



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

EL VOL DE L'ARARAUNA

*ARQUITECTURA DE XAVIER BUSQUETS SINDREU
ENTRE SÃO PAULO I BARCELONA (1947-1963)*

Tesi presentada per obtenir el títol de Doctor
per la Universitat Politècnica de Catalunya

Tesi doctoral de: Rubén Navarro-González

Directors: Jaume Rosell i Colomina i Ramon Graus Rovira

Programa de Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura

Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Universitat Politècnica de Catalunya

RESUM

Al llarg dels seus cinquanta anys de vida, la seu corporativa del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya ha estat objecte d'algunes polèmiques enceses i també de considerable tractament historiogràfic. Però aquesta atenció no sembla haver traspuat al seu autor, Xavier Busquets Sindreu (1917-1990), l'extensa obra del qual resta encara en bona part per descobrir i integrar al relat historiogràfic sobre l'arquitectura moderna catalana de la segona meitat del s. XX.

Per una banda, aquesta tesi endega una exploració general de la seva figura i assaja una primera aproximació interpretativa de la seva producció arquitectònica. Per l'altra, es centra específicament a l'excel·lent formació que Busquets rebé entre 1951 i 1955 treballant amb els reconeguts arquitectes Adolf Franz Heep i Lucjan Korngold, a les llunyanes terres d'un Brasil que es convertia ràpidament en un dels més rellevants *loci* de l'*International Style*. Aquesta experiència el situaria en posició orbital, però molt propera, a alguns dels esdeveniments de primer ordre de la modernitat arquitectònica internacional de postguerra, i el permetria beure directament de la millor tradició del racionalisme europeu d'entreguerres, a través de la proximitat dels seus mestres a figures com Le Corbusier o Adolf Meyer.

Des d'aquest privilegiat punt de partença, Busquets practicaria una arquitectura culta i cosmopolita durant la seva posterior trajectòria professional en terres catalanes (1955-1990), amb polifacètiques referències al context internacional més actual i desarrelada respecte el debat i la cultura arquitectònica més local del context estrictament català. Aquests fets fan que Busquets i la seva obra no sempre siguin de fàcil encaix al relat historiogràfic més convencional sobre l'arquitectura moderna a Catalunya, però es jutja que és aquí on pot radicar l'interès del seu estudi.

Paraules clau: *Xavier Busquets Sindreu; Franz Heep; Lucjan Korngold; arquitectura moderna; International Style; Barcelona.*

*Als meus pares, per haver-me ensenyat a
estimar el coneixement, i a ser qui sóc.*

A la meva germana, per tot el que ens uneix.

A la Montse, per tots aquests anys.

Qui planta dàtils, no menja dàtils.

Dita tradicional àrab, freqüentment citada
per Xavier Busquets Sindreu (Red. 1987, 19)

AGRAÏMENTS

Als meus tutors, Jaume Rosell i Colomina i Ramon Graus Rovira, per la confiança, la paciència, i tota l'ajuda rebudes al llarg de tots aquests darrers anys, amb una dedicació i generositat que han anat molt més enllà de qualsevol compromís.

A Miguel Usandizaga Calparsoro, Víctor Manuel Cenicerós Ojeda, Helena Usandizaga Lleó i, pòstumament, a Leopoldo Gil Nebot, per tenir a bé rebre'm i fer l'esforç de recordar, espero que agradablement, temps passats en un diàleg que vaig gaudir i que per a mi sens dubte ha estat fructífer i interessant. A tots ells per permetre l'enregistrament de les entrevistes, i a Miguel Usandizaga especialment per prendre's la molèstia de fer gestions ulteriors i indicar-me possibles fils de recerca.

Al pare Josep de Calassanç Laplana i Puy, per l'amabilitat amb què se'm permeté accedir i consultar la documentació original i catàleg de la donació de Xavier Busquets Sindreu al Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat, per haver permès la reproducció de les imatges del llegat de Xavier Busquets que s'inclouen en aquesta tesi i, no en menor part, per l'agradable estona passada parlant de l'arquitecte que protagonitza aquesta tesi.

Al servei de l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, per l'atenció diligent, continuada i sempre impecable durant els quasi dos anys de recerca en que, cada dimecres, vaig poder consultar el fons Xavier Busquets Sindreu; i també per la diligència en la immensa tasca de digitalitzar la part del fons que es publica amb aquesta tesi.

Al servei de gestió acadèmica de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona i a Jordi Ros i Ballesteros, aleshores director de l'escola, per permetre la consulta de l'expedient acadèmic de Xavier Busquets Sindreu i les actes de la Junta d'Escola.

A la Reial Càtedra Gaudí, per facilitar la consulta de documentació i remetre-la digitalment, tot i no estar en catàleg, amb inesperada brevetat en moments complicats per a tots.

Al servei del Centre de Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, per l'atenció rebuda en la consulta de les actes de fundació del *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*.

Al servei tècnic d'arxius de l'*Archivo Histórico del Ejército del Aire del Ministerio de Defensa*, per permetre la consulta i remetre una còpia digital de l'expedient militar complet de Xavier Busquets Sindreu.

A la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, per permetre la consulta de les actes de la corporació entre els anys 1987 i 1990, quan Xavier Busquets Sindreu en formà part.

I a la *Grande Chancellerie de la Légion d'Honneur de France*, per l'atenció rebuda.

OBSERVACIONS

Aquesta tesi fa servir el format de citació definit per la norma UNE-ISO 690:2013 per a tota font publicada. Al cos de text, les referències entre parèntesi () esmenten fonts externes, mentre que les referències entre corxeres [] esmenten material de la pròpia tesi. Les referències a les fonts no publicades resten a peu de pàgina. Les fonts originals de les imatges incloses al llarg del text en tot el seu conjunt resten llistades al final del mateix. Les imatges adquirides a l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya resten amb marca d'aigua per condició d'aquesta institució en aplicació de la normativa legal vigent.

ÍNDIX ABREUJAT

Resum	003
Agraïments.....	009
Observacions.....	011
Índex abreujat.....	013
Taula de continguts.....	015
Consideracions prèvies i hipòtesi de treball.....	025
Aproximació historiogràfica.....	033
Introducció: retrats de Xavier Busquets Sindreu.....	069
Capítol I: Els horitzons incerts (1917-1951).....	195
Capítol II: El cel del Brasil (1951-1955).....	267
Capítol III: L'aterratge a Barcelona (1955-1963).....	455
Epíleg: El vol de l'ararauna.....	661
Referències bibliogràfiques i hemerogràfiques.....	757
Llista d'il·lustracions i taules.....	807
Llista de sigles.....	859
Índex onomàstic.....	863
Annexos.....	879

TAULA DE CONTINGUTS

CONSIDERACIONS PRÈVIES I HIPÒTESI DE TREBALL / 025

APROXIMACIÓ HISTORIOGRÀFICA / 033

1. La seu del COACB enmig de la polèmica del realisme (1962-1963) / 035

- 1.1 Oriol Bohigas davant la seu del Col·legi d'Arquitectes / 035
- 1.2 Alexandre Cirici Pellicer davant la seu del Col·legi d'Arquitectes / 039
- 1.3 L'enquesta a *Serra d'Or* / 040
- 1.4 Posicionaments crítics / 042
- 1.5 Posicionaments matisats / 043
- 1.6 Posicionaments de defensa / 046
- 1.7 Cirici Pellicer a *Serra d'Or* / 047
- 1.8 A Catalan controversy / 050
- 1.9 Un condicionament historiogràfic / 051

2. Una historiografia condicionada (1963-1987) / 052

- 2.1 La potència d'una conceptualització / 052
- 2.2 Primers assajos de superació / 054
- 2.3 Omissió i continuïtat interpretativa / 056

3. Una relectura dels 1950s més enllà del Grup R (1987-2012) / 056

- 3.1 La recuperació des de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi / 057
- 3.2 Un interès renascut però una mirada convencional / 057
- 3.3 Un canvi de sensibilitat / 060

4. Recull en guies i inventaris / 062

- 4.1 Primeres inclusions / 062
- 4.2 Aparició de les seues corporatives de CAMPB i Sandoz / 063
- 4.3 A la cerca d'altres obres de Busquets / 064

5. Amb motiu dels 50 anys del COAC (2012-2020) / 065

- 5.1 Exemples de superació / 066
- 5.2 Consideracions finals / 067

INTRODUCCIÓ: RETRATS DE XAVIER BUSQUETS SINDREU / 069

1. Un primer apropament al llegat de Xavier Busquets Sindreu / 071

2. L'arquitecte: obra i clients. El fons documental a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya / 075

- 2.1 Obra projectada i construïda / 076
- 2.2 Etapes / 079
- 2.3 Currículum professional i obres més significatives / 082
- 2.4 Retrats dels seus clients habituals / 094
- 2.5 Cercles de clientela / 098

3. El lector: el fons bibliogràfic al Servei de biblioteques de la demarcació de Barcelona del COAC / 103

- 3.1 Les donacions a Montserrat i al COAC / 103
- 3.2 Sobre les dificultats materials d'anàlisi de la seva biblioteca / 105

4.- El col·leccionista d'art: La donació Busquets Sindreu al Monestir de Montserrat / 109

- 4.1 L'afició per l'art / 109
- 4.2 Origen de la col·lecció / 112
- 4.3 La llar compartida amb l'art / 113
- 4.4 Descripció de la col·lecció / 126
- 4.5 Peces arqueològiques / 128
- 4.6 Peces històriques / 128
- 4.7 Segle XIX i anys del tombant al segle XX / 132
- 4.8 Avantguardes i contemporaneïtat / 136
- 4.9 Art i amistat / 136
- 4.10 Altres consideracions envers la col·lecció / 138
- 4.11 Rellevància de Busquets al món del col·leccionisme d'art / 138

5. Sobre la personalitat de Xavier Busquets Sindreu / 141

- 5.1 Busquets reflectit en les seves pertinences / 142
- 5.2 Opinions en els papers de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi / 143
- 5.3 El testimoni d'un amic: Leopoldo Gil Nebot / 148
- 5.4 El testimoni d'un col·laborador: Víctor Manuel Cenicerós Ojeda / 149
- 5.5 El testimoni d'un treballador: Miguel Usandizaga Calparsoro / 150
- 5.6 El testimoni d'un familiar: Helena Usandizaga Lleonart / 151
- 5.7 Busquets a través de les seves paraules / 152

6. El despatx: Col·laboradors, industrials, cultura de treball i contactes internacionals / 153

- 6.1 Els despatxos de Busquets a Barcelona / 153
- 6.2 Organització del despatx i professionalisme / 157
- 6.3 Arquitectura moderna i praxi projectual / 163
- 6.4 Lligams del despatx amb constructores i industrials / 164
- 6.5 Modernització del perfil professional / 174
- 6.6 Dimensió internacional del despatx / 177
- 6.7 El viatge internacional com a dinàmica de despatx / 182
- 6.8 Col·laboradors / 182
- 6.9 Xarxa de contactes de l'arquitecte / 184

CAPÍTOL I: ELS HORITZONS INCERTS (1917-1951) / 195

1. Els primers horitzons domèstics (1917-1936) / 197

- 1.1 La mare: indústria, art i una envejable posició social / 197
- 1.2 El pare: arquitectura, germanofília i Noucentisme / 200
- 1.3 La llar i el cercle familiar / 209

2. Els horitzons en flames: la participació a la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) i a la Segona Guerra Mundial (1940-1942) / 210

- 2.1 Una polèmica historiogràfica no resolta / 210
- 2.2 Fugida de Barcelona / 215
- 2.3 Regiment de cavalleria del Requetè / 215
- 2.4 Batalló de carros de combat / 217
- 2.5 Esquadrilles de caça 8-E-3 i 4-E-3 / 219
- 2.6 Impasse entre guerres i estudis d'enginyeria aeronàutica / 221
- 2.7 Campanya militar alemanya a Rússia amb l'*Escuadrilla Azul* / 222
- 2.8 Pilot provador del parc eventual de Sabadell / 226
- 2.9 Apartat en condició de supernumerari i retir definitiu / 227
- 2.10 Aportacions al debat / 227

3. Els horitzons del tedi: els estudis universitaris (1936-1947) / 236

- 3.1 Estudis abans de la guerra / 238
- 3.2 Estudis entre guerres / 238
- 3.3 Estudis després de la guerra / 238
- 3.4 Professors, però no mestres / 239
- 3.5 Una carrera no gaire brillant / 242

4. Arquitectura después de la tempesta: Primers anys de professió (1947-1951) / 243

- 4.1 Habitatge plurifamiliar al c. Serra i Arola 15-17 / 244
- 4.2 Habitatge plurifamiliar al c. Calvet, 56 / 251
- 4.3 La “Vaquería Modelo” / 256

CAPÍTOL II: EL CEL DEL BRASIL (1951-1955) / 267

1. Introducció al context del Brasil i São Paulo dels anys 1940s i 1950s / 269

- 1.1 Urbanització i arquitectura *Art Déco* al Brasil dels 1930-1942 / 270
- 1.2 Metropolitanització i verticalització al São Paulo dels 1942-1964 / 273
- 1.3 Arquitectura moderna i *International Style* al São Paulo dels 1942-1964 / 275
- 1.4 Recepció internacional de l'arquitectura brasilera (1943-1965) / 278
- 1.5 Recepció de l'arquitectura brasilera a Espanya (1943-1965) / 280

