaudí i el seu temps*, "La idea d'arquitectura a l'escola que Gaudí conegué", Barcelona, Barcanova,



## Bibliografia

1990.

HEREU, Pere: *Naturalisme, positivisme i catalanisme 1860-1890. Història de la Cultura Catalana*, "l'arquitectura", Barcelona, Edicions 62, 1994. número vol.V, pp. 197-240.

HEREU, Pere: *El Romanticisme a Catalunya, L'arquitectura retroba l'edat mitjana*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1999. pp. 64-70.

HEREU, Pere: *Gaudí 2002. Miscel·lània*, "Els anys d'aprenentatge de Gaudí", Barcelona, Planeta; Ajuntament de Barcelona, 2002. pp. 40-53.

HERNÁNDEZ CROS, J.E.; MORA, G.; POUPLANA, X.: *Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

HERNÁNDEZ LEÓN, M.: *La casa de un solo muro*, Madrid, Editorial Nerea, 1990.

HERNANDO CARRASCO, J.: *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989.

HITCHCOCK, H.R.: *Gaudí*, New York, MoMa, 1957.

INFIESTA, J.M. DIRECTOR: *Modernisme a Catalunya*, Barcelona, Nou Art Thor, 1981 català (1976).

ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España*. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919, Granada, Diputación provincial de Granada, 1987.

JARDÍ, Enric: *Puig i Cadafalch, arquitecte, polític i historiador de l'art.*, Barcelona, Ariel, 1975.

JARDÍ, Enric: *Història del cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona, Edicions Destino, S.A., 1976.

JOSÉ PITARCH, A.; DALMASES, N.: *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982.

JOSÉ PITARCH, Antonio: *El diseño artístico y su influencia en la industria. Arte e industria en España, desde finales del siglo XVIII hasta inicios del XX*, Madrid, Fundación March, 1979.

LACUESTA CONTRERAS, Raquel: *Cristóbal Cascante*, Treball inèdit, Barxelona, Arxiu Històric COAC, 1975.

LACUESTA, R.; GONZÁLEZ, A.: *Arquitectura modernista en Catalunya, guía de Arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990.

LACUESTA, Raquel; GALÍ, David: *La vida a palau. Eusebi Güell i Antoni Gaudí: dos homes i un projecte*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002.

LACUESTA, Raquel; ROGENT, Jordi: *Commemoració del centenari de la construcció de can Casas i de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante (1889-1989)*, El Bruc (Anoia), Diputació de Barcelona; Ajuntament del Bruc, pp. fulletó.

LAHUERTA, Juan José: *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

LAHUERTA, Juan José: *Univers Gaudí*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània; Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.

LAHUERTA, Juan José: *Gaudí 2002. Miscel·lània*, Tres sales al voltant de Gaudí, Barcelona, Planeta; Ajuntament de Barcelona, 2002. pp. 26-39.

LAHUERTA, Juan José (ed.): *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova, 1990.

LÓPEZ, Marina; GRAU, Ramon: *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari, 1888-1988*, "L'Exposició Universal de 1888 en la història de Barcelona", Barcelona, L'Avenç, S.A., 1988. pp. 49-227.

LÓPEZ, Marina; GRAU, Ramon: "Barcelona entre el urbanismo barroco y la revolución industrial", Barcelona, gener-febrer 1971. *Cuadernos de Arquitectura*, número 80, pp. 28-40.

- LOYER, François: *Cataluña modernista. 1888-1929/ Catalogne Art Nouveau. 1888-1929*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- MACKAY, David: *L'arquitectura moderna de Barcelona (1854-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1989.
- MAESTRE ABAD, Vicente: *Moble Català, "L'època de la industrialització (c.1845-c.1888)"*, Barcelona, Electa-Generalitat de Catalunya, 1994. pp. 80-111.
- MAESTRE, Vicent: "El primer romanticisme artístic a Barcelona: el retorn a "El Medieval", 1979. *Daedalus*, número 1, pp. 43-56.
- MAESTRE, Vicente: *El Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual.*, "La producción de bienes de consumo de Cataluña a mediados del siglo XIX: 1840-1860", Madrid, Ministerio de Industria y Energía, ADGFAD, ADIFAD, ADP, BCD, 1985.
- MAESTRE, Vicente: "José Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el paensamiento barcelonés del siglo XIX", Barcelona, 1994. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, número 2, pp. 73-92.
- MAESTRE, Vicente: *El romanticisme a Catalunya*, "Les manufactures artístiques durant el Romanticisme", Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1999. pp. 94-98.
- MAINAR, Josep; CORREDOR.MATHEOS, Josep: *El moble català*, Barcelona, Destino, 1976.
- MAINAR, Josep; CORREDOR MATHEOS, Josep: *Dels Bells Oficis al Disseny actual*, Barcelona, Blume, Edicions 62, 1984.
- MAINAR, Josep; (dir.) Joaquim Folch i Torres: *L'art català, "L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives"*, Barcelona, Aymà, 1955-1961. número Vol. II, pp. 309-330.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Fin de siglo y los primeros ismos del XX, 1890-1917*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- MARÈS I DEULOVOL, Frederic: *Dos siglos de enseñanza artística en el principado: la Junta Particular de Comercio. escuela Gratuita de Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio y Navegación, 1973.
- MARFANY, Joan-Lluís: *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1976.
- MARFANY, Joan-Lluís: *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*, Barcelona, Tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1982.
- MARFANY, Josep Lluís: *Gaudí i el seu temps*, "Gaudí i el modernisme", Barcelona, Institut d'Humanitats, Editorial Barcanova, 1990.
- MARTÍ ALBANELL, Federico: *"Interiores barceloneses. Casa Dalmases"*, Barcelona, Abril 1927. *Barcelona Atracción*, número 190, pp. 112-116.
- MARTIN, Feliu: *Pedra a la Floresta*, Barcelona, Col.legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1988.
- MARTINELL, C.; dins l'obra FOLCH I TORRES, J. (dir.): *L'Art Català, "L'arquitectura"*, Barcelona, Aymà, 1961.
- MARTINELL, César: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, Editorial Alpha, 1961.
- MARTINELL, César: *Gaudí, Su vida, su teoría y su obra*, Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 1967.
- MARTORELL, Jeroni: *Interiors. Estructures autèntiques d'habitacions del segle XIII al XIX.*, Barcelona, I.G. Seix Barral, 1923.
- MATAMALA, J.: *"Antonio Gaudí: mi itinerario con el arquitecto"*, Inèdit, Càtedra Gaudí,
- McDONOGH, Gary Wray: *Las buenas familias de Barcelona. Historia social del poder en la era industrial*, Barcelona, Editorial Omega, S.A., 1989.

## Bibliografia

- MENDOZA, Cristina: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "L'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de 1892 i les arts industrials a les exposicions generals de Belles Arts de Barcelona", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fundació La Caixa, 1998.
- MENDOZA, Cristina; Mendoza, Eduardo: *Barcelona modernista*, Barcelona, Editorial Planeta, 1989.
- MIRA I OLCINA, Enric: *El lenguaje neoclásico en Cataluña. Los palacios de Barcelona*, Tesi doctoral inèdita. Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 1991.
- MOLET I PETIT, Joan: *Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (microforma). Tesi doctoral, 1995.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- MONTANER, Josep Maria: "Escaleras, patios, despensas y alcobas", setembre 1985. *Arquitecturas bis*,
- MONTANER Josep Maria; OLIVERAS, Jordi: "Barcelona: un eixample virtual", Barcelona, Ediciones Doyma, febrer-març 1985. *Jano. Arquitectura*, número 54,
- MORAGAS I SPA, Antoni: *Antoni M<sup>a</sup> Gallissà i Soqué, arquitecte (1861/1885/1905). Biografia, anàlisi de l'obra i recuperació gràfica.*, Tesi doctoral inèdita, Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), 1985.
- MORAGAS I SPA, Antoni de: *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat, L'arquitecte Antoni M<sup>a</sup>Gallissà i Soqué i el Modernisme.*, Grup d'Estudis d'Esplugues, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 2000. pp. 51-62.
- MUÑOZ I DOMÈNECH, Pilar: *Contrallums. Vitralls de l'Eixample*, Barcelona, Casa Elizalde, Ajuntament de Barcelona, 1983.
- NAVAS, Teresa: *La casa Escofet de Mosaic hidràulic (1886-1936)*, Universitat de Barcelona. Tesi llicenciatura inèdita. Dirigida per Mireia Freixa, 1986.
- NAVAS, Teresa: *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximació a un fenomen urbà*, "Les arts aplicades a l'arquitectura del segle XIX", Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990.
- NAVAS, Teresa: *El modernisme*. 2 vol., "Las artes aplicadas en la formulación de la arquitectura modernista", Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990. pp. 269-276.
- NAVAS, Teresa: "El mosaic hidràulic: una art aplicada del segle XIX", Barcelona, abril-juny 1988. *Bulletí informatiu de ceràmica*, número 37,
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Arquitectura neoclásica", Barcelona, 1982. *CAU*, número 77, pp. 50-64.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura española (1808-1914)*, Summa Artis XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- PANE, R.: *Antoni Gaudí*, Milano, Ed. di Comunità, 1982.
- PÉREZ-BUSTAMENTE, Rogelio; FIGUERAS, Lourdes; SAN MIGUEL, Enrique; MANADÉ, Maria: *Comillas*, Santader, Electra de Viesgo, 1990.
- PERMANYER, Lluís: "Lluís Bru, primer mosaista catalán. Establecimientos con historia", Barcelona, 19 d'abril 1987. *La Vanguardia*, pp. 17.
- PERMANYER, Lluís: *Un passeig per la Barcelona modernista*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1998.
- PEY, Magdala: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "Josep Pey, anònim col.laborador de moblistes i decoradors", Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fundació La Caixa, 1998. pp. 155-165.

- PI DE CABANYES, Oriol; CATANY, Toni: *Cases modernistes de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1992.
- PORCAR, Josep Lluís; CURIÉSES, Juli: *La ceràmica vidrada a l'arquitectura*, "Breus notes sobre el producte i la tecnologia de fabricació"; "Les tècniques artesanes", Reus, Cambra Oficial de la Propietat Urbana, 1989. pp. III-XVII.
- PUIG I CASTELLS, Toni [cordinació]: *Arquitectura i ceràmica*, Girona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona, 1990.
- PUIG ROVIRA, F.X.: *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*, Barcelona, Selecta, 1976.
- PUIG Y ALFONSO, F.: *Curiositats barcelonines*, vol I, Barcelona, 1930.
- PUYO COLLET, Joan: *La pedra artificial i el mosaic hidràulic: les primeres aplicacions del ciment a Catalunya.*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya. Projecte Final de Carrera inèdit, 1999. Tutora Maria Isabel Rosselló i Nicolau.
- QUÍLEZ CORELLA, Francesc: "Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa", 1999. *Butlletí Reial Acadèmia Catalana Belles Arts*, número volum XIII, pp. 127-172.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc: *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, "Josep Cantallops i Salvador Mayol: dos exemples d'intercanvis artístics entre Catalunya i l'illa de Mallorca", Ciutat de Mallorca, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1998. pp. 27-46.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: *L'albada de la modernitat. Josep Flaugier Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX.*, "Tradició i modernitat en la pintura de Josep Flaugier i Salvador Mayol", Barcelona, Sala d'art artur Ramon, 1994.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX, Barcelona, 1995. *Locus Amoenus*, número 1, pp. 193-207.
- QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M.: "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", Barcelona, UAB, 1998-1999. *Locus Amoenus*, número 4, pp. 201-217.
- RÀFOLS: *Diccionari Ràfols de Artistes de Catalunya, Balears y Valencia*, Barcelona, Edicions Catalanes S.A., Gran enciclopèdia Catalana, 1980 (1a. Edició 1951).
- RÀFOLS, J.F.: *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943.
- RÀFOLS, J.F.: *Modernismo i modernistas*, Barcelona, Destino, 1949.
- RÀFOLS, J.F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, Editorial Juventud, 1954.
- RAMBAU, Monserrat: *La Barcelona de fa 200 anys*, Barcelona, Tibidabo Edicions, 1990.
- RAMON, Antoni; RODRÍGUEZ, Carme, eds.: *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documents i Arxiu.*, Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 1996.
- RIBALTA, Mariona: Enciclopèdia Catalana, veu: Oliveras, Camil,
- ROS TORNER, Antonio: *La Ribera de Barcelona*, Barcelona, 1973.
- ROSELL COLOMINA, Jaume: *La construcció en l'arquitectura de Barcelona a finals de segle XVIII*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1996, Tesi doctoral inèdita.
- ROSELL, Jaume; ROSELL, Joan Ramon: *El mosaic hidràulic*, Barcelona, Col.legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1985.
- RUDO, Marcy: *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, Edicions La Campana, 1996.
- SABATER ANDREU, Txatxo.: *Primera edad del ensanche. Arquitectura doméstica* (2 vol), Barcelona, Escola

## Bibliografia

Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1989.

SABATER ANDREU, Txatxo: *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, "Primera edat de l'Eixample. Viure en una màquina de renda", Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990. pp. 129-149.

SACS, Joan: "Arquitectura de la terra cuita", Barcelona, desembre 1929. *Gaset de les Arts*, número 13,

SALA, Teresa M.: *El modernismo*. 2 vol., "Talleres y artifices del modernismo", Barcelona, Olimpíada Cultural, 1990. pp. 259-268.

SALA, Teresa M<sup>a</sup>: *Moble Català*, "El mobiliari dels interiors en l'època del modernisme", Barcelona, Electa-Generalitat de Catalunya, 1994.