2. Apropament historiogràfic a l'estada de Xavier Busquets Sindreu al Brasil (1951-1955) / 283

- 2.1 Sobre l'estada de Busquets al Brasil / 283
- 2.2 Lectures des de Catalunya / 285
- 2.3 Lectures des de São Paulo / 288
- 2.4 Etapes de l'estada de Busquets al Brasil / 289
- 2.5 Al·licients per marxar a São Paulo / 289

3. Introducció a la figura i obra de Lucjan Korngold (1897-1963) / 296

- 3.1 Etapa europea de Lucjan Korngold (1897-1940) / 296
- 3.2 Transició cap a l'*International Style* / 302
- 3.3 Modernització del perfil professional / 306
- 3.4 Transformacions del model empresarial / 308
- 3.5 Publicitat, art i fotografia d'arquitectura / 309
- 3.6 Elitisme social i xarxa de clients / 311

4. Introducció a la figura i obra d'Adolf Franz Heep (1902-1978) / 312

- 4.1 Adolf Franz Heep a Frankfurt am Main (1923-1928) / 312
- 4.2 Adolf Franz Heep a Paris (1928-1945) / 316
- 4.3 Heep al Brasil, al costat de Jacques Pilon (1947-1950) / 320
- 4.4 Heep al costat d'Enrique E. Mindlin (1950-1952) / 327
- 4.5 Heep en solitari (1952-1965) / 327
- 4.6 Model empresarial / 327
- 4.7 Sobre la praxi arquitectònica paulista d'Adolf Franz Heep (1952-1965) / 329

4.8 El paper del detall constructiu / 337

4.9 La síntesi de les arts / 345

4.10 Disseny com a art aplicada / 349

5. Busquets a São Paulo: un lent aprenentatge / 352

5.1 Edifici plurifamiliar a Rua Vergueiro (1952) / 353

5.2 *Consulado General de España* (1953) / 355

5.3 Fàbrica metal·lúrgica Hasenclever (1954) / 357

5.4 Residència unifamiliar a Rua Rogerio Giorgi / 360

5.5 Residència unifamiliar a Rua Conde d'Eu / 362

5.6 Residència unifamiliar a Petrópolis / 365

5.7 Residència unifamiliar a Alameda dos Bororós / 367

5.8 Residència unifamiliar a Rua Maria Carolina / 369

6. Algunes lliçons paulistes / 374

6.1 Projectes en què Busquets pogué treballar durant la seva estada al Brasil / 375

6.2 Contactes al despatx de Korngold / 381

6.3 Cercles de clients de Korngold / 383

6.4 Contactes al despatx de Heep / 383

6.5 Una nova cultura professional / 384

6.6 El despatx de Heep a Rua Barão de Itapetininga com a referent / 386

6.7 Organització i mètode de treball al despatx de Heep/ 386

6.8 Vida al despatx de Heep/ 389

6.9 Trets arquitectònics compartits / 390

6.10 Fotografia d'arquitectura / 392

6.11 La qüestió de les arts / 393

6.12 Modulacions de *l'International Syle* / 396

6.13 Un ric mestissatge / 397

6.14 Un aprenentatge privilegiat / 397

6.15 La passió per l'arquitectura / 398

7. La maleta del Brasil / 399

7.1 Edifici Lausanne (1953-1958) / 400

7.2 Edifici Lucerna (1954-1959) / 415

7.3 Edifici Araraúnas (1953-1958) / 423

7.4 Els habitatges *quitinete* / 432

7.5 Le Corbusier: *vers une cuisinette* / 436

7.6 El tipus i *l'Existenzminimum* / 437

7.7 Especificitat de la cuina i la *Frankfurter Küche* / 440

- 7.8 Domini del mercat immobiliari / 445
- 7.9 Ètica professional vers l'usuari final / 446
- 7.10 El prestigi de la modernitat ben construïda / 447
- 7.11 Arquitectura com a imatge / 450
- 7.12 El valor d'un bagatge excèntric / 451

CAPÍTOL III: L'ATERRATGE A BARCELONA (1955-1963) / 455

1. Retorn a Barcelona (1955-1956) / 457

- 1.1 El viatge de retorn / 457
- 1.2 Aspectes de l'ambient cultural i arquitectònic de la Barcelona de 1955 / 459
- 1.3 L'edifici Araraúnas a *Cuadernos de Arquitectura* / 466
- 1.4 La *III Bienal Hispanoamericana de Arte* / 470
- 1.5 El *Gran Premio de Arquitectura por tema libre* / 473
- 1.6 Busquets i la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* / 484
- 1.7 Un embrió del MACBA: art, amistat i negocis (1959-1960) / 485

2. Aiscondel S.A.: una oportunitat aprofitada (1956-1964) / 491

- 2.1 La fàbrica d'Aiscondel S.A. a Cerdanyola / 492
- 2.2 Els estands d'Aiscondel S.A. per a les Fires de Mostres / 502
- 2.3 Els edificis d'habitatges a La Clota / 518

3. El tipus i el tractament de la façana en l'habitatge col·lectiu (1956-63) / 524

- 3.1 La influència d'Adolf Franz Heep / 526
- 3.2 Un tipus fèrtil / 533
- 3.3 Una forçosa adaptació / 535
- 3.4 Explotació econòmica del marc jurídic / 538
- 3.5 Construint la imatge de la modernitat / 539
- 3.6 La riquesa d'un nou i heterodox mestissatge / 546

4. Seriació, industrialització i prefabricació a l'habitatge obrer (1956-63) / 547

- 4.1 El conjunt residencial i escola Ciudad Condal (I) / 548
- 4.2 La cerca d'un tipus repetible / 553
- 4.3 El conjunt residencial i escola Ciudad Condal (II) / 558
- 4.4 Les torres del c. Agricultura / 563
- 4.5 *Type meets industry*: el cas de Bellvitge / 566
- 4.6 Busquets al *meeting* del Team X de Bagnols-sur-Cèze (1960) / 586
- 4.7 Altres consideracions vers la prefabricació / 594

5. El retorn del fill pròdig: habitatge per a les classes altes / 601

- 5.1 L'exercici del c. Freixa (1955-1956) / 601
- 5.2 Edifici plurifamiliar per als enginyers industrials (1956-1963) / 605
- 5.3 Estratègies de composició de façanes / 615
- 5.4 La modernitat luxosa / 618
- 5.5 El camí cap a una praxi pròpia / 626
- 5.6 La casa i el paisatge / 632
- 5.7 Els espais del bon viure / 640

EPÍLEG: EL VOL DE L'ARARAUNA / 661**1. Cap a una arquitectura corporativa a Barcelona / 663**

- 1.1 Un precedent: les oficines per a Aiscondel S.A. (1959) / 663
- 1.2 Un primer vol ras: Les oficines per a l'International Wool Secretariat (1963) / 665

2. Els vols de prova: els concursos d'arquitectura / 668

- 2.1 La seu del Gobierno Civil a Tarragona (1956) / 669
- 2.2 El primer concurs per a la seu corporativa del COACB (1956-1957) / 686
- 2.3 El segons concurs per a la seu corporativa del COACB (1958) / 696
- 2.4 El nou edifici consistorial a la plaça Sant Miquel (198) / 704

3. A propòsit de l'edifici construït del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya / 723

- 3.1 Principals eixos d'interpretació (1962-2019) / 723
- 3.2 Dos escrits de Xavier Busquets sobre el COACB (1962 i 1987) / 728
- 3.3 Influències de l'arquitectura corporativa nord-americana / 734
- 3.4 Aconventionalitat i *International Style* a l'edifici construït del COACB / 740
- 3.5 El paper de l'art a l'arquitectura corporativa del COACB (1958-1962) / 742
- 3.6 A propòsit dels plafons de Picasso / 747
- 3.7 Contingència i experimentació / 755
- 3.8 Unes darreres aportacions al debat historiogràfic sobre el COACB / 756

4. El vol de l'ararauna. A tall de conclusions finals / 762

- 4.1 El pas definitiu cap a una arquitectura corporativa a Barcelona / 762
- 4.2 Cloenda provisional / 763

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I HEMEROGRÀFIQUES / 767

LLISTA D'IL·LUSTRACIONS I TAULES / 807

LLISTA DE SIGLES / 859

ÍNDEX ONOMÀSTIC / 863

ANNEXOS / 879

Annex A: Ressenya biogràfica de Xavier Busquets Sindreu / 881

ANX A.1.- Biografia general de Xavier Busquets Sindreu / 881

ANX A.2.- Carrera militar de Xavier Busquets Sindreu / 888

ANX A.3.- Carrera acadèmica de Xavier Busquets Sindreu / 889

ANX A.4.- Professorat universitari de Xavier Busquets Sindreu a l'Escola d'Arquitectura / 891

ANX A.5.- Taula resum de l'expedient acadèmic de Xavier Busquets Sindreu / 893

Annex B: Obra de Xavier Busquets Sindreu / 895

ANX B.1.- Taula cronològica de l'obra arquitectònica de Xavier Busquets Sindreu / 895

ANX B.2.- Mapa amb identificació de l'obra arquitectònica de Xavier Busquets Sindreu / 896

Annex C: Relació de clients / 897

ANX C.1.- Taula cronològica de la relació de Xavier Busquets amb els seus clients / 897

Annex D: Reconstrucció de la col·lecció d'art de Xavier Busquets Sindreu / 899

ANX D.1.- Obres d'art i arts aplicades al catàleg del Museu de Montserrat / 900

ANX D.2.- Peces arqueològiques i històriques al catàleg del Museu de Montserrat / 904

ANX D.3.- Altres pintures / 906

ANX D.4.- Altres peces històriques / 909

ANX D.5.- Altres peces de valor / 910

Annex E: Biblioteca de Xavier Busquets Xindreu / 915

ANX E.1.- Volums de la biblioteca professional i personal de Xavier Busquets / 915

ANX E.2.- Volums susceptibles d'haver format part de la biblioteca professional i personal de Xavier Busquets Sindreu / 918

Annex F: Entrevistes i testimonis / 919

ANX F.1 Entrevista amb Leopoldo Gil Nebot / 919

ANX F.2 Entrevista amb Miguel Usandizaga Calparsoro / 935

ANX F.3 Entrevista amb Víctor Manuel Cenicerros Ojeda / 957

Annex G: Registre documental i cronològic d'obra construïda i projectada / 983

CONSIDERACIONS PRÈVIES I HIPÒTESI DE TREBALL

Quan es parla de l'edifici del Col·legi d'Arquitectes, tothom sap qui n'és l'autor. Quan s'al·ludeix als amics de Picasso, tothom sap que ell n'era un dels més propers. Quan es parla de la Barcelona nova el seu nom, Xavier Busquets, hi resta plenament inserit.

(Red. 1987, 18)

El 2015, a l'inici de la redacció d'aquesta tesi, es celebraven els 25 anys de la mort de Xavier Busquets Sindreu (1917-1990). Aleshores, tant ell com la seva obra m'eren pràcticament desconeguts; però no va haver de passar gaire temps per a que pogués adonar-me que la meva inexcusable ignorància no era pas un cas aïllat: al llarg de tots aquests anys, quan he comentat amb altres arquitectes –de la meva generació, però també sovint de les anteriors– que la meva recerca doctoral versava sobre Xavier Busquets, la reacció més freqüent ha estat la de rebre un sorprès “I aquest, qui és?”. Per respondre aquesta pregunta es poden adoptar múltiples estratègies, però en la meva experiència només una invariable resposta, “l'arquitecte del Col·legi d'Arquitectes”, ha semblat garantir el reconeixement de l'interlocutor.

Aquest desconeixement es fa palès tot i les diverses publicacions que han anat apareixent sobre la seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (1958-1962), per exemple amb motiu de la celebració dels 50 anys de l'edifici (2012). En aquest sentit, es pot considerar que aquest edifici s'hagi consolidat per a la societat barcelonina, per al col·lectiu d'arquitectes i per a la historiografia catalana com una icona de la modernització de la ciutat i del país, en bona part mercè als esgrafiats que Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) formalitzà als panells de façana del seu cos baix. Tanmateix, aquest èxit, i l'atenció que el sol acompanyar, no sembla haver acabat de traspuar al seu autor.

Potser, fins i tot, per partida doble: primer, perquè per motius de caràcter divers, que es tractaran oportunament, la historiografia existent sembla haver tendit a negligir la seva figura a l'hora de bastir la interpretació historiogràfica de l'arquitectura moderna catalana de la segona meitat del segle XX. I en segon lloc, perquè en abordar l'obra de Busquets Sindreu, ha centrat el seus estudis quasi exclusivament en l'edifici col·legial, descuidant així la resta de la seva llarga trajectòria i extensa producció arquitectònica –que es desenvolupa en el període que va del 1947 al 1990 i que inclou un respectable nombre d'edificis, alguns d'ells certament rellevants– i reduint-lo pràcticament a un arquitecte d'una sola obra.

Per aquests motius, entre d'altres, aquesta tesi sobre Xavier Busquets pot semblar un tant excèntrica –com ho fou, d'alguna manera, el seu protagonista– en la mesura que defuig parlar llargament sobre el seu edifici més famós, en tant que ja ha estat tractat amb anterioritat, en diverses ocasions, i amb diversos graus d'aprofundiment, i prefereix estendre una mirada sobre altres parts de la seva trajectòria arquitectònica.