SALA, Teresa M<sup>a</sup>: *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, "Tallers de mobiliari i decoració barcelonins a l'època del modernisme", Barcelona, Museu nacional d'Art de Catalunya. Fundació la Caixa, 1998. pp. 139-153.

SALA, Teresa-M.: *Gaudí. Art i Disseny*. [catàleg publicat amb motiu de l'exposició], "Interior(s) de Gaudí.", Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2002. pp. 39-58.

SALA, Teresa M.: *Les fàbriques i els somnis*, "De la moda tapissera a l'Art Nouveau: els teixits, els encàrrecs i els distribuïdors del taller Busquets", Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, 2002.

SALA, Teresa M<sup>a</sup>; BUSQUETS, Joan: *Busquets*, Barcelona, Nou Art Thor, 1988.

SAMA, Antonio: *Gaudí y el Modernismo en Comillas*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis de licenciatura inédita, 1987.

SAMA GARCÍA, A.: *Gaudí y la Renaixensa en Comillas*, Santander, Tesi doctoral en curs.

SAMA GARCÍA, A.: "Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los Kioskos de Comillas", abril 1991. *Boletín de la Institución libre de enseñanza*, número 11, II época, pp. 37-52.

SAZATORNIL, Luis: *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, Colegio de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín, 1996.

SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (dir.): *Història de Barcelona*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, número volum 5. El desplaçament de la ciutat manufacturera,

SOLÀ, Àngels: "Barcelona 1833-43: una ciutat en transformació", Barcelona, novembre 1985. *L'Avenç*, número 87.

SOLÀ, Àngels: "La producción siderúrgica de materiales para la construcción de mobiliario. Sus comienzos en Barcelona", *Actas de las Primeras Jornadas sobre protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*, Bilbao, Eisko Jaurlaritza, Generalitat de Catalunya, desembre 1982.

SOLA I PARERA, A.: *L'èlit barcelonina a mitjan segle XIX*. 3 vol, Barcelona, Tesi doctoral, 1979.

SOLÀ MORALES, I.; LÓPEZ DE GERENÑA, A.: *La Plaça Reial de Barcelona. De la utilidad y ornato público a la reforma urbana.*, Barcelona, ETSAB, 1982.

SOLÀ-MORALES I RUBIÓ, Ignasi de: *Arquitectura modernista. Fi de segle a Barcelona*, "Vida privada: l'interior, la casa", Barcelona, Gustavo Gili, 1992. pp. 161-209.

SOLÀ-MORALES, Igansi de: *Joan Rubió i Bellver i la fortuna del gaudinisme*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares/ La Gaya Ciencia, 1975.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de: *Gaudí*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, 1983.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de: *Jujol*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, 1990.

SOLÀ PARERA, Àngels: *El romanticisme a Catalunya 1820-1874, Art i societat a la barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art.*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament

de Cultura, 1999. pp. 52-58.

SOLANS, Joan Antoni: "De las construcciones de los edictos de obrería, de los edictos a las ordenanzas, de las ordenanzas a las normas urbanísticas", gener 1975. *Arquitecturas bis*, número 5, pp. 23-31.

SOLDEVILA, F. (dir.): *Un segle de vida catalana 1814-1930*. 2 vol, Barcelona, Alcides, 1961.

SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè: Llibre del centenari 1888-1988, "El moviment de les arts decoratives en l'Exposició Universal de Barcelona", Barcelona, *L'avenç*, 1988, pp. 498-503.

SUBIAS PUJADAS, M.Pia: *Esplugues i el modernisme. Patrimoni i ciutat, La Rajoleta. La gènesi de la ceràmica modernista a Catalunya*, Grup d'Estudis d'Esplugues. Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 2000. pp. 29-50.

SUBIAS PUJADAS, Maria Pia: *Pujol i Bausis. centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues, 1989.

SUBIAS PUJADES, M.P.: *Pujol i Bausis*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues de Llobregat, 1989.

TAFUNELL, Xavier: *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari, 1888-1988*, "Els ritmes de la construcció", Barcelona, *L'Avenç*, S.A., 1988.

TAFUNELL, Xavier: *La formació de l'Eixample de Barcelona. aproximacions a un fenòmen urbà*, "Construcció i conjuntura econòmica", Barcelona, olímpida Cultural, 1990.

TAFUNELL, Xavier: *La construcció de la Barcelona moderna. La indústria de l'habitatge entre 1854 i 1897*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994.

TARIN-IGLESIAS, José; PLANAS PARELLADA, Josefina: *Palacio de Pedralbes y el palacete Albéniz*, Barcelona, Editorial Patrimonio Nacional, 1974.

TARRAGÓ, Salvador: "Las nuevas tipologías en la construcción de la Barcelona o un catálogo de arquitectura de la ciudad industrial", Barcelona, març-abril 1974. *Cuadernos de Arquitectura*, número 101, pp. 2-22.

TRENCH BALLESTER, Eliseo: *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques, 1977.

TRENCH, Eliseu; YATES, Alan: *Alexandre de Riquer (1856-1920). the British Connection in Catalan Modernisme, Sheffield, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications*, 1988/ Barcelona, Caixa de Terrassa, Lunweg, 2000.

TRIADÓ, Joan Ramon: *L'època del Barroc: XVII i XVIII*. Història de l'Art català, Barcelona, Edicions 62, 1984. número Volum V,

VÉLEZ, Pilar: *El modernisme*. 2 volums, "De les relacions entre l'art i la indústria, 1870-1910", Barcelona, Olímpida Cultural, 1990. pp. 225-239.

VÉLEZ, Pilar: *Arts decoratives a Barcelona. Col.leccions per a un museu*, "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al modernisme", Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994. pp. 20-29.

VICENS VIVES, Jaume; LLORENS, Montserrat: *Industrials i polítics. Segle XIX*, Barcelona, Vicens Vives, 1994 4a edició (1958).

VIDAL, Tomás: 1856-1999. *Barcelona Contemporània*, "Barcelonenses 1860", Barcelona, Centre de Cultura Contemporània. Institut d'Edicions., 1996.

VILA-GRAU, Joan; RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, S.A., 1982.

VILA, Pau; CASASSAS, Lluís: *Barcelona i la seva rogalia al llarg del temps*, Barcelona, Enciclopèdia catalana, Editorial Aedos, 1974.

VILANOVA, Antoni; MOYA, Susanna: *La indústria a les Corts: les Cristalleries Planell*. Guia de l'Exposició,

## Bibliografia

Barcelona, Arxiu Municipal del districte de les Corts, Ajuntament de Barcelona, 1993.



## Fonts documentals. Texts i escrits a Europa

ALBERTOLLI, Giocondo: *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti. Incisi da Giacomo Meroli e da Andrea Bernardis*, Milano, 1787.