Al començar a treballar es va procedir, per tant, a un apropament generalista però minuciós, que pretenia reconstruir la biografia i trajectòria professional de Busquets Sindreu en els seus trets principals. Una part important dels resultats d'aquesta recerca ha estat inclosa als annexos que acompanyen la tesi. També ha calgut preparar una introducció, diguem-ne de presentació,

d'ell mateix, a on mostrar les obres, xarxes de clients, contactes internacionals i col·laboradors de Busquets Sindreu, però també la seva personalitat, la seva immensa col·lecció d'art, la seva biblioteca, la singular llar que bastí per a si mateix, i la manera en què organitzà el seu despatx. És possible que, llavors, el lector descobreixi que, contra tot pronòstic, potser sí que Busquets necessiti d'una presentació prèvia.

En aquesta mateixa línia, el capítol primer explora els anys de joventut de Busquets (1917-1947), intentant de trobar en la seva biografia algunes claus que puguin ajudar a explicar certs aspectes de la seva posterior evolució. Així, es destacarà la posició benestant de la seva família, la importància del coneixement d'idiomes, la cultura i l'art a la llar paterna, i s'estudiarà l'etapa universitària, a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona (1936-1947). Però també es tractarà, específicament, la participació de Busquets Sindreu a la Guerra Civil Espanyola i a la Segona Guerra Mundial, ja que una certa polèmica no sempre arquitectònica ha acompanyat la seva figura. Pel que fa a aquests darrers episodis, hem intentat aportar noves fonts documentals i una sèrie de consideracions al debat existent mitjançant un estudi atent d'aquests fets bèl·lics.

Tot i l'inicial plantejament generalista, en el decurs de la recerca va anar quedant cada vegada més clara la rellevància que tingué per a la seva posterior trajectòria la iniciàtica estada al Brasil que Busquets realitzà entre 1951 i 1955, sense el tractament de la qual la interpretació de la posterior producció arquitectònica queda significativament dificultada. Per aquest motiu, la tesi ha estat finalment centrada en aquesta experiència a les llunyanes terres d'Amèrica del Sud, i per això se li dedica extensament un dels seus dos capítols principals.

La hipòtesi fonamental de treball es planteja, doncs, al voltant del que considerem la singularitat de l'obra arquitectònica de Busquets en el context de la modernitat catalana, vinculant-la específicament a aquesta excepcional experiència formativa al Brasil.

Aquesta etapa, prou al·ludida en les múltiples ocasions en què s'ha parlat de Busquets –i que també s'exposen al llarg de l'escrit–, pot no haver estat, però, estudiada amb la necessària atenció fins al dia d'avui. El capítol segon assaja, doncs, un primer apropament al tema, en el que s'intenta evidenciar que el context arquitectònic en el que treballà Busquets durant aquells anys no fou exactament el Brasil d'Oscar Niemeyer, Lúcio Costa o, ja posteriorment, Paulo Mendes da Rocha, que acabaria consolidant-se a l'imaginari col·lectiu català. Per contra, Busquets treballà en un context arquitectònic i immobiliari molt determinat, el del São Paulo dels primers 1950s, al costat de dos arquitectes immigrants pràcticament desconeguts al nostre país, tot i la rellevància internacional indiscutible d'alguns dels seus edificis: el polonès d'origen jueu Lucjan Korngold (1897-1963) i l'alemany Adolf Franz Heep (1902-1978).

Per aquest motiu, pot semblar que el tractament de l'arquitectura d'aquestes dues figures i el context específic de la seva producció s'allargui en excés, però ha estat necessari per plantejar adequadament les veritables referències en les que incardinar una part rellevant de la posterior producció arquitectònica de Busquets, ja en terres catalanes. I també per plantejar alguns dels temes conductors de la posterior interpretació historiogràfica, que situen Busquets en posició excèntrica respecte la cultura i el debat arquitectònic català del seu temps. Així, es desgranen temes com la potència de l'arrel del racionalisme funcionalista, d'origen bauhausià, a l'arquitectura de Heep i Busquets, la rellevància de la figura –ben propera per a Heep– de Le Corbusier, l'interès per la tecnologia i la industrialització aplicades a la construcció i l'arquitectura, l'atenció pel rigor i el detall constructiu, o la conseqüent cerca i consolidació d'uns certs tipus optimitzats i repetibles. Però a aquestes consideracions només aparentment incardinades a l'ortodòxia del Moviment Modern europeu també s'hi afegeixen les necessàries operacions de barreja i mestissatge d'aquest bagatge al diferent context cultural del Brasil primer i, una vegada assumides per Busquets, de Catalunya després.

D'aquesta manera, i tornat al nostre país el 1955, Busquets es configura com un personatge de difícil encaix per a la visió canònica de la història de l'arquitectura del nostre país: absent durant el sorgiment i bona part dels anys de reivindicació del grup R (1951-1958), Busquets queda al marge del debat local i basteix la seva cultura arquitectònica de referència en un context ben diferent, la qual el converteix en un professional situat en una posició desdibuixada i excèntrica una vegada retorna a Catalunya. Allunyat també per motius personals i biogràfics del marc de referència italià convencional per a l'arquitectura catalana durant el franquisme, marcat per l'oposició al règim que ell mai va practicar, no sempre resulta fàcil d'entrada operar una adequada lectura de les seves obres, pensades com estan en una clau d'exòtic mestissatge de múltiples referències a cavall de diversos continents.

Per quins motius i de quina manera s'assaja aquesta barreja fins que cristal·litza en una praxi professional coherent i consolidada és el tema principal que adreça el capítol tercer, que és l'altre dels dos capítols centrals de la tesi. L'estudi de l'obra de Busquets entre 1955 i 1962, moment en què s'inaugura la seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, permet així plantejar temes com l'adaptació al context català dels tipus assimilats al Brasil, o els enginys i solucions adoptades per tal de trasplantar els codis estilístics i la construcció tecnificada dels gratacels paulistes a les limitacions industrials del nou context. Però també caldria destacar-ne d'altres, com ara l'interès per encetar uns primers esforços d'industrialització de la construcció, de la mà de la seriació i racionalització de l'habitatge obrer, les preocupacions al voltant del concepte de la síntesi de les arts, la professionalització del perfil comercial de l'arquitecte lliberal, la implantació d'arquitectures corporatives, l'emulació en sintonia amb el sector immobiliari dels models empresarials apresos al Brasil, o la relació entre art i tècnica en l'arquitectura de Busquets.

A través d'aquests dos capítols centrals –el que es dedica al Brasil, i el que posa l'atenció en l'arquitectura del primer Busquets català– la tesi intenta vertebrar els temes nuclears que s'han anat descobrint al llarg de la recerca i a partir dels quals es plantegen algunes possibles línies d'interpretació de l'obra de Xavier Busquets Sindreu.

La hipòtesi de treball es planteja així com un doble exercici de descoberta: per una banda, com un aprofundiment en els anys anteriors a la construcció de la seu del COAC per tal d'explorar noves vies de recerca que permetin enriquir, matissar o complementar la lectura d'aquesta obra tan significativa. D'altra banda, aquesta exploració es concep com un primer esforç que permeti assentar les bases per a treballs posteriors d'interpretació i contextualització de la trajectòria subsegüent, i per a un més acurat encaix historiogràfic de l'home i la seva obra, una vegada assolida la seva maduresa professional (1963-1982).

L'epíleg del treball assaja per tant dos exercicis diferenciats. D'una banda, tracta de definir les línies de contextualització d'aquesta posterior etapa i es dedica a plantejar més detalladament els termes en els que aquesta s'inicia. Això permet superar les tensions i limitacions projectuals degudes als processos d'adaptació tractats als capítols anteriors, i introduir a la discussió qüestions pròpies de l'arquitectura corporativa que caracteritzà les grans obres de la seva etapa de plenitud professional. Apareixeran, doncs, temes com l'aposta decidida per la correcció constructiva, el confort dels espais, el rigor i racionalitat en el tipus, l'ús de la tecnologia, la naturalitat a l'hora d'emprar els materials de construcció, la senzillesa i funcionalitat de les solucions adoptades, i la pràctica d'un llenguatge arquitectònic propi desenvolupat en una clau internacional culta i complexa que precipità una certa poètica arquitectònica molt personal.

D'altra banda, i assumides ja les consideracions dels dos capítols anteriors –la particularitat de la trajectòria formativa de Busquets i la especificitat de la seva praxi arquitectònica, incardinada en un ric, complex i heterodox món de referències a cavall del Brasil, l'*International Style* dels Estats Units de Nord-Amèrica, el racionalisme alemany de la Bauhaus d'entreguerres i l'ímpetu pioner de Le Corbusier–, l'epíleg també assaja un certa i breu relectura, sense més pretensions, del que indubtablement s'ha convertit en l'edifici més conegut de l'arquitecte, la seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Metodològicament, el treball s'ha recolzat sobre punts forts i, també cal reconèixer-ho d'entrada, en d'altres de més dèbils. El puntal principal ha estat la consulta de la documentació íntegra conservada al Fons Xavier Busquets Sindreu de l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, una tasca que ha portat gairebé dos anys del total de recerca. Aquest material, però, no sempre ha estat suficient per a dur a terme les operacions d'interpretació amb la necessària informació, precisió o contextualització. Per aquest motiu, també s'ha treballat puntualment sobre documentació conservada a d'altres institucions, com ara l'Escola Tècnica Superior d'Arqui-

tectura de Barcelona, a efectes de reconstruir la carrera universitària de Busquets (1936-1947) i la seva posterior participació com a professor de *Proyectos Arquitectónicos* (1967-1969); el Centre de Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, per determinar el paper jugat per Busquets en la fundació del *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* i també al si de *Fomento de las Artes Decorativas*; la Reial Càtedra Gaudí i el Museu de Montserrat, per tal de reconstruir la col·lecció de peces d'art i arqueologia que Busquets reuní al llarg de la seva vida; la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, per tal de reconstruir la participació de Xavier Busquets Sindreu a la mateixa durant els anys que en formà part (1987-1990); l'*Archivo Histórico del Ejército del Aire del Ministerio de Defensa*, per tal de determinar el currículum castrense i les actuacions bèl·liques de Busquets durant la Guerra Civil Espanyola i la Segona Guerra Mundial (1936-1939 i 1941-1942, respectivament); així com la *Grande Chancellerie de la Légion d'Honneur de France*, per inquirir sobre la medalla del mateix rang rebuda per Busquets de la república francesa. La informació estreta d'algunes altres institucions no ha estat finalment inclosa al present treball en no afectar l'interval estudiat (1917-1963).

La informació estrictament documental estreta d'aquestes fonts, s'ha provat de complementar amb testimonis de l'època, a través de les entrevistes fetes a Leopoldo Gil Nebot, com a company d'estudis universitaris; Víctor Manuel Cenicerós Ojeda i Miguel Usandiza Calparsoro, com a treballadors de Busquets als anys 1950s i 1970s, respectivament; de nou el primer, com a col·laborador seu als 1970s; el pare Josep de Calassanç Laplana i Puy, com a coneixença de la família i receptor i curador del llegat de Busquets al Museu de Montserrat; i finalment Helena Usandizaga Lleó, com a part de la família més propera de Busquets.

Tant la informació ja processada i sistematitzada extreta de les fonts esmentades com la transcripció de les entrevistes de les que s'ha obtingut autorització per enregistrar i publicar s'inclouen també als annexos que acompanyen aquest document. Més concretament, el primer es centra en la reconstrucció de la biografia de Xavier Busquets, tant de la seva trajectòria vital i professional, com de l'etapa universitària i els anys de guerra; el segon ofereix una taula cronològica, mes a mes, de la trajectòria professional de Busquets, per obres, així com un mapa de situació de totes les que s'han pogut identificar; el tercer fa el mateix situant els diversos intervals en què Busquets tingué relació professional amb cada un dels seus clients; el quart presenta una reconstrucció de la seva col·lecció d'art; el cinquè de la seva biblioteca; el sisè una selecció transcrita de les entrevistes al·ludides; i finalment el setè una sèrie de fitxes per obra amb un registre documental i cronològic de cada una d'elles en l'interval estudiat.

Les possibilitats i limitacions de la recerca queden en bona part determinades per les fonts consultades. En aquest sentit, s'ha de ser conscient –tot i la ingent documentació conservada– del caràcter no exhaustiu del fons guardat a l'Arxiu Històric del COAC, al qual es circumscriu aquesta tesi, així com de les limitacions i naturalesa fragmentària de les altres fonts consultades, de les

quals s'anirà advertint al llarg del text. En conseqüència, totes les conclusions a què s'ha arribat s'han d'entendre com a condicionades per la precisió, veracitat i completesa de la informació amb què es treballa; i en tot cas com a merament contingents, a l'espera de noves dades que puguin corroborar-les, precisar-les, matisar-les, corregir-les o contradir-les.

En aquesta línia, una limitació clara han estat les dificultats a l'hora de datar o identificar una part de les obres que apareixen a la documentació de l'Arxiu Històric del COAC, de les quals no es dóna data, identitat del client ni emplaçament. Una altra limitació prou important ha estat la inviabilitat de viatjar al Brasil, combinada amb l'escassa atenció que la historiografia paulista ha dedicat al jove deixeble català que passà fugaçment pels despatxos de Korngold i Heep, un obstacle que ha forçat a assumir una major rellevància de les fonts secundàries.