ANTONINI, Carlo: *Manuale di vari ornamenti. Trattati dalle fabbiche, e frammenti antichi per uso, e comodo de Pittori, scultori, Architetti, Scarpellini, Stuccatori, Intagliatori di pietre, e legni, Argentieri, Gioiellieri, Picamatoni, Ebanistei, etc.*, Roma, 1781. número Volume secondo,

BERGER, C.: *La construction en ciment armé*, París, Dunot et Pinat, 1909.

BERLAGE, H.P.: *Architettura urbanistica estetica [1883-1932]*, Bologna, Zanichelli, 1985.

BLANC, Charles: *Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison*, París, Librairie Renouard, 1882.

BORSATO, Giuseppe: *Opera ornamentale*, Milano, Editori, Negozianti di Libri, Stampe e Carte Geografiche, Cda. di S. Margherita n. 1101, 1831.

CAMUS DE MÉZIERES, M. Le: *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, París, Benoit Morin, Imprimeur-Libraire, 1780.

CHEVREUL, M.: *De la loi du contrate simultané des couleurs et de l'assoir des objets colorés...*, París, 1839.

DALY, César: *L'architecture privée au dix-neuvième siècle, sous Napoleon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Détails de construction, de décoration et d'aménagement.*, París, Chez A. Morel et Cie, Libraires-éditeurs, 1860 (edició consultada 1864).

DALY, César: *L'architecture privée au XIX siècle. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, París, Ducher et cie éditeurs, 1872.

DRESSER, C.: *The Art of Decorative Design*, Londres, 1852.

FIELD, G.: *Chromatics: or an Essay on the Analogy & Harmony of Colors*, Londres, 1817.

GAILHABAUD, Jules: *L'architecture du V au XVII siècle et les arts qui en dépendent*, París, Gide et J. Baudry, 1856.

GALLI, Ferdinando Bibiena: *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive; considerazione pratiche di...Dissegnate e descritte en cinque parti*, Parma, Paolo Monti, 1711. Edició facsimil consultada: New York, Benjamin Blom, 1971.

GRUZ, H.: *Motifs de peintures decoratives pour appartements modernes*, París, Berlin, Liege, 1860.

HAVARD, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle a nos jours* (4 volums), París, Maison Quantin, s.a.. pp. 4 volums.

HAVARD, Henry: *L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement.*, París, C. Maupon & B.Flammarion Editeurs, s.a..

JONES, Owen: *Grammaire de l'ornement*, London, Bernard Quarich, 1868 (1856).

LIMNER, L.: *Suggestion on Design*, Londres, 1853.

LOFTIE, W.J.: *A plea for art in the house, with special reference to the economy of collecting works of arts, and the importance of taste in education and moral.*, London, Macmillan and Company, 1878, fourth edition.

LOFTIE, W.J.: *Round about London. Historical, archaeological, architectural and picturesque notes*, London, E. Stanford, 1887, 5th edition.

LOOS, Adolf: "Das Prinzip der Bekleidung", Viena, 4 setembre 1898. *Neue Freie Presse*

## Bibliografia

- LOOS, Adolf: "Glas und Thon", Viena, 26 de juny de 1898. *Neue Freie Presse*
- MARÉCHAL, Pierre Sylvain: *Antiquites d'Herculanum*. Gravées par F.A. David, 11 vol., Paris, Chez F.A. David, 1780.
- MARQUEZ, Pietro: *Esercitazioni architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi* (Con appendice sul dello in generale. Gravats G.B. Cipriani, Roma, Presso in Salomini, 1808.
- MÁRQUEZ, Pietro: *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli*, Roma, Stamperia de Romanis, 1812.
- MAYEUX, Henri: *La composition décorative*, Paris, A. Quantin, 1885.
- MAZOIS, F.: *Les Ruines de Pompei*, Paris, Imprimerie et Librairie de Fermin Didot, 1824-1838.
- MORRIS, W.: *News from nowhere* [1891], *Noticias de ninguna parte*, Barcelona, José Batlló Editor, 1984.
- MUTHESIUS, Hermann: *Das Englische Haus*, 3 vol., Berlín, Wasmuth, 1904-1905.
- PERCIER,.; FONTAINE,.; *Récul des decorations intérieurs*, Paris, 1801.
- PFNOR, Rodolphe: *Ornamentation usuelle de toutes les epoques dans les arts industrielles et en Architecture*, Paris, La Librerie Artistique, 1868-68.
- PUGIN, A.W.N.: *Glossary of Ecclesiastical Ornament*, Londres, 1844.
- PUGIN, A.W.N.: *Floriated Ornament*, Londres, 1849.
- RACINET, Albert Charles August: *Ornement polychrome*, 1869.
- RIEGL, A.: *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornament/ Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Berlin/ Barcelona, Gustavo Gili, 1893/1980.
- RIPA, Cesare: *Iconología*, Original 1603. Redició 1613 Siena.1764-1767 Versió italiana de Cesari Orlandi..
- ROBINSON, J.C.: *Ornamental Treasures*, Londres, 1854.
- RUSKIN, John: *Seven Lamps of Architecture/ Las siete lámparas de la arquitectura*, Londres, 1849.
- RUSKIN, John: "The Decorative Power of Conventional Art Over nations", 1859. Two Paths,
- SEMPER, G.: *Die vier Elemente der Bankunst: ein Beitrag zur vergleichenden Bankunde*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1851.
- SEMPER, G.: *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgetules*, Brunswick, Vieweg und Sohn, 1852.
- SEMPER, Gottfried: *Der Stil in den technischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbook für Techniker und Kunstfreunde*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860-1863. número 2 vol.,
- SEMPER, Gottfried; a cura di A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori: *Lo stile*, Roma-Bari, Editorial Laterza, 1992 (1860-63).
- SHAW, H.: *Encyclopedie of Ornament*, Londres, 1842.
- SUPERVILLE, H.: *Essai sur les signes inconditionels dans l'art*. Van der Hoeck. Leiden. 1827-1839. Apareix un ampli fragment de la primera part d'aquesta obra a HEREU, P.; MUNTANER, J.M.; OLIVERAS, J.: *Textos de la arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid, 1994.
- VACCANI, Gaetano: *Raccolta di compartimenti e d'ornati per la decorazione di private abitazioni e pubblici edifici civili, militari ed ecclesiastici ed una serie di Disegni per la decorazione interna d'edifizi teatrale*, Milano, Tipografia di G.B. Bianchi E.C., 1832. número Fascicolo III,
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècles*,

Paris, Morel, 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène: *Entretiens sur l'architecture*, Paris, A. Morel, 1863-1872.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène: *Habitations modernes*, 1877.

WAGNER, Otto: *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete/ Architettura moderna*, Viena/ Torino, 1896/1976.

WHEWELL, W.: *Lectures on the result of exhibition*, Londres, 1852.

WYATT, M.D.: *Industrial Arts of the Nineteeth Century*, 2 vol., Londres, 1852-53.

## Bibliografia

## Fonts documentals. Texts i escrits vigents a Catalunya.

"Album artístich de la Renaixensa 1882-1888", *La Renaixensa*,

*Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, abril 1846 a març 1847.

Camil Oliveras. Necrològica, Barcelona, 23 de setembre 1898. *Arquitectura y Construcción*, número 38, pp. 281-284.

"De las ménsulas", 1870. *El museo de la Industria*, número 4, año II, pp. 49-52.

*El arte decorativo*, Barcelona, 1894-1896.

"Influencia de la naturaleza en el ornato", abril 1871. *El museo de la Industria*. Revista mensual de las Artes Industriales, número 7, año II, pp. 99.

Necrològica Camil Oliveras, Barcelona, 1899. *Anuario Asociación Arquitectos de Catalunya*,

"Pavimentos artísticos en mosaico hidráulico. Fabricación de los señores Escofet, tejera y Cía", barcelona, 23 juny 1900. *Arquitectura y Construcción*, número 80, pp. 177, 184-186, 192.

ÁLVAREZ. F.J.: *Album fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona con su correspondiente descripción*, Barcelona, Tipografía de L. Obradors y P. Sulé, 1872.

ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: *El arte industrial en España*, Bilbao, Imprenta Casa Misericordia, 1892. Reedició a Madrid, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 2002..

AMAT I CORTADA, Rafel d', baró de Maldà, *Calaix de satre*. Escrits a manera de diari entre els anys 1769 i 1819. Una part dels escrits estan publicats: AMAT i CORTADA, Rafel d', *Calaix de sastre*, vol I, II, III (1769-1791, 1792-1794, 1795-1797), Barcelona, Editorial Curial, 1988 (Col·lecció Torres Amat 4, 5, 6). Selecció i edició a cura de Ramon Buixareu

ARRAU I BARBA, Josep: *El juramento de un artista o Juan y Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, manuscrit, s.d..

BADIA I MIQUEL, Francesc: *La habitación. Cartas a una señorita*, Librería de Juan y Antonio Bastino, Editores, 1879.

BERTRAN D'AMAT, Felip: *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los señores D. Manuel y Pablo Milà y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1891.

BRULL, Joan: "Arte Decorativa", Barcelona, 3-XII-1900. *Juventut*, número 44, pp. 692-693.

CALLEN, Luis: "Las artes auxiliares de la arquitectura", Barcelona, 1893. *Revista de la Asociación de arquitectos de Cataluña*, número 7, pp. 76.

CALLEN, Luis: "D. José Oriol Mestres", Barcelona, 15 de julio de 1895. *Revista de la Asociación de Arquitectos*, número 27, pp. 74-77.

CALVERA, Anna: "Los antecedentes" en "Diseño del mueble en España 1902-1908", 1998. *Experimenta*, número 20, pp. 7-14.

CASADEMUNT, Josep: *Santa Catalina. Recopilación y ampliación de los borradores de la monografía de la iglesia y claustro del derruido convento de padres Dominicos de Barcelona*. Pròleg a càrrec d'Elies Rogent, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Fidel Giró, 1886 ( 1837).

CODINA Y SERT, Ginés: *Composiciones decorativas: album de arte suntuario*, Barcelona, Entorn a 1888 ja que està dedicat a la reina regent.

CORNET I MAS, José M<sup>a</sup>: *"La industria moderna como resultado de la conjunción de las ciencias y las artes"*, Barcelona, 1910. *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes, tomo VIII*,

## Bibliografia

- DOMÈNECH I ESTAPÀ, Josep: *Memoria necrológica de D. José Oriol Mestres Esplugas leída por José Domènech i Estapà en la sesión pública celebrada el día 26 de enero de 1899*, Barcelona, A. López Robert, 1899.
- DOMÈNECH I ESTAPÀ, Josep: *Ciencias y artes: relación entre ambas y en particular con la arquitectura*, Barcelona, Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, abril 1900. pp. 615-632.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: "En busca de una arquitectura nacional", Barcelona, 28 de febrer 1878. *La Renaixensa*, número año VIII, vol. I, pp. 149-160.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: Discurs del President del Consistori dels Jocs Florals de Barcelona, D. Lluís Domènech i Montaner. Llegit en la solemne festa de la distribució dels premis d'aquest any, Barcelona, Estampa "La catalana", 1895.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: "Antoni M<sup>a</sup> Gallissà", Barcelona, 1903. *Arquitectura y Construcción*, número 131, pp. 164?.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís: "A propòsit de les arts sumptuàries", octubre, 1877. *La Renaixensa*, número Any VII, vol. II, pp. 292-302.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís; PUIG I CADAFALCH, Josep [Direcció]; CAJAL I PUEYO, Federico: *Historia General del Arte. La Ornamentación*, Barcelona, Editorial Montaner y Simon, 1897. número Tom 5,
- FONT, August: "Ciencias y Artes. Relación entre ambas y en particular con la arquitectura", Barcelona, 1900. *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, número vol. II,
- FONT Y GUMÀ, Josep: *Rajolas valencianas y catalanas*, Vilanova y Geltrú, Oliva Impressor, 1905.
- GARCÍA ARENAL, Fernando: *Relaciones entre el arte y la industria*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1855.
- GARRIGA I ROCA, Miquel: Escrits, Barcelona, 1846-47. *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*. Periódico quincenal redactado por una reunión de arquitectos,
- GAUDÍ, Antoni: "L'exposició d'Arts decoratives en el Institut del Foment del Treball Nacional", Barcelona, 1 i 2 de febrer de 1881. *La Renaixensa* (diari), pp. 709-711, 739-740.
- GAUDÍ, Antoni: *Escritos y documentos*, Barcelona, El Acantilado, Quaderns Crema, 2002.
- GINER DE LOS RIOS, Francisco: "El mobiliario", Barcelona, 8 de gener de 1882. *La Ilustración Artística*, número Tomo I, año I, núm. 2, pp. 14.
- GINER DE LOS RIOS, Francisco: "El mobiliario" (continuación), Barcelona, 15 de gener 1882. *La Ilustración artística*, número Tomo I, año I, núm 3, pp. 22.
- GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo: *Artes Industriales desde el cristianismo hasta nuestros días. Orfebrería, hierros, bronce*, Barcelona, Imprenta de I. López, s.d..
- HEREU PAYET, Pere: *Elies Rogent i Amat. Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona, Col.legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.
- LANUZA, Andrés: *Comillas. Apuntes históricos, noticias varias y reseña de la permanencia de SS.MM. y AA, en aquella Villa.*, Santander, Imprenta y Lit. de J.M. Martínez, 1881,
- LASUEN, Dionisio: "Arte industrial", setembre 1906. *Heraldo de Aragón*,
- MANJARRÉS, José de: "Las artes industriales en las modernas exposiciones", Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1872. *Almanaque del Museo de la Industria para 1873*, pp. 125-128.
- MANJARRÉS, Josep: *Arte e Industria*, Album manuscrit, Barcelona, 1863, Archivo de la Real Academia de san Jorge de Barcelona.
- MESTRES I ESPLUGUES, Josep Oriol: " *Album de D. José Oriol Mestres arquitecto director del Gran Teatro*

del Liceo de Isabel 2<sup>na</sup>, 1848 (capçalera)-1868.