Tot i així, és d'aquestes limitacions d'on sorgeix una part important de les possibles línies de recerca que es podrien seguir en el futur. Així, els termes exactes de l'experiència brasilera de Busquets Sindreu al costat de Korngold i Heep són un terreny que la tesi només planteja, però ni molt menys esgota, i representen una apassionant via de recerca. D'altra banda, tal com apunta l'epíleg i resulta obvi pel mateix plantejament de la tesi, queda per explorar adequadament tota la trajectòria de Busquets a partir de 1963. Personatge reservat, una altra línia d'investigació seria la de cercar més testimonis que poguessin eixamplar les lectures aquí recollides amb nous punts de vista. Resten també per explorar detingudament les relacions que Busquets establí amb industrials i empresaris locals i internacionals, alguns d'ells ben significatius, així com arquitectes d'altres països, entre ells els del Team X. En la mateixa línia, resta per investigar el paper real de Busquets als projectes en què col·laborà amb despatxos internacionals, i les possibles ramificacions que pogueren sorgir d'aquestes col·laboracions.

També queden punts de la seva biografia als quals no s'ha aprofundit més per no creure-ho convenient, com ara l'etapa d'infància i adolescència, o la participació als conflictes bèl·lics. I també es podria treballar en la seva faceta com a col·leccionista d'art, i la seva relació amb diversos artistes, que seria un error menysprear. Per no parlar de totes les obres que no s'han pogut identificar a l'Arxiu Històric del COAC, les que s'han obviat o s'han esmentat de passada per no quedar centrades al debat, més totes aquelles que no queden recollides a la documentació que conforma el fons Xavier Busquets Sindreu, algunes de les quals es van esmentant al llarg del treball. I qualsevol de les obres que es tracten al llarg de la tesi podria ser estudiada en detall, donada la complexitat de referències del món arquitectònic de Xavier Busquets.

Per concloure, és necessari advertir una vegada més que Xavier Busquets no teoritza sobre arquitectura, no participa al debat públic, no escriu a la premsa. Busquets dibuixa, projecta, participa en concursos, organitza l'obra, discuteix amb industrials. La manera de conèixer-lo resta doncs en l'aproximació a la seva obra dibuixada i construïda. Per això insistirem i ens allargarem

en la descripció atenta i acurada dels projectes. Les seves idees sobre l'arquitectura, que hi són, estan allà, en l'obra feta.

Finalment, la integració de Busquets al relat historiogràfic de l'arquitectura moderna al context català de la segona meitat del segle XX és una operació que la tesi només planteja temptativament, però és quelcom que, com esperem mostrar, serà necessari afrontar seriosament. Som conscients que la figura de Xavier Busquets és una peça difícil d'encaixar al puzle de l'arquitectura catalana dels cinquanta i seixanta del segle passat –ho intentarem mostrar en l'anàlisi historiogràfica que esbossem tot seguit–, però no renunciem a que aquest treball que presentem ajudi a prendre consciència de la necessitat d'aquest encaix, encara que sigui de manera provisional.

I amb totes aquestes incerteses, sense més, Xavier Busquets Sindreu.

APROXIMACIÓ HISTORIOGRÀFICA

*De tots aquells testimonis de les grans i petites
polèmiques entorn de l'arquitectura catalana dels
anys 50, n'ha quedat ben poca cosa.*

Oriol Bohigas Guardiola (1989, 259)

Quan Xavier Busquets Sindreu (1917-1990) arribà a Barcelona tornat d'una estada de gairebé quatre anys al Brasil (1951-1955), aterrà en un context arquitectònic complex del qual no acabava de formar part. D'una banda, i com es veurà als capítols centrals d'aquesta tesi, les lliçons apreses a Sud Amèrica suposaven un fet diferencial en la seva formació respecte del gruix d'arquitectes catalans coetanis, i el seu condicionament l'allunyava de les preocupacions de l'ambient arquitectònic local. D'altra banda, l'absència de Busquets de la seva terra natal es produí en uns anys –els de les reivindicacions del Grup R– que la historiografia posterior ha jutjat com a cabdals per al debat arquitectònic al nostre país. Ambdós fets, entre d'altres factors, van fer que la particular concepció que Busquets tenia de l'arquitectura, la seva praxi professional, i els seus interessos no acabessin d'encaixar en un context que no sempre el va saber –o potser voler– interpretar en aquests termes.

A més, personatge reservat, Busquets es dedicà al llarg dels anys a bastir la seves nombroses obres, a reunir la seva quantiosa col·lecció d'art i a ajuntar la seva extensa biblioteca personal i professional, sense gaires publicitats: com s'ha avançat a les consideracions prèvies, Xavier Busquets Sindreu fou un arquitecte que no semblà interessat a participar al debat arquitectònic de la Barcelona del seu temps. Desubicat –com es mostrarà al llarg de la tesi– respecte el concret context local en què es mogué, Busquets no publicà escrits propis que permetin cenyir-lo fàcilment a aquest debat, ni tampoc es preocupà per donar les claus d'interpretació de les seves obres, teoritzar sobre la seva concepció arquitectònica o explicar la seva praxi professional.

D'aquesta manera, el relat i la interpretació de la seva obra han estat vertebrats per tercers. Però, naturalment, aquestes visions han respost al llarg del temps als diversos interessos dels seus autors, els quals les han efectuat en uns termes que no semblen haver despertat l'interès de Busquets –o, al menys, no tant com per a participar-hi públicament.

Al repàs historiogràfic que segueix hi mancarà, per tant, la veu pròpia de Busquets; però al contrari del què podria semblar d'entrada, és precisament aquí on pot radicar l'interès d'aquest repàs. Al llarg de les pàgines que segueixen, és possible que el lector trobi velles polèmiques ja conegudes, però seria un error entendre-les com un interès nuclear d'aquesta tesi. Ans al contrari, i com s'intentarà mostrar tot seguit, es defensa que la lectura de l'obra de Busquets pot haver estat omesa en part, restant encara per fer-se, i que els escassos apropaments que se li han dedicat poden no haver acabat de copsar-la com potser s'hagués merescut.

1. La seu del COACB enmig de la polèmica del realisme (1962-1963)

L'edifici que Busquets bastí per al *Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares* (COACB) es podria considerar com un cas clar d'això, ja que el seu tractament historiogràfic quedà condicionat per l'enfrontament intel·lectual protagonitzat per Alexandre Cirici i Pellicer (1914-1983) i Oriol Bohigas i Guardiola (n. 1925) al poc de ser inaugurat. Motivada inicialment per una polèmica al voltant del disseny interior de les diverses plantes de la seu col·legial –que realitzaren diversos equips d'arquitectes– aquesta discussió acabà per dépassar els termes de debat originalment cenyits a l'edifici, plantejà temes nuclears al context històric del moment, i també condicionà les posteriors lectures de la figura i l'obra de Busquets. Serà necessari, per tant, tenir-la ben present per tal de contextualitzar adequadament alguns dels aspectes de la historiografia posterior entorn a l'arquitecte i a la seva obra.

1.1 Oriol Bohigas davant la seu del Col·legi d'Arquitectes

Tot i les mencions prèvies amb motiu de la seva participació a la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* a finals de 1955 i els dos concursos per a bastir la seu corporativa per al *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* (1956 i 1958), es pot considerar que la vertebració del relat historiogràfic sobre la figura i obra de Busquets no comença sinó amb la inauguració d'aquest edifici, l'abril de 1962 (Red. 1962k). Així, la primera edició de *L'arquitectura catalana* d'Alexandre Cirici Pellicer (1955) encara no esmenta Busquets –qui tot just acabava de tornar de cinc anys al Brasil i pràcticament no tenia res construït a les nostres terres– i *Arquitectura española contemporánea* de Carlos Flores (1961), tampoc en parla, versemblantment per estar encara en construcció.

La interpretació de l'edifici restava per tant un camp verge que Oriol Bohigas va saber aprofitar en el seu camí cap a les posicions del *realisme arquitectònic*. Així, ja al 1957 havia escrit el seu "Elogi de la barraca", al que seguí l'"Elogi del totxo" (1962), tots dos recollits un any més tard a *Barcelona entre el pla Cerdà i el barroquisme* (Bohigas 1963; Pizza 2010, 109), des d'on vertebrà la seva visió historiogràfica marcada per la construcció de la seqüència que encadellava les aportacions del Modernisme, el Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC) i el Grup R, deixant de banda d'altres corrents i realitats.

Des de la seva secció fixa a les pàgines montserratines de *Serra d'Or*, Bohigas havia anat publicant altres articles que ja prefiguraven el seu posicionament posterior a la dissolució del Grup R, com ara "Planificació i tecnocràcia", en clau urbanística, o "L'arquitectura entre la indústria i l'artesania" (Bohigas 1960a-b). Va ser des d'aquesta plataforma on publicà "Realistes i idealistes a l'arquitectura catalana" (Bohigas 1962a). Era el març de 1962; quedava un mes escàs per a inaugurar la seu col·legial, i els diversos equips d'arquitectes que havien estat convidats a disse-

nyar els interiors havien ja enllestit les seves tasques. De la diversitat dels dissenys sorgeixen les reflexions de Bohigas:

Cada dia més s'acusa arreu del món una clara divergència entre dos grups molt diferenciats de l'arquitectura moderna. Per un cantó hi ha el grup que continua plantejant els problemes a partir d'un sistema d'idees abstractes, i per l'altre, el que s'esforça a recolzar-se sobre la realitat autèntica. Uns són els qui es mantenen en la tònica dels anys en què era iniciada la polèmica arquitectònica i es projectaven uns prototipus per a una societat ideal, amb una indústria ideal, amb una plàstica dins l'ideal perfecció matemàtica. Els altres són els qui, finalitzada la fase polèmica, creuen en el retorn a la realitat social del moment, en la necessitat d'utilitzar la real indústria rudimentària i en la plàstica de la tecnologia que correspon a la realitat dels materials que, per imperatiu de realitats econòmiques, hem d'utilitzar per força. Els uns pensen segurament en els esquematismes abstractes de Mies van der Rohe; els altres, en l'humanisme d'Alvar Aalto.

Com es pot observar, en aquesta disquisició no exempta, de ressonàncies, d'una banda, dels debats arquitectònics específics plantejats pel Team X, i de l'altra, més genèricament, de les discussions entre idealisme i materialisme al si de la tradició de la filosofia política europea, Bohigas utilitza l'actitud vers la indústria, els codis lingüístics, els sistemes projectuals, les coordenades ideològiques de la modernitat i l'ús dels materials com un criteri per a establir –tot simplificant l'anàlisi– una clara divisòria entre dos grups d'arquitectes. D'una banda, el que ell anomena els *idealistes*, arrelats –o, segons a Bohigas, estancats o anestesiats– als somnis propis de la tradició arquitectònica moderna d'entreguerres. De l'altra, els *realistes*, orientats, una vegada assumida aquesta vocació moderna, a atendre les urgències i necessitats existents al nou context sorgit de la Segona Guerra Mundial. Aquesta divisòria serveix Bohigas per a situar diversos arquitectes del moment en un o l'altre grup, en un moviment de catalogació que suposarà el primer bateig historiogràfic de la figura de Busquets:

A Catalunya aquests dos grups han pres ja una absoluta consciència i, gosàriem dir, unes posicions clarament contraposades. (...) Segurament entre els idealistes trobaríem: Giráldez, Subias, López Íñigo, Tous, Fargas, Busquets. I entre els realistes: Moragas, Sostres, Martorell, Milà, Correa, Mackay, Ribas Piera. Enmig d'uns i d'altres, Coderch i Valls semblen ésser uns idealistes en el plantejament sociològic, i uns realistes en el tractament constructiu. Gili i Bassó, en canvi, potser són uns realistes a l'hora d'afirmar les bases sociològiques, i uns idealistes en les solucions arquitectòniques.

Les consideracions respecte Coderch i Valls i Gili i Bassó ja deixen entreveure l'existència d'una certa dimensió "sociològica" en la divisió efectuada que depassa l'estrictament arquitectònic, la qual, d'una banda, obeeix al context polític específicament espanyol, però que també té les seves connexions amb la cultura italiana del neorealisme de postguerra. Però com es veurà més endavant, la situació de Busquets entre els idealistes sembla natural si s'utilitzen els arguments de Bohigas vers la indústria, els materials i la plàstica arquitectònica. Això no només pot ser evident en recordar l'estètica adoptada a la seu col·legial, sinó que també queda palès si es té en compte que el seu nom havia quedat lligat el 1960 al desenvolupament del polígon residencial de Bellvitge, un dels primers assaigs en ferm per industrialitzar la construcció a Catalunya, al qual Bohigas sembla referir-se implícitament al seu article "Planificació i tecnocràcia".

Però la divisió que es plantejava en termes teòrics a “Realistes i idealistes a l’arquitectura catalana” passaria a concretar-se en l’edifici corporatiu per al *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* tan sols dos mesos després, a les poques setmanes de ser inaugurat l’edifici, quan Bohigas publicà el seu manifest per l’arquitectura realista. Així, a “Cap a una arquitectura realista” (Bohigas 1962b), es tornaria a plantejar la contraposició teòrica dels dos posicionaments, i també la lligaria a una lectura més àmplia del context internacional del moment, però instrumentalitzaria la inauguració de la seu col·legial per a bastir una interpretació ben específica de la mateixa:

És evident que l’evolució de l’arquitectura es troba encara en un punt transcendental, en un moment que, si no fos pel ressò pessimista de la paraula, en diríem un moment de crisi. Creure que l’arquitectura ha arribat a una situació estable demostra una manca greu d’informació de tot el que en aquests moments passa arreu del món. (...) A Catalunya, més o menys somorta, però amb valors tan intensos com en d’altres països o més, la polèmica és també ben viva. Cada dia semblen definir-se més clarament dos mons contraposats dins l’abnegada i valuósíssima lluita de l’arquitectura moderna. Ara fa poques setmanes, la inauguració del Col·legi d’Arquitectes de Barcelona ha actualitzat la polèmica. (...) Avui la polèmica ha girat sobre les diferents posicions de la nova arquitectura, posicions que potser han quedat molt paleses en el moblament i el disseny de l’interior dels diferents pisos de l’edifici, encarregats a diversos arquitectes de molt diferent matisació i, fins i tot, de posicions francament contraposades.

Al llarg del text, Bohigas s’esforça a mostrar la incongruència existent entre les grans obres primerenques de la modernitat més pionera i avantguardista, que anomena “prototipus” –entesos com a imperfectes assajos de la industrialització que es desitjava–, i la repetició o imitació de les mateixes per part de la modernitat consolidada sense abans haver assolit la lògica i capacitat industrial que es suposava quan s’assajaren aquests prototipus. La seu corporativa del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* no es torna a esmentar a aquests efectes, però bona part dels arguments que es van presentant deixen clar l’exemple concret en el que s’està pensant, i que Bohigas ha explicat al principi de l’article:

Cal reconèixer que –per raons diverses que ara no analitzarem– la construcció no ha assolit el gran desenvolupament d’altres indústries. No solament no podem parlar del definitiu triomf de la prefabricació seriada, sinó tampoc d’una seriosa organització racional. (...) Però als països subdesenvolupats com el nostre hom continua construint com fa cinc-cents anys, amb les mateixes limitacions artesanals, pràcticament amb els mateixos materials, amb els mateixos tècnics insuficients i amb les mateixes organitzacions medievals i rudimentàries: tant se val si es tracta d’un gratacels de vidre com d’una casa de pagès.

I també:

(...) al costat d’elements que responen al nou llenguatge plàstic i que són fills legítims de la nova tecnologia i de la industrialització relativa, hi ha d’altres elements que continuen sense explicació lògica perquè són pensats per a ésser realitzats en un determinat procés industrial i, en canvi, ho han estat en la més arcaica artesanía, conseqüència del retard de la indústria i la política que contàvem. És a dir: hom persisteix –i ara ja inútilment– en el prototipus.

Bohigas es refereix aquí a certs aspectes de l'edifici col·legial que són prou coneguts i que es tractaran oportunament. Interessa ara seguir el seu argumentari:

Si l'experiència en els prototipus que realitzà la vella generació de grans genis fou tan efectiva i tan decisiva, la persistència en aquest tema de les noves generacions –no pas precisament constituïdes per genis, sinó per correctíssims i eficaços continuadors– no tan sols no és efectiva, sinó que encara és contraproductiu. (...) No ens importa gens de saber si a la casa Savoye hi ha o no hi ha goteres: la lliçó tenia molta més amplitud. Però fóra encara més absurd que cada arquitecte d'avui ens hagués de donar una lliçó d'aquesta envergadura. Un cop fonamentat el llenguatge del nou estil, el que cal exigir a cada arquitecte és que precisament eviti les goteres, que s'ajusti a les realitats tecnològiques i socials del país i del moment, que faci una obra per a ésser habitada per un determinat grup d'homes i que tingui la humilitat de no proclamar diàriament gaires transcendències.

La lectura de Bohigas de la seu col·legial sembla, doncs, prou clara: un edifici que no s'ajusta a la realitat tècnica del context català, i que construeix un fals modern des del moment que, volent assumir una imatge de construcció industrialitzada, es basteix amb tècniques i materials més propers al món de la construcció artesanal. Un edifici, doncs, amb el que el seu autor –potser inopinadament– està persistint en un absurd referir-se a uns ideals no assolibles des del context real, i per tant en un continu assajar d'uns prototipus que ja s'han demostrat satisfactoris. I aquesta repetició i imitació, que es pot efectuar amb prou correcció i eficàcia, no tindria, però, cap valor en si mateixa.

És aquesta darrera observació, en definitiva, la que permet Bohigas tancar l'argumentari amb una darrera censura dirigida contra la pretesa modernitat de l'edifici:

Com a conseqüència d'això, la major part d'obres “modernes” presenten la paradoxa d'oposar-se a l'autèntic esperit modern, malgrat el repertori de formes adoptat. (...) És molt més difícil de construir –i molt més anacrònic– un peu dret d'acer perfectament calibrat si hom no disposa d'un bon equip de maquinària, que no pas de fer en pedra una columna salomònica. (...) aquest estil “modern” falsament tecnicista arriba a convertir-se en un autèntic refugi de l'aristocràticisme. És a dir: d'un cop enrruna dos dels postulats de l'arquitectura moderna: el seu plantejament social i el condicionament industrial. No podem oblidar el cas recent d'una obra barcelonina, tan interessant en molt d'altres aspectes, però en la qual, malgrat estar integrada en aquest furor tecnicista dels *standards* i dels mòduls, tot va ésser projectat com a model únic i exclusiu (...)

Perdut l'esperit de la modernitat en aquestes contradiccions de difícil resolució, Bohigas titlla de simple formalisme la pretesa modernitat que en queda:

I és que aquest sector de l'arquitectura moderna –i ara segurament toquem la base mateixa de la crisi– s'ha perdut potser en un planteig purament formalista precisament en contra de les seves característiques inicials. (...) Sovint tot el mite tecnicista es recolza només en la defensa d'unes determinades formes, que han obtingut un prestigi propi amb independència de les raons que les van originar: és el formalisme de les façanes de vidre, el formalisme de les estructures vistes de ferro, el formalisme dels rectangularismes, el formalisme dels volums purs i la “netedat”, el formalisme del mòdul, el formalisme del color gris i el color negre, etc., etc. És evident, doncs, que aquestes aparents supervivències superficials de l'arquitectura polèmica dels anys vint i trenta constitueixen una desviació que, arreu del món, hom classifica com un formalisme.

Com és conegut, Bohigas acabarà el seu article amb una sèrie d'explicacions sobre com s'ha d'entendre el "nou realisme" arquitectònic que contraposa a aquest pretès manierisme idealista –i formalista– concloent:

El nou realisme ve a ésser l'única possibilitat de continuació i vitalització del racionalisme. L'únic camí perquè totes les conquestes de Gropius, Le Corbusier i Mies no caiguin en un amanerament inoperant –en el formalisme. (...) El nou realisme és el retorn a la raó i l'única forma de passar "racionalment" dels prototipus dels anys peonerístics [sic] a la successiva i modesta adaptació a les exactes condicions de l'home i de la natura, a les exactes premisses sociològiques, tècniques, econòmiques i polítiques.

Ja hi haurà ocasió de reflexionar oportunament sobre aquests punts, al final d'aquest treball. A efectes historiogràfics, interessa més comprovar com, tot i que l'article de Bohigas acabava amb la frase anteriorment citada, el seguia la secció d'*Actualitats*, de la que ell mateix s'encarregava, i que aprofità per a resumir els seus postulats exemplificant-los en l'edifici col·legial (Bohigas 1962c):

Ha estat inaugurat el nou edifici del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya a la Plaça Nova de Barcelona. Ara, l'antiga i inútil polèmica sobre el fet si l'edifici encaixaria o no encaixaria en l'anomenat "barri gòtic" ha estat substituïda per altres dues polèmiques: la de realisme-idealisme en la nova arquitectura, per un cantó, i la de la presència del gran dibuix mural de Picasso. Diguem només, que el conjunt és una de les poques coses dignes que hi ha en aquell tram de la Barcelona vella.

D'aquesta manera s'inaugurava una lectura ben específica de la seu col·legial –i de retruc, de Busquets i la seva arquitectura– que, com es veurà, tingué una significativa continuïtat en el temps. Però que també es trobà amb una resposta contraposada.

1.2 Alexandre Cirici Pellicer davant la seu del Col·legi d'Arquitectes

Anys més tard, en recordar per escrit aquestes qüestions, Bohigas (1989, 257) confessaria que els seus textos haurien estat una resposta a l'article publicat per Alexandre Cirici Pellicer a *La Vanguardia Española*, el dia 2 d'aquell mateix maig (Cirici Pellicer 1962a) en que s'inaugurà el Col·legi. Allà, Cirici Pellicer criticava sense ambigüitats el disseny interior de Bohigas i Martorell, i bastia una altra interpretació de l'edifici col·legial, vist com un clar exponent de l'època, digne de fer companyia als més destacats assoliments d'èpoques passades:

En compañía de las murallas romanas, de las torres románicas, de la Canonja gòtica, del renacentismo del Ardíaca, del barroquismo del Palacio Episcopal, del romanticismo de la fachada catedralicia, el claro, ordenado y sereno volumen de cristal del nuevo edificio constituye una afirmación de continuidad y de fidelidad, por el lugar escogido, y de proyección futura, por la voluntad de poner esta realización en la extrema punta de las búsquedas formales y técnicas.

D'altra banda, Cirici Pellicer troba un cert "individualisme" –un cert particularisme regional, si es prefereix– a les posicions del Grup R, que, si tingueren sentit al seu moment (el 1951), jutja

ja superades, deu anys més tard. En base a aquesta superació, opina que és l'hora de tornar al bressol universal de l'arquitectura racionalista, lluny de les postures de l'organicisme, interpretat com un altre romanticisme, i a la cerca de

(...) afirmaciones ya no polémicas, de una arquitectura que, por el solo hecho de ser, con toda naturalidad, de su tiempo, se encontraba otra vez en la línea de una tradición mediterránea y universal.

amb les quals

(...) la incorporación a la acrópolis monumental de Barcelona del nuevo edificio de Javier Busquets viene a significar la reanudación del espíritu simple y sereno, del Tinell, del Pino y de Santa María, en contraste con el arte atormentado de las épocas polémicas como los barroquismos del Belén de la Contrarreforma o del Palacio de la Música de la marea telúrica del 1900.

En aquesta cerca d'universalitat, contraposada a la sensibilitat per allò local de Bohigas, Cirici Pellicer opera una lectura oposada a la que s'ha exposat anteriorment:

La grandeza de esta obra está en su voluntad de modestia, en su simplicidad, en su aceptación de lo que hay de más común, para todos los hombres, en la razón. Sólo se ha buscado hacer lo necesario, hacerlo bien y del modo más simple, menos llamativo posible. El módulo, la medida, lo preside todo. El orden es su esencia misma. El gris humilde, el verdoso sedante dominan. Si detona un inoportuno amarillo, ello ocurre precisamente porque el amarillo chilla y constituye un error en el conjunto.

Així, allà on Bohigas deia veure una impertinent vanaglòria, Cirici Pellicer troba modèstia, senzillesa i honestedat en la submissió a la racionalitat universal que tot ho agermana. L'errada al conjunt a la que al·ludeix, per com en parla posteriorment l'article, es refereix al disseny de la planta executat per Bohigas i Martorell:

Bohigas y Martorell, en el piso del visado de planos, han realizado un verdadero monumento al personalismo. Despreciando las normas modulares del edificio han hecho una casa dentro de la casa, que rehúsa voluntariamente toda expresión de orden. Una agresividad que se manifiesta incluso físicamente en los obstáculos puestos, ex profeso, a la circulación, especialmente en las esquinas, parece responder a un pesimismo radical. Como para desanimar a los que creen en la razón, ostentan con orgullo, el lado de las columnas rojas a lo Sert, unos mostradores de listones a juntas con bordón oblicuas, a 45 grados, a la manera de 1884; una taquilla de mármol al estilo del Santiago Marco, de 1929, cortinas de colmado de pueblo, etcétera.

1.3 L'enquesta a Serra d'Or

Són aquestes darreres línies, que Bohigas encara recorda molest trenta anys més tard (Bohigas 1989, 257-258) les que haurien motivat segons ell mateix els termes de redacció de *Cap a una arquitectura realista*. Busquets defugí intervenir públicament en aquest debat, ni tan sols per a matisar algunes de les posicions més combatives de Bohigas, però l'enfrontament entre aquest i Cirici Pellicer s'allargaria.

Potser motivada per aquestes friccions, *Serra d'Or* publicaria al seu número de setembre i agost d'aquell mateix any els resultats d'una enquesta titulada "Un moment de crisi en el disseny i l'arquitectura?" (Bohigas 1962d), darrera la qual és ben probable que s'hi trobés el mateix Bohigas, si s'atén a les coincidències lèxiques amb els articles anteriorment tractats. L'enquesta es presentava de la següent manera:

Arreu del món hom diu que l'arquitectura i el disseny tornen a estar en un moment fortament polèmic, gairebé en un estat de crisi, per la contraposició de dos bàndols bastant diferenciats. L'un acusa l'altre d'haver caigut a l'estancament del formalisme gairebé arqueològic en la repetició desplaçada i sense sentit dels elements del primer racionalisme; l'altre acusa el primer d'haver trencat l'evolució del racionalisme amb l'intent de lluitar contra el formalisme, i li assenjala el perill d'un fals retorn a les formes tradicionals i artesanes. L'un diu que intenta de sotmetre's a la realitat social i industrial del país i treballar amb les eines que troba; l'altre diu que cal seguir assenyalant encara l'exemple dels ideals de la industrialització no assolida, i n'imita abnegadament els resultats. L'un no se sent massa lluny dels barrocs arravatats; l'altre sempre parla de mòduls i proporcions. L'un, cal cercar-lo a Finlàndia, al Japó, a Itàlia i l'Anglaterra dels Laboristes; l'altre, s'ha fincat a Alemanya i la Suïssa, i ara brota a l'Anglaterra dels conservadors. L'un utilitza sovint les titubejants i modestes parets de maó; l'altre creu en la geometria dels rectangles de vidre i alumini.