MESTRES I ESPLUGUES, Josep Oriol: *Quadern de dibuixos i anotacions*, 1857-1870.

MESTRES, Josep Oriol: "[Memoria] De las asociaciones, hermandades, gremios o cofradías de constructores en general, y principales obras que ejecutaron...particularmente en esta ciudad", Barcelona, *La Renaixensa*, 1875.

MESTRES, Josep Oriol: *Monografía de los claustros de la Santa Iglesia Catedral Basílica de esta ciudad de Barcelona*, Barcelona, La Renaixença, 1876.

MESTRES, Josep Oriol: *Real Monasterio de Santa Maria de Pedralbes. Apuntes histórico-arquitectónicos por D. ...*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1882.

MESTRES, Josep Oriol: *Monumento levantado en esta ciudad y dedicado al Excmo. Sr. D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas*, Barcelona, Celestino Verdaguer, 1884.

MESTRES, Josep Oriol: *Memoria en la que se combaten las suposiciones consignadas por el Dr. D. Pablo Valls y Bonet...suponiendo en esta ciudad un anfiteatro romano.*, Barcelona, Jaime Jepus Roviralta, 1893.

MUNAIZ Y MILLANA, R.: *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos*, Madrid, Imprenta D. Eusebio Aguado, 1834.

OLLER, Narcís: *La febre d'or*, Barcelona, Edicions 62, La Caixa, Consultada sisena edició, 1993 (1980). L'obra es publicà per primera vegada el 1890-1892.

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura., Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Madrid, Cátedra, 1990 [edició original 1649].

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Viuda Juan García Infanzón, Tom I, 1715; Tom II 1724. Edició consultada editada a Madrid, M. Aguilar Editor, 1947.

PERÓ, Agustín F.: "Del influjo del arte en la industria", Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1870. *Almanaque del museo de la industria para 1871*, pp. 146-151.

PI Y MARGALL, Francesc: *España. Obra pintoresca*, Barcelona, Imprenta Juan Roger, 1842.

PIFERRER, Pablo; PI I MARGALL, Francisco: *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Cataluña*, Barcelona, E. Daniel Cortezo, 1884. número Volum I,

PIFERRER, Pau; PI Y MARGALL, Francesc: *Recuerdos y bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona, Jacint Verdaguer, 1839-1841.. número 2 vol.,

PUIG I CADAFALCH, Josep: "Don Lluís Domènech i Montaner", 30-XII-1902. *Hipania*, número 93, pp. 544.

PUIGGARÍ, J.: *Monografía de la casa palau i museu de Eusebi Güell amb motiu de la inauguració oficial fet per lo Comte*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya, Impremta de l'Avenç, 1894.

PUJOL I BRULL, J.: "Arte e industria. Decoraciones Pascó", febrer 1902. *Arquitectura y construcción*, número 115, pp. 43-45, 47, 58-59.

RIGALT, Antoni: *De lo útil que sería dar a las Artes Decorativas Españolas carácter nacional, discurso leído el 1 de may de 1899 en la Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*,

RIGALT, Lluís: *Album enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato en las diferentes ramas de albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetería, etc...con una serie de adornos de todas épocas aplicables a las varias secciones anteriores para la correspondiente aclaración y estudio de las mismas*, Barcelona, Litografía de la Unión, de Don Francisco Campañá, Volum I: 1857; volum II: 1859. Edició facsímil, Colegio de Aparejadores y Arquitectos

Roca y Roca, J.: Necrológica: Don José Oriol Mestres: apuntes biográficos, Barcelona, 14 de juliol de 1895. *La Vanguardia*, pp. 4.



## Bibliografia

ROCA Y ROCA, J.: *Barcelona en la mano*, 1895.

ROGENT I AMAT, ELIES: "Consideraciones sobre la arquitectura de Barcelona desde el renacimiento". Introducción de Buenaventura Bassegoda, Barcelona, 1901. *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya*, pp. 111-134.

ROGENT I PEDROSA, F.: *Arquitectura moderna en Barcelona*, Barcelona, Parera i Cia. Editors, 1897.

ROVIRA I TRIAS, Antoni: *Memoria sobre el estado actual de la arquitectura de Barcelona leída ante la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, Barcelona, 9 de març de 1848.

SANPERE I MIQUEL, Salvador: *Aplicació de l'art a la indústria. Principis a que deurien subjectar-se les institucions d'aplicació en Espanya*, Barcelona, La Renaixença, 1881.

SANPERE MIQUEL, Salvador: *Aplicació de l'art a la indústria, principis a que deurian subjectar-se les institucions d'aplicació en Espanya. Memoria premiada en lo certamen celebrat per lo Centre Catalanista Provensalench en 1880*, Barcelona, Imprenta la Renaixensa, 1881.

SANPERE MIQUEL, Salvador: *Ateneo barcelones. conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona, "Las artes industriales"*, Barcelona, Imprenta de la Renaixensa, 1889.

Smit/ Josep Oriol Mestres: *Las iglesias góticas*. Traducció manuscrita guardada a la Càtedra Gaudí

STREET, G.E.: *La arquitectura gótica en España*, 1865.

VEGA I MARCH, M.: "Las enseñanzas industriales en España", Barcelona, 1903. *Arquitectura y Construcción*,

VEGA I MARCH, M.: "Las obras arquitectónicas de D. Juan Martorell", Barcelona, Novembre 1906. *Arquitectura y Construcción*, pp. 335.

VEGA Y MARCH, Manuel: "La arquitectura en Barcelona", Barcelona, 1897. *Arquitectura y Construcción*, número 1, pp. 4.

VEGA Y MARCH, Manuel: "La arquitectura moderna en Barcelona", Barcelona, 1905. *Arquitectura y Construcción*, número 155, pp. 164-177.

VEGA Y MARCH, Manuel: D. Elias Rogent y Amat, Barcelona, año I, març 1897. *Arquitectura y Construcción*, número 2, p. 17-19.

VIÑOLA LARDIES, Vicente: *Compendio del ornato decorativo de las persianas y transparentes como objetos armónicos en la edificación y en el ajuar de las habitaciones*, Barcelona, Imprenta de R. Pujal, 1901.

## Fonts documentals. Escrits sobre materials i tècniques

"Pavimentos artísticos en mosaico hidráulico. Fabricación de los señores Escofet, tejera y Cía", Barcelona, 23 juny 1900. *Arquitectura y Construcción*, número 80, pp. 177, 184-186, 192.

*Application generale du fer, de la fonte, de la tôle et des potiers dans les constructions civiles, industrielles et militaires*, París, 1841.

"De las ménsulas", 1870. *El museo de la Industria*, número 4, año II, pp. 49-52.

AGULLÓ DE LA ESCOSURA, V.: *La Unión Vidriera de España*, Madrid, Imprenta y Litografía J. Palacios, 1908.

ALBENY, Miguel: *Album de dibujos litografiados de balcones, rejas, barandillas y llaves para cerrajería*, Barcelona, 1859.

ARIAS Y SCALA, Federico de: *Carpintería antigua y moderna*, Barcelona, J.Romà, 18-?.

BALLARIN, [M]: *Catálogo de objetos artísticos de hierro, latón y cobre para cerrajería y lampistería.*, Barcelona, J. Thomas, 1904.

BARBA, Álvaro Alfonso: *Arte de los metales*, Mèxic, 1925.

BERGER, C.: *La construction en ciment armé*, París, Dunot et Pinat, 1909.

CALVO PEREYRA, Mariano: *Monografía de la pintura y ligera reseña del decorador y vidriero, procedimientos generales empleados en dichos oficios, estudiados de la doctrina dada sobre el asunto por Mr. Chateau*, Madrid, Imprenta Rafel Anoz, 1871.

CHABAT, Pierre: *La brique et la terre cuite: étude historique*, París, Vve. A. Morel, 1881.

CHEVREUL, M.: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assoir des objets colorés...*, París, 1839.

CROOK, J. ALSTINE: *Tratado práctico de construcción moderna*, Barcelona, Librería felii y susanna, 1911.

FONT Y GUMÀ, Josep: *Rajolas valencianas y catalanas*, Vilanova y Geltrú, Oliva Impressor, 1905.

GABRIEL NAVARRO, J.: *Introducción al arte de hacer el estuco*, Archivo español de arte y arqueología, núm XXIV, 1932.

GARCÍA ARENAL, Fernando: *Relaciones entre el arte y la industria*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1855.

GARCIA LLANSÓ, Antonio: *Memorias Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, "Azulejos", Barcelona, G. López Robert, 30-V-1910. número vol VIII, 3a época, núm. 19, pp. 409-425.

GRUZ, H.: *Motifs de peintures decoratives pour appartements modernes*, París, Berlin, Liege, 1860.

MASRIERA MANOVENS, José: "El arte de cincelar", 27 gener 1906. *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Arte de Barcelona*, número tom V,

MOLINAS, Juan A.: *Tratado completo de cerrajería*, Barcelona, Trilla y Serret, 19-?.

PFNOR, Rodolphe: *Ornamentation usuelle de toutes les époques dans les arts industrielles et en Architecture*, París, La Librerie Artistique, 1868-68.

PIÑON, Manuel: *Manual de la cerámica*, Madrid, Tipografía de G. Estrada, 1880. número vol. I,

SOLA-ZAGALES, Mariano: *El cerrajero moderno*, Barcelona, Editor José Abeilhé, 1889 ( 2a edició).

UGUET, Juan Justo: *El carpintero moderno tratado teórico y práctico de carpintería*, Barcelona, Mariano Solà-Segales ed., 1881 (2ª edició).

## Bibliografía

UGUET, Juan Justo; ALBEILHÉ [compuesto bajo la dirección...]: *Carpintero moderno: Tratado teórico y práctico de carpintería*, Barcelona, Mariano Sola-Sagalés, 1888.

VARGAS, J.: "El papel pintado", Barcelona, 8 d'octubre 1899. *Arquitectura y Construcción*, número año III, núm. 63, pp. 293-297.

VARGAS, Joaquín de: "Del vidrio y las vidrieras", Barcelona, 1899. *Arquitectura y Construcción*, número 49,

## Fonts documentals. Albums i catàlegs de cases comercials

ANTONÉS Y COMPAÑIA [Firma comercial]: *Album artístico dedicado a los señores arquitectos y maestros de obras y propietarios*, Barcelona, Miguel Blanchart, 1863.

BARGALLÓ [Firma comercial]: *Elementos auxiliares para la construcción*, Barcelona, 19-?.

BULET CARVERA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaico hidráulicos Bulet, Cervera y Cía*, Barcelona, 1913.

BUTSEMS [Firma comercial]: *Butsems y Cía: fábrica de mosaicos hidráulicos, piedra, granito y mármoles artificiales*, Barcelona, 1913.

BUTSEMS [Firma comercial]: *Butsems y Cía: fábrica de mosaico hidráulicos, piedra, granito y mármoles artificiales*, Barcelona, 1915.

BUTSEMS Y CÍA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos hidráulicos, piedra, granito y mármoles artificiales*, Barcelona, La empresa, 1913.

CATÀLEG MOSAICS HIDRAULICS: Sense títol, sense localitzar, 19-?.

E.F. ESCOFET Y CIA [Firma comercial]: *Mosaicos Escofet*, Barcelona, La empresa, 1908.

E.F.ESCOFET Y CIA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*. Catàleg nº7, Barcelona, La empresa, 1912.

E.F. ESCOFET Y CIA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*. Catàleg nº7, Barcelona, La Empresa, 1913.

E.F.ESCOFET Y CIA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*. Catàleg nº7, Barcelona, La empresa, 1916.

E.F. ESCOFET Y CIA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Escofet*. Catàleg nº9, Barcelona, 1916.

E.F.ESCOFET Y CIA [Firma comercial]: *Mosaicos*. Catàleg nº7, Barcelona, La empresa, 1928.

ESCOFET FORTUNY [Firma comercial]: *Album artístico*, Barcelona, 1891.

ESCOFET TEJERA Y CIA [Firma comercial]: *Album Catalech nº 6*, Barcelona, Escofet Tejera, 1900.

ESCOFET TEJERA Y CIA [Firma comercial]: *Album General Escofet Tejera y Cia S. en C.*, Madrid, Sevilla, La empresa, s.d, entre 1896 i 1900.

ESCOFET Y CIA, S.en C.: *Album Escofet número 7*, Barcelona, La empresa, 1904.

ESCOFET Y CIA, S. en C. [Firma comercial]: *Pavimentos artísticos de mosaicos hidráulicos. Album nº7*, Barcelona, La empresa, 1904.

FERNÁNDEZ [Firma comercial]: *Mosaicos Fernández y Cía*, Barcelona, 19-?.

HERMENEGILDO MIRALLES [Firma comercial]: *Azulejos cartón-piedra. Patente invención España y extranjero. Nuevo elemento para la decoración. Arrimaderos, frisos, artesonados, muebles, etc.*, Barcelona, La empresa, 1894.

HERMENEGILDO MIRALLES [Firma comercial]: Barcelona, La empresa[?], s.d..