Davant d'aquest dilema, l'enquesta plantejava les següents preguntes:

1.- Què en creieu, d'aquesta crisi? Quins són els trets més característics d'aquestes dues mentalitats en l'arquitectura i el disseny? Quina transcendència pren la polèmica en un país subdesenvolupat com el nostre?

2.- Què enteneu per formalisme dins les actuals posicions de l'arquitectura? Quins perills o quines garanties hi trobeu?

3.- Trobeu en la varietat estilística dels diferents pisos de l'edifici bastit a la Plaça Nova del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, algunes mostres que serveixin d'exemple a les dues posicions en polèmica? Quines i perquè?

4.- L'acabat i el moblament d'aquests pisos que podem considerar representatius, a part d'aquest caràcter, quines qualitats intrínseques tenen? Per altra banda, s'ajusten a les exigències econòmiques, constructives, climàtiques, psicològiques, socials, etc. del nostre país?

La manera en què es plantegen les preguntes ja denota la tensió existent entre els tres temes a través dels qual es vehicula la discussió. El primer té a veure amb l'arquitectura de Busquets per a la seu col·legial, de la qual es discuteix en termes arquitectònics. Es tracta de determinar la relació entre forma i arquitectònica i construcció i, en el cas concret del context català, si l'adopció de llenguatges convencionalment associats a la construcció industrialitzada és legítim si en realitat no s'aplica aquesta al cos edilici, i si d'aquesta fallida en resulta un formalisme buit. El segon té a veure amb la qüestió de si de la diversitat dels estils practicats al disseny interior de cada una de les plantes de l'edifici se'n pot desprendre una certa crisi de l'arquitectura moderna; una qüestió que es pretén instrumentalitzar per a bastir una interpretació ideològica ben específica del moment en la que es preveu que les posicions del funcionalisme, l'organicisme i el realisme

arquitectònic surtin refermades respecte el racionalisme i l'idealisme. I en tercer lloc, a través d'aquests dos fils, es planteja una polèmica de caràcter teòric, ideològic i historiogràfic que passa la discussió al voltant de la seu col·legial i el moblament dels seus pisos.

A l'enquesta hi participaren Josep Maria Castellet (1926-2014), Josep Maria Subirachs (1927-2014), Albert Ràfols-Casamada (1923-2009), Joan Teixidor i Comes (1913-1992), Josep Maria Sostres (1915-1984), Joan Perucho Gutiérrez (1920-2003), Modest Cuixart i Tàpies (1925-2007) i també Alexandre Cirici Pellicer.

Tant als oficis diversos dels enquestats com a les seves respostes s'observa aquesta tensió entre el debat sorgit de la polèmica encetada per la varietat arquitectònica practicada a l'interiorisme de la seu col·legial i la necessitat de passar a una major escala, donats els termes generalistes que s'estaven emprant. Però tot i el necessari plantejament d'uns termes més abstractes per tal d'afrontar les preguntes més amples i teòriques plantejades per l'enquesta, la referència a l'edifici de Busquets es manté a la majoria de les respostes dels enquestats.

1.4 Posicionaments crítics

Entre aquestes, algunes segueixen la línia d'interpretació marcada per Bohigas. Així, el crític Josep Maria Castellet, una de les bases d'inspiració del projecte de Bohigas, assenta la seva posició de la següent manera:

(...) el realisme és l'expressió d'una voluntat de comprensió històrica dels fets i d'una interpretació objectiva de les dades, per tal de superar-los en la transformació incessant de la societat. El realisme és d'origen humil: analitza la quotidianitat de la vida i en denuncia les mancances, les injustícies i les alienacions de l'home que la viu. El realisme és, també, un mètode de coneixement, una arma de combat o una eina de treball. El realisme és dinàmic com la història. (...) El realisme, en l'arquitectura i en el disseny, es manifesta per una assimilació de les tradicions nacionals, per una adaptació a les exigències i a les possibilitats de la societat on es desenrotlla, per la utilització dels materials a l'abast de la mà. Els realistes, a més, creuen que han de realitzar una feina social, pràctica i eficaç, a la qual dediquen llur esforç prescindint del lluïment que la utilització de materials més rics i, sobretot, el fet de desentendre's de les exigències econòmiques i socials –en el nostre cas, d'un país subdesenvolupat– els permetrien. El formalisme, en l'arquitectura i el disseny, es manifesta, en canvi, per una imitació d'altres models nacionals, per prescindir de les exigències i possibilitats de la pròpia societat, per la utilització dels materials que exigeixen una elaboració complicada i costosa o fins i tot, la importació de l'estranger. Finalment, els formalistes pensen menys en les realitats d'avui que no pas en unes possiblement utòpiques realitats d'un esdevenidor que serà o no serà com ells l'imaginien.

Amb aquesta posició de partença, amb clars ressons del context polític i cultural del moment, és obvi que en parlar del Col·legi d'Arquitectes, amb la seva referència a l'arquitectura internacional d'arrel nord-americana, l'ús de materials industrials, i l'abandonament de la tradició "nacional" catalana, aquest queda enquadrat a dins del formalisme, del qual es diu que queda contrastat pel realisme del fris de Picasso.

En el mateix sentit s'expressava l'escultor Josep Maria Subirachs, que titllava l'edifici de "formalista, manierista, prudent i moderat" i es lamentava que "per a servir de lliçó als qui ens omplen el barri gòtic d'escenografies arqueològiques, hom no hagi aprofitat aquesta ocasió per a fer un edifici autènticament actual", tot i que matisa les posicions més polítiques de Bohigas, dient que "l'obra també racionalista de Xavier Busquets és més aviat democràtica amb la incorporació dels murs de Picasso, de temes populars, i l'ús de materials afectadament artesans com és la gelosia de Cumella".

El pintor Ràfols-Casamada, en aquells moments implicat a la fundació de l'escola Elisava, redundava en la censura al "formalisme" de l'edifici, que explicava com una "manca de llibertat, d'imaginació creadora totalment deslligada de la nostra tradició":

Voler fer una arquitectura industrialitzada en un país com el nostre, on la industrialització es troba en un estadi tan endarrerit, crec que és una equivocació: una equivocació i una falsedat semblant a la d'aquella arquitectura –que tant hem sofert– que volia fer Escorial a base de pedra artificial aplicada sobre parets de maons.

I tot i que pensa que cal plantejar maneres d'industrialitzar el país, continua: "El que em sembla absurd és voler imitar, d'una manera artesana, les formes que l'arquitectura industrialitzada pren en d'altres països (...)".

1.5 Posicionaments matisats

Hi va haver, doncs, una part dels enquestats que subscriuí la interpretació d'Oriol Bohigas. Però també hi hagué visions més matisades. Per exemple la del pintor Modest Cuixart, que reconeixia la dificultat de pronunciar-se sobre el tema en no ser arquitecte, i que plantejà la seva resposta amb elucubracions teòriques un tant desendreçades sobre l'art i la història de l'art. En elles, defensava que la crisi és inherent a l'art, essent fins i tot el seu motor. No arribà a concretar, però, en la seu col·legial. Tot i que es permeté observar:

Tan poc autèntic i tan erroni és d'imposar estils del passat com importar estils vigents en d'altres latituds. Cada tros de terra del món que hagi pres consciència, a través del temps, d'una unitat racial demostrada, solament pot parlar amb la seva pròpia veu. Art romànic es Taüll i art romànic és Tournus, però què diferents el del Pirineu català i el de Borgonya! Cadascun parla amb el llenguatge que li correspon: una veritat de creació que presideix una autòctona diversitat de llenguatge.

En la mateixa línia es podria situar l'article que Antoni Peyrí i Macià (1924-2017) envià des de l'exili a Mèxic en llegir els resultats de l'enquesta. La seva resposta es publicà a *Serra d'Or* el gener de l'any següent (Peyrí 1963). Allà, l'arquitecte assenyalava, tot citant Walter Gropius, que la polèmica, que es plantejava a l'enquesta com a nuclear de l'arquitectura moderna, era en realitat una expressió d'una problemàtica superior comuna a totes les arts i que les causes d'aquesta

problemàtica eren més profundes, associades a la concepció mateixa de la societat moderna. Des d'aquest punt de vista, opinava:

L'edifici del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya és un exemple palès del que és l'arquitectura actual, i no específicament a Catalunya, sinó arreu del món. La inestabilitat de tendències s'acusa principalment en els seus espais interiors, amb valors evidents de competència professional. L'aspecte extern, de proporcions generals sòbries i elegants, em féu la impressió, malgrat tot, d'un desig mal entès d'avantguardisme local, d'identificació amb el criteri formal que altres països i altres arquitectes han sostingut més justificadament, reforçats per una profusa industrialització, inexistent, o almenys en embrió, en un país endarrerit com és ara el nostre. (...) El primer pas a fer pels arquitectes serà de situar-se amb naturalitat davant el medi que el rodeja. Tota posició artificial quant a medi i quant a un mateix haurà forçosament de traduir-se en expressions de caràcter circumstancial, més o menys talentoses, però a fi de comptes desarrelades de valors intrínsecs i de perennitat.

L'escriptor Joan Teixidor adoptà una posició un tant equidistant, amb un to més tranquil i existencial, contextualitzant la discussió en el sentiment de crisi de totes les arts al context de postguerra, en el què, consumada la catàstrofe, es fa necessari replantejar la confiança del racionalisme en el futur. Per una part, advocà per un gir cap a l'humanisme en uns termes vitalistes que, en defensa d'una certa sensibilitat, rebutgen el caràcter inhumà de la lògica industrial portada a l'extrem:

(...) em sembla útil de dir que la història és irreversible, i que l'excés teòric era i és potser fatal en un món de xifres i massa com el nostre, en un món que en el terreny moral fa sovint impossibles formes de vida que, altrament, semblen irrenunciables. (...) En aquests mots hi ha potser una matisació excessivament esteticista. Per què no citar un material més neutre en ell mateix, més generós també: El formigó armat, que autoritza totes les estètiques, que pot arribar a ésser-ho tot, àdhuc aquella vida que a vegades trobem a faltar? Un camí seria esperar la naixença de les noves formes dels problemes concrets i dels materials més aptes. És evident que en un país subdesenvolupat com el nostre, forçar certes solucions ideals només és aconsellable excepcionalment.

Seguint aquest argument, Teixidor censura completament el formalisme, "si s'entén com és plantejat en l'article d'Oriol Bohigas". Però, per altra part, lluny d'adherir-se o idealitzar les posicions de Bohigas, avisa de les degeneracions formalistes del mateix organicisme i dels extrems del "nou realisme", que jutja pot tenir "més d'aristocràtic *revival* o de *nouveau roman*" que no pas d'"autèntic realisme":

Repetim-ho una vegada més: tot el que sigui plantejat massa polèmicament corre el perill de l'esteticisme i del formulisme [sic]. No podem oblidar mai aquell maó simbòlic a què al·ludíem abans: queda clar que qui diu maó diu vidre, fusta, formigó o ferro.

Un altre posicionament prou matisat fou el del crític Joan Perucho, que supera la contraposició entre realisme i idealisme plantejada per Bohigas en explicar-la com una mera expressió contextual de dos tendències contínues i universals existents a la història de la humanitat. En conseqüència, nega l'existència d'una "crisi" entesa com a tal, i avisa de la perillositat del mal ús d'etiquetes com "formalisme", però també de la confusió existent en els termes "organicisme" i

“racionalisme”. Tendent a aquests termes més teòrics, la discussió sobre la seu col·legial empal·lideix, de la qual li interessa més jutjar els resultats assolits: “És ben clar, doncs, que per a mi no és pas una qüestió de principis, sinó de realitzacions”.

Però i els matisos, la censura a la solució arquitectònica emprada a la seu col·legial sembla també tenir el seu pes, practicada des de diferents consideracions ideològiques. Per exemple, la noció de que no respondria a una tradició arrelada a la cultura i la història nacionals catalanes, que no respondria a un necessari exercici de responsabilitat professional i social per part de l'arquitecte, o que no tindria la necessària sensibilitat per a situar l'usuari per avant de la mitificació deshumanitzada de la indústria. Tot això, i entre d'altres consideracions, deixava la idea d'un edifici artificios, antinatural, desarrelat respecte el context i més atansat a la gestualització vana d'una moda efímera –la de l'*International Style*– que a la realitat on s'havia implantat la qual es jutjava per contra integrada a una certa perennitat.