HIJOS DE MIGUEL NOLLA [Firma comercial]: *Fabricación del mosaico hidráulico Nolla para pavimentos, zócalos, revestimientos de paredes*, Valencia, La empresa, [18-?] Des de 1879 que es quan mor Miguel Nolla i Bruixet i passa a portar el nom dels seus fills. Aquest catàleg porta el nom de Elies Rogent (1821-1897). Període 1879-1897.

## Bibliografía

- J.ROMEU ESCOFET [Firma comercial]: *J. Romeu Escofet*, Barcelona, [1898 ?],
- J. ROMEU ESCOFET [Firma comercial]: *J. Romeu Escofet*, Barcelona, 19-?.
- J. ROMEU Y ESCOFET [Firma comercial]: *Fábrica de alfam? al vapor. Objetos para cubierta bicolor y soleras*, Barcelona, La empresa, 1884.
- J: ROURA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos J. Roura i Cia S. en C. Vich*, Barcelona, la empresa, [19-?].
- JAIME ALOY [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Jaime Aloy*, Barcelona, la empresa, [19-?].
- JAUME JUBANY CASSÀ [Firma comercial]: Arenys de Mar, 19-?,
- JOAN JOSA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos hidráulicos*, Barcelona, La empresa, 19-?.
- JOSE FONTCUBERTA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos hidráulicos José Fontcuberta*, Barcelona, la empresa, [19-?].
- JOSÉ PUJOL Y CÍA [Firma comercial]: *Fabricación de vidrieras artísticas. Cristales lisos y gravados*, Barcelona, La empresa, Entre 1878 i 1897.
- JOURDAN Y TERRADA [Firma comercial]: *Enlosados de Jourdan y Terrada*, Barcelona, La empresa, 1856-63.
- JUAN JOSA [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos hidráulicos*, Barcelona, la empresa, [19-?].
- LA AUSILIAR[?] DEL ARTE [Firma comercial]: *Fábrica de piedra artificial de los señores Munner y Boada a Mataró*, Mataró, La empresa, 1874.
- LA FABRIL MATARONENSE [Firma comercial]: *La fabril mataronense: mosaicos hidráulicos marca "Gouet"*, Barcelona, La empresa, 19-?.
- MANUEL PIÑÓN [Firma comercial]: *La alcuadiana. Gran fábrica de mosaicos-piñón para pavimentos y drapeados*, València, Alcudia de Crespins, La empresa, s.d..
- MARTÍN BARBARÁ [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos hidráulicos de Martín Barbará*, Barcelona, La empresa, 19-?.
- MASRIERA Y CAMPINS [Firma comercial]: *Ferretería Masriera y Campins. Catálogo exposición.*, Barcelona, La empresa, 1900.
- MONMANY, SOLÉ & ARTURO [Firma comercial]: *Parquets Monmany, Solé & Arturo*, Barcelona, La empresa, 19-?.
- MOSAICO NOLLA [Firma comercial]: *Mosaicos Nolla SA*, València, la empresa, 19-?.
- MOSAICO PIÑÓN [Firma comercial]: *Mosaico Piñón*, Barcelona, 189-?.
- ORSOLA SOLÀ [Firma comercial]: *Mosaicos hidráulicos Orsola i Solá*, Barcelona, La empresa, 19-?.
- ORSOLÀ SOLÀ [firma comercial]: *Catàleg Orsolà Solà*, Barcelona, s.d..
- PEDRO PASCUAL [Firma comercial]: *Catálogo de las mas usuales combinaciones con las baldosas Pedro Pascual*. Fabricación especial La Bisbal, La Bisbal,
- RAMON PORCAR [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos Ramon Porcar*, Barcelona, La empresa, 19-?.
- SALVADOR BULET [Firma comercial]: *Fábrica de mosaicos hidráulicos Salvador Bulet*, Barcelona, La empresa, 1909.
- TARRES [Firma comercial]: *Centro de productos cerámicos Tarrés*, Barcelona,
- TREPH [Firma comercial]: *Treph: artefactos para la iluminación*, Barcelona, La empresa, 19-?.

VALLESANA [Firma comercial]: Fábrica de mosaicos hidráulicos La Vallesana, Cardedeu, La empresa, 1920?.

VIUDA E HIJOS DE JUAN VILA [Firma comercial]: Viuda e hijos de Juan Vilá: gran fábrica de mosaicos hidráulicos, granito y piedra artificial, Barcelona, la empresa, 19-?.

VIÑOLA LARDIES, Vicente

*Compendio del ornato decorativo de las persianas y transparentes como objetos armónicos en la edificación y en el ajuar de las habitaciones*, Barcelona, Imprenta de R. Pujal, 1901

## Bibliografia



## Fonts documentals. Catàlegs exposicions segle XIX i inicis XX

*Exposición pública de productos de la industria española, verificada en obsequio de SS.MM. y durante su permanencia en esta capital.* Barcelona, Imprenta de J. Tauló, 1844

*Catálogo de la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Catalunya, improvisada en obsequio de SS.MM. la Reina.* Barcelona, Narciso Ramírez, 1860

*Catálogo general de los objetos que figuran en la manifestación de productos catalanes de ciencias, letras y bellas artes, agricultura e industria.* Barcelona, Salvador Manero, 1877

*Album de la exposición de artes decorativas celebrada en el local de la sociedad enero-febrero 1881,* Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y Cía., 1881

*Catálogo de los objetos presentados en la primera exposición de artes decorativas y de aplicaciones de la industria celebrada en el Instituto del Fomento del Trabajo Nacional inaugurado el 21 de diciembre de 1880,* Barcelona, Establecimientos tipográficos de los Sucesores de Ramírez y Cía., 1881

*Catálogo de los objetos que figuran en la exposición de Artes Industriales con aplicación al decorado de habitaciones inaugurado 16 de diciembre 1884.* Instituto del Fomento del Trabajo Nacional, Barcelona, Jaime Jesús, 1884

"Album artístich de la Renaixensa 1882-1888", *La Renaixensa*,  
Quatre fascicles que acompanyen la revista.

*Exposicion universal de Barcelona año 1888. Relación de los expositores de la provincia de Barcelona presentados por el Instituto del Fomento del Trabajo Nacional,* Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús, 1888

*Catálogo general oficial de la exposición universal de Barcelona 1888,* Barcelona, Imprenta Sucesores de N. Ramírez y Cía, 1888

*Catálogo exposición nacional de industrias artísticas,* Barcelona, Heinrich i Cia, 1892

*Exposición de las Bellas Artes e Industrias Artísticas,* Barcelona, J. Thomas & Cia, 1896

*Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas,* Barcelona, J. Thomas & Cía, 1898

*Catálogo oficial de la exposición nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912,* Madrid, Mateu, s.d.

*Exposició internacional del moble i decoració d'interiors,* Barcelona, 1923

BOHIGAS TARRAGÓ, Antonio: *L'exposició internacional del moble i de decoració d'interiors de 1923,* Barcelona, Libreria Catalonia, 1930