D'entre tots els enquestats, l'únic arquitecte era Josep Maria Sostres, qui sorprès dels termes en què es planteja l'enquesta es demanava: “Perquè parlar de crisi?”. Per ell, el formalisme que s'atribueix a l'obra de Busquets no tindria perquè ser forçosament negatiu, ja que el veu com el necessari resultat del triomf de la modernitat en acabar la Segona Guerra Mundial, ja plenament assumida com la única eina per a la reconstrucció d'una Europa devastada:

Sigui que el procediment artístic fos considerat com un fet empíric o com un fet intel·lectual, sempre li ha estat donat un valor objectiu i, per tant, transmissible i aplicable. Aquest principi fonamental de tots els manierismes persisteix actualment, i dins els seus propis límits l'hem d'acceptar com a necessari per a l'existència normal de l'arquitectura. Tot pot acceptar-se menys el buit històric.

I, en aquest sentit, la transmissió, generalització i aplicació sistematitzada d'uns certs llenguatges i mecanismes arquitectònics –el manierisme modern–, internacionalment assumits, no només demostrarien l'adveniment de la modernitat, sinó que serien una necessitat inherent a la seva consolidació:

Aquest amplíssim desenvolupament de l'arquitectura [moderna] s'ha produït seguint l'exemple del passat immediat (...) Aquest moment d'afirmació i de reconeixement universal del moviment modern s'havia de produir fatalment dins les línies del manierisme que, salvant algunes components accidentals, ha donat el to dominant.

Acceptat el manierisme inherent a la consolidació i expansió de l'arquitectura moderna en l'àmbit internacional, per a Sostres, en el cas específic del “manierisme modern” dels països mediterranis, s'havia d'afrontar la necessitat d'adaptar al context d'escassa industrialització aquells aspectes del nou llenguatge arquitectònic que restaven vinculats a la mateixa, assajant processos d'adaptació que no tindrien perquè ser jutjats de manera pejorativa, ja que en l'enginy d'aquests esforços d'adaptació estaria l'ofici, el geni o el bon fer de l'arquitecte:

Per raons d'adaptació, convé d'aprofundir en les possibilitats que ens ofereixen [els sistemes tradicionals de construcció] i actualitzar-los, superant-ne les rutines, tot reconeixent-los uns mitjans propis d'expressió.

I és que dins de l'àmbit del manierisme, qualsevol modulació i adaptació és possible i pot ser també acceptable. Ja que aquesta adaptació, experimentació i cerca de diferents estratègies contingents d'expressió seria per a Sostres l'essència de qualsevol manierisme, i la diversitat resultant una de les seves qualitats:

Contemplant la varietat de tendències que ens ofereix el panorama arquitectònic actual, sorprèn la manca d'unitat figurativa. Aquest és també un fenomen que cau dins l'òrbita manierista, perquè en realitat aquesta diversitat no es contradiu essencialment amb la unitat general dels principis de la tradició moderna, malgrat les aparences externes d'inconformisme.

Amb aquesta reflexió, Sostres estén les etiquetes de manierisme i formalisme a totes les sensibilitats dels equips que participaren al disseny interior de la seu col·legial, englobant-les sota una mateixa realitat arquitectònica, i buidant els conceptes del sentit que els havia donat Bohigas:

Algú ha dit molt encertadament que el gust és el pont que uneix la creació genial i el seu desenvolupament històric. En la història diària del manierisme el gust troba el terreny propici per al conreu de la personalitat, de la nostàlgia històrica, del virtuosisme sensitiu i també del màxim rigor racionalista o de l'especulació intel·ligent sobre els problemes de la realitat concreta.

En aquest sentit, per a Sostres, la significació de l'edifici corporatiu del Col·legi d'Arquitectes, tant la de l'obra de Busquets com l'obra col·lectiva del disseny interior, estaria precisament en la seva capacitat per mostrar sintèticament la varietat, contradiccions i tendències existents al si del "manierisme" modern.

1.6 Posicionaments de defensa

Finalment, l'únic a plantejar una defensa tancada de l'arquitectura de Busquets per a la seu col·legial va ser el crític Alexandre Cirici Pellicer, la posició del qual es pot resumir citant els següents fragments:

És claríssim que aquests dos grups [racionalisme idealista i funcionalisme realista] existeixen, però els crec poc interessants: l'un i l'altre. El primer em sembla, això no obstant, que fa un servei a un país subdesenvolupat en tenir la prudència de no voler ensenyar els països més industrialitzats i en voler, en canvi, contribuir a donar models i exemplars que ajudin a posar el país a nivell. En canvi, els pessimistes que prescindeixen de la raó es fan còmplices de totes les explotacions en sotmetre's voluntàriament a formes retrògrades de treball i en substituir enganyadorament –amb el barraquisme– les realitats substancials per una teatralitat consoladora. (...) La línia racionalista representa la gran força de la recerca, i és la millor superació de tots els formalismes, ja que el seu terreny no són mai les solucions, sinó el mètode per a localitzar i resoldre els problemes que l'existència planteja contínuament.

Amb aquest punt de partença que introdueix a la discussió la contraposició de *l'esprit de geometrie* –identificat, en gran part, amb l'idealisme tal com el planteja Bohigas– i *l'esprit de finesse* –que identifica, a priori, amb el realisme–, la visió de Cirici Pellicer sobre la significació de la seu col·legial és ben diferent de les vistes fins ara. Així, a l'edifici, no hi troba “cap exemple de formalisme, si no és en l'esforç de Busquets per deixar parlar la seva època en lloc de parlar ell”. En aquest deixar parlar l'època, Cirici Pellicer desgrana una descripció de les diverses tendències explicades a l'interior de l'edifici, lloant amb mesura totes elles, amb l'excepció del

(...) terrorisme de la planta de Bohigas, Martorell i Mackay, que si trenca amb el racionalisme, no és pas per retornar a l'artesanía, sinó, ben al contrari, per deixar parlar les tècniques industrials elementals, pre-artesanes; que si no crea exemples per a la industrialització, tampoc no se sotmet a la realitat social, representada en aquest cas per un edifici corporatiu amb caràcter i estructura normalitzats; que si no fa cas de mòduls, tampoc no es deixa portar per la força d'un barroquisme; i que només correspon a la segona columna [al realisme] per l'ús de les parets de maó.

I és que, naturalment, hom pot discutir també sobre la “realitat” i el “context” als que l'edifici necessita atansar-se i adequar-se. La inauguració de la seu col·legial engega per tant un debat complex en el que s'enfronten lectures oposades de la indústria, la tècnica, la societat, el moment polític, la modernitat, la cultura, l'art i l'arquitectura, tant en termes abstractes purament teòrics com històrics i en relació al context específicament català. Les respostes a l'enquesta de *Serra d'Or* permeten, doncs, visualitzar el ventall d'aproximacions a la polèmica entre idealisme i realisme plantejada per Bohigas des de tots aquests angles, alhora que expressen diverses lectures sobre l'obra de Busquets i la seva praxi arquitectònica, les quals s'efectuen en el marc explícit d'aquesta polèmica. Aquesta no acabà, però, amb aquest darrer pronunciament de Cirici Pellicer, ja que ell mateix aprofitaria el mateix número de *Serra d'Or* on es publicà l'enquesta per aprofundir en la seva resposta.

1.7 Cirici Pellicer a Serra d'Or

Així, Cirici Pellicer utilitzà la mateixa tribuna de *Serra d'Or*, que li permetia un format més llarg que el de la premsa convencional, per explicar les seves posicions amb més extensió en un article eloqüentment titulat “Entre la banalitat i el terrorisme” (Cirici Pellicer 1962b). Allà estipulava dues maneres d'entendre l'art vers la seva utilitat social –i per extensió, és clar, l'arquitectura:

Però hi ha una altra manera d'enfocar aquesta incorporació de l'art a la utilitat: pensant-la com la pensa l'artista, sia productor d'art de recerca, sia productor d'art d'ús. (...) Diem dues maneres, i, de fet, són infinites. Però aquestes dues maneres són com dos pols per al total de llurs varietats. Una és la dels optimistes, que creuen en la possibilitat d'una salvació comuna. L'altra, la dels pessimistes, que veuen impossible la salvació comuna i es plantegen la individual.

A la primera opció assimila personatges com Gropius, Sartre i Tàpies, mentre que a la segona ho fa amb Wright, Ionesco o Pollock. Per ell, la primera porta a un

(...) activisme revolucionari, basat en una dinàmica que descansa sobre una ideologia: és el fet normal del qui creu poder aportar un millorament comú, el pensa i tendeix a realitzar-lo, o al menys a crear models, els prototipus, per a la seva realització.

Que seria, en aquest sentit, el cas de Busquets i el seu edifici per al Col·legi d'Arquitectes, el qual passaria a ser vist com una gesta més en el camí del progrés i redempció comuns. Per contra, a la posició dels "pessimistes" hi ha

(...) un motor d'activisme tècnic la dinàmica del qual reposa sobre la manera de fer: és el fet normal del qui creu que no hi ha més cera que la que crema, que no hi ha altre espai, altre temps ni altra gent que l'espai, el temps i la gent que tenim ara.

En conseqüència,

(...) quan comparem ambdues actituds en relació amb el problema fonamental de la plàstica, la creació de formes, observem que l'ideòleg es capté com un racionalista, i el tècnic, com un funcionalista. Si no aprofundim més, semblarà que els homes racionals tenen esperit de geometria, lluny de la realitat vivent, i que els funcionals tenen esperit de finesa, ja que funcionar es viure.

Però això són només aparences. Per a Cirici Pellicer,

El racionalista parteix d'una idea i de la voluntat de realitzar-la. S'encara amb els materials del món objectiu i amb les estructures del món intel·lectual, i tria i descarta entre ells i entre elles. És clar que rebutja matèries i formes ineptes i escolleix les que s'acorden amb la idea base. Així organitza l'obra per al servei que li cal fer i obté la forma definitiva.

En aquest dos fragments es pot veure com Cirici Pellicer evita l'ús del terme realista, curós de negar-li l'accepció als seus oponents. Per contra, al llarg dels seus textos, oposaria "racionalisme" –del qual en formaria part Busquets– a "empirisme" i "funcionalisme" –s'entén que després del bagatge racionalista, i a on prova d'encaixar, no sense dificultats, el realisme proposat per Bohigas).

Retornant al text, al "racionalisme" hi ha doncs una ambició de superació de les limitacions de la realitat, de millora de les condicions de què es parteix en base a una ideologia programàtica i sostinguda en la raó que seria la base per a interpretar la seu col·legial. El "funcionalista" o "empirista", per contra,

Parteix de l'ofici i de la voluntat de perfeccionar-lo en el mateix. En lloc de triar entre els materials de la realitat i les estructures de la lògica –tot donat–, creu que la funció a complir és suficient per a determinar la forma de la seva obra. Llavors, com que es refusa a partir de la matèria que hi ha fora i de les formes racionals que hi ha dins el seu pensament, com que no veu o no vol veure aquests elements segurs de referència, procedeix intuïtivament. Com que ni l'ofici, per si sol, ni la funció mateixa, no poden crear una forma, l'artista

procedeix per analogia. Donat que creu que les altres formes que percep han nascut de la funció que compleixen, de fet les imita. Per això, l'estil té, per a ell, tanta importància, ja que és la ciència de la coherència, que li dóna la clau per a resoldre un conjunt a partir d'un fragment.

D'aquesta manera, Cirici Pellicer capgira l'argument de Bohigas. Ara són les posicions del nou realisme arquitectònic les que es limiten a copiar la tradició, a practicar un "art imitatiu naturalista", en haver refusat a continuar cercant els prototipus racionals de noves arquitectures sempre més depurades que les anteriors, i per contra és l'edifici col·legial –i la recerca continuada de prototipus– el que apareixeria com l'únic camí possible i coherent del racionalisme arquitectònic d'entreguerres:

Els racionalistes actuen per un pla d'acció; els funcionalistes, per la comprovació d'un estat de fet. Els primers es proposen d'integrar-se al futur, a la història que cal bastir, al fet col·lectiu, i se senten radicalment futuristes. Els segons es proposen de viure l'evidència de la soledat individual d'un jo com el defineix Husserl, condicionat pel seu passat. El qui pensa a construir objectes per al futur, entès com un futur per a tots, vincula el seu esforç al sentit econòmic, a la planificació, al treball d'equip i de síntesi. L'altre, sense esperança, tendeix a recloure's en la bellesa demoníaca, es complau a sentir-se aïllat, com un aristòcrata o un maleït, fent treball imprevist, solitari, de cruel anàlisi. El primer utilitza la raó, base comuna a tots els homes. El segon, el caràcter, clos, de la vivència particular. El primer és abstracte, per necessitat de generalitzar; concret, el segon.

Que algunes de les frases més feridores ("fent treball imprevist, solitari, de cruel anàlisi...") van dirigides a Bohigas sembla prou versemblant. Però a ell poden anar dedicades també expressions encara més contundents:

[El funcionalisme, o si es vol, el realisme] és també l'expressió normal dels inadaptats socials, per fracàs o excés d'aspiracions, dels qui vinculen la vida als mites i als símbols. És també la del poble modest, amb instint conservador, que viu dels prestigis passats i encara creu que les màquines són un mal, que les coses artificials són un mal, que la vida col·lectiva és un mal, i sospira, en secret, per un idíl·lic bucolisme.

Per contra, es pot considerar que la figura de Busquets apareix en el següent fragment:

El veritable suport d'aquesta tendència [del racionalisme] són els qui, pertanyents al grup prou cultivat per a portar-la endavant, treballen per una educació flexible de la massa, no pas destinada a imposar-li formes modèliques pensades des de dalt, sinó a fer possible la natural aparició de noves estructures formals filles de la recerca personal, del treball d'equip i del gust col·lectiu.

Però independentment d'aquestes qüestions més personals, Cirici Pellicer tanca l'article amb una darrera consideració, en la que estableix que el racionalista, en tant que orientat a la recerca i l'experimentació, treballaria a partir del que anomena "intuïció directa": la capacitat d'establir "relacions entre elements materials i estructures [racionals] i descobrir instantàniament la forma d'organitzar uns i altres, més favorable a la intenció (...)". Sota aquest punt de vista, el funcionalisme seria, per a Cirici Pellicer, el refugi d'aquell que, no podent proposar un problema de recerca, s'accontenta a practicar solucions ja conegudes, manllevant-les de la tradició, el món natural, la mecànica o la geometria. I per tant conclou:

Cal doncs separar bé els mots racional i funcional, que tan sovint veiem tractats com a sinònims, i no tenir la pretensió d'inventar-los una significació, donat que els biòlegs, des de fa anys, van fixar-la tan bé. Això ens ajudarà a jutjar moltes obres, situades a qualsevol distància del terrorisme o la banalitat.

La banalitat, òbviament, del personatge viciós que acaba de descriure, immers a la tradició, condicionat per la seva incapacitat de sortir del món clos i empobrit de referències locals i les limitacions materials del seu context específic, i el terrorisme del mateix que vol imposar aquestes limitacions a la resta, obstaculitzant el progrés i el bé comuns.

Com es pot observar prou evidentment, la discussió entre Bohigas i Cirici Pellicer es va tornant certament agra, tot i la voluntat pacificadora dels posicionaments d'alguns dels enquestats, fins al punt que aquesta oberta bel·ligerància arribà a trobar ressò a la premsa especialitzada internacional.

1.8 A Catalan controversy

L'enrenou va arribar a les pàgines de *The Architectural Review* l'abril de 1963, a on es publicà un article sota el títol "*Catalan controversy*" (Red. 1963). Allà es donava notícia de la polèmica amb un fi humor britànic, assenyalant d'entrada l'excentricitat que no haguessin estat arquitectes les figures enquestades per *Serra d'Or*:

Most buildings built by professional bodies of architects for their own occupation lead to arguments –Xavier Busquet's [sic] new Faculty of Architects building, 15, in Barcelona, with its incised mural by Picasso has been no exception, though the argument has not been about the Picasso. Rather, it is the decision to give the interior design of each separate floor to a different firm of architects that has sparked off the controversy –and then not in the direct sense of doubting whether this decision was wise, but simply because of the obvious contrasts of style hereby revealed. The Catalan cultural magazine Serra d'Or conducted an enquiry (published August/September last year) into the apparent crisis of design, and polled the opinions of a number of critics, artists, and one (why only one?) architect.

Amb aquest to entre condescendent i sorneguer, la revista anglesa passa a assenyalar greus defectes en el plantejament de l'enquesta i el posterior debat:

Contrasts as marked as that between the sixth floor, 16, by Tous and Fargas, and the fourth, by Martorell, Bohigas and McKay [sic], 17, gave them plenty to bite on, but one may be forgiven for feeling that the editors (or whoever drew up the questionnaire) somewhat prejudiced the issue by putting the crisis firmly into the categories of Rationalism vs Empiricism –even a moderate linguist should be able to pick his way through their ultimate characterization of the two sides in the dispute as they saw it: "L'un utilitza sovint les titubejants i modestes parets de maó; l'altre creu en la geometria dels rectangles de vidre i d'alumini."

Seria possible veure darrere d'aquestes consideracions i de l'ús de la cita en català, la mà i en part també l'estil de Cirici Pellicer, una sensació que es referma pel fet que es dediqui tot un paràgraf a les opinions que aquest inclogué a la seva resposta a l'enquesta, inclosa la contundent

expressió *“terrorism of Bohigas, Martorell and McKay”*. Tot i així, aquesta apreciació es pot veure temperada pel darrer paràgraf, que explica que altres enquestats van defensar els tres socis, *“terrorists or not”*, i conclou amb el posicionament de Josep Maria Sostres, *“the only architect whose opinion was asked”*, que es jutja que seria la resposta que es donaria *“in substantially the same terms as would any other architect in any other part of the world.”*

1.9 Un condicionament historiogràfic

Sigui com sigui, l'enquesta endegà una polèmica que depassà les seves personalitats i que poc a poc anà desdibuixant el protagonisme original que tingué l'edifici col·legial en els inicis del debat. Tot i així, aquesta polèmica permeté a Bohigas instrumentalitzar la seu col·legial per afavorir els seus interessos, reivindicant una certa lectura personal de les idees del Team X i operant una particular apropiació d'una part dels seus discursos, en certa manera seguint el camí italià. Però també afectà profundament el tractament historiogràfic que l'obra de Busquets rebria posteriorment, atrapant-la en un debat que, com s'ha dit, no semblà interessar el seu autor, però no per això deixant de condicionar en el fragor d'aquests combats els termes en què havia de ser concebuda.

El mateix Bohigas (1989, 258), anys després, ho reflectiria de manera prou clara:

A partir d'aquell moment [maig de 1962], la polèmica de l'arquitectura catalana –seguint la tònica de les discussions europees– se centraria en aquestes dues polaritats de les quals potser amb un encert discutible en diem realisme i idealisme. Jo mateix des de les pàgines de “Serra d'Or” en vaig llançar els termes classificatoris.

I també seria capaç de continuar donant les claus d'aquesta interpretació classificatòria. D'una banda, la del mateix edifici, com a obra construïda, del Col·legi d'Arquitectes, tractada amb una certa condescendència (Bohigas 1989, 255):

El projecte d'en Busquets –cal dir-ho– no era gran cosa, però admetia potser més fàcilment posteriors millores en el detall del disseny i de les textures i, al final, ha resultat un edifici digne. El cert és que la gran millora fou la idea del propi Busquets de demanar a Picasso els dibuixos per fer les incisions a la façana.

I de l'altra banda, dels conceptes amb què s'havia d'efectuar l'aproximació a l'obra (Bohigas 1989, 256), entesa com una simple proclama

(...) del que se'n podria dir l'ordre emfàtic del racionalisme dels alumnes de Mies: retòrica modular estricta, precisió i contenció formal, actitud idealista i internacionalista, imitació de l'alta tecnologia dissimulant la realitat de les velles artesanies encara ineludibles, abandó del que es mantenia viu en la tradició formal i ambiental.

Com es veurà a continuació, aquesta visió –que, com s'intentarà mostrar al llarg d'aquesta tesi, no té perquè respondre a la visió del seu autor, a la realitat de la seva trajectòria ni tampoc a un tractament neutre, adequat, informat i objectiu de la seva arquitectura– marcaria el tractament i la interpretació de Busquets i el seu edifici durant els següents anys.

2. Una historiografia condicionada (1963-1987)

L'atenció que s'ha dedicat fins aquí a aquesta polèmica, en tant que coneguda, pot semblar excessiva, però es pot considerar que queda justificada si es pensa que, d'una banda, suposa el bateig historiogràfic de l'arquitectura de Busquets; de l'altra, que aquesta polèmica és d'alguna manera la recepció que rep al nostre país l'arquitectura que Busquets, com es veurà, traslladà a Catalunya des de la seva experiència al Brasil dels anys 1950s; i finalment, si es comprova com, a partir d'aquest moment, el posterior tractament historiogràfic de la seva obra i la seva figura queden marcats per ella durant les següents dues dècades, fins que als 1980s es procedeixi a una revisió de l'anterior etapa.

2.1 La potència d'una conceptualització

Així, a efectes d'aquesta anàlisi, es poden dividir les publicacions dels 1960s fins als 1980s sobre arquitectura catalana en dues agrupacions. D'una banda, la d'aquelles publicacions que ometen l'obra de Busquets, ja sigui degut a les dificultats del seu encaix al relat historiogràfic convencional, ja sigui per motius que es poden atribuir al context històric del moment. D'altra banda, la de les que la tracten seguint u oposant-se als esquemes interpretatius sorgits de la pugna entre Bohigas i Cirici Pellicer, però sense posar-los en qüestió ni parar esment en les particularitats del seu autor. D'aquesta manera, la significació de les aportacions de Busquets queden o bé omeses, o bé remeses a un segon pla, assimilades a les posicions de Tous i Fargas, d'una banda, i l'equip de Giráldez, López Íñigo i Subias, de l'altra, les obres dels quals sí que es solen tractar.

Al primer grup correspondria per exemple *La arquitectura española actual*, de César Ortiz-Echagüe (1965), qui no esmenta l'obra de Busquets tot i ser publicada ja tres anys després de la seva inauguració.

Per contra, es podria considerar que les interpretacions que es bastiren com a resposta o continuació de la polèmica esmentada començaren amb el text que Antoni de Moragas i Gallissà (1913-1985) escrivia poc després d'aquesta, amb motiu de la VIII Conferència internacional d'estudiants d'arquitectura (Moragas 1963, 99-100):

Sería estimarla muy poco suponer que los problemas que atañen a la arquitectura catalana de los últimos años no son los mismos que afectan, de modo general, a la arquitectura mundial. Sería como negarle algo que ha sido una constante de la arquitectura catalana de todas las épocas, su aguda sensibilidad, para seguir, hasta el más insignificante matiz, los movimientos de la arquitectura europea. La crisis actual de la arquitectura puede atribuirse, en buena parte, a su fabuloso fenómeno de crecimiento, que se manifiesta en claros síntomas de agotamiento, ante la imposibilidad de digerir la obra que, en un período de tiempo cortísimo, una pléyade de grandes arquitectos, algunos todavía vivos, ha realizado. (...) Ante esta extraordinaria eclosión, el arquitecto actual se siente tímido, tiene la sensación de que no puede dominar totalmente al urbanismo, a la supertécnica de las grandes estructuras y a la prefabricación masiva de elementos de construcción. (...) Este complejo de inferioridad que siente el arquitecto ha llegado a producir el extraño entusiasmo de las jóvenes generaciones de arquitectos catalanes, que se entusiasman cuando el arquitecto Coderch entona su canto a la mediocridad, proclamando que ya no nos hacen falta genios, en su famoso alegato publicado en la revista Domus.

Seguia una defensa de les aportacions del Grup R, lamentant-se de l'eclecticisme confús i amb tendències historicistes que segons Moragas en seguí, debilitant les conquestes de l'arquitectura moderna, i descrivint la situació com una "regressió". Tot i així acaba l'escrit amb confiança en el futur:

La carrera hacia el futuro se ha iniciado; por lo tanto no todos llegarán. Es difícil pronosticar quién quedará en el camino. Sería de desear, empero, que nuevos valores de las jóvenes generaciones de arquitectos catalanes se incorporen al proceso evolutivo que comienza, para continuar la gloriosa tradición de nuestra arquitectura, la del románico de las catedrales, del barroco, de Gaudí, del GATPAC. Nos consuela pensar, como hemos insinuado al principio, que tanto las cualidades como los males de la arquitectura catalana de hoy son fiel reflejo de lo observable en la arquitectura de los grandes países. Este estar al día, para bien o para mal, nos hace confiar, optimistas, en que cuando la arquitectura mundial reemprenda la dirección verdadera por el único camino andable que es la vida evolutiva de la auténtica cultura, la arquitectura catalana, siempre alerta, sabrá encontrar también su propio camino, sin correr el peligro de que le ocurra lo que a la mujer de Lot.

L'"estar al dia", al nivell d'altres països europeus, i la "direcció veritable" de "l'autèntica cultura" s'il·lustraven, sense més comentaris, amb un reportatge de l'edifici del COACB (Arquitectura 63, 101-104). Aquestes posicions, però, hagueren d'enfrontar-se a posicionaments contraris. Així, el mateix 1965 trobaríem un article de Ricardo Bofill a *Zodiac*, amb el títol *Sobre la situación actual de la arquitectura en España*, que, com a part d'un discurs més ampli, inclou una fotografia de la seu col·legial coincidint amb un avís dels perills per a l'arquitecte espanyol de "caer en un híbrido europeizante, falta de criterio y autenticidad" (Bofill 1965, 40-41).

Dos anys més tard, aquesta lectura es veuria reforçada per la ploma del mateix Bohigas (1965, 132-154), qui procurà refermar a *La arquitectura moderna en España*, un apèndix al llibre de Gillo Dorfles, aquell sol esquema interpretatiu que proposava lligar de manera concatenada els diferents moments del Modernisme català, el GATCPAC, el Grup R i el nou Realisme. Ometent esmentar Busquets i l'edifici del COACB, Bohigas insistia en l'aproximació a l'arquitectura catalana del moment a partir d'una concepció dualista de tendències oposades de difícil reconciliació:

Entre la generación del 50, hay que distinguir en cierta manera dos grupos. Por un lado, los relativamente fieles a un purismo formal: el equipo Tous-Fargas y el Giráldez-López-Subías. Por otro el que representa una tendencia hacia movimientos más complejos y menos dogmáticos, podríamos decir más realistas, quizás también más influidos por las recientes tendencias italianas: el equipo Correa-Milà (por otra parte, los mejores interioristas de España) y el Martorell-Bohigas-Mackay.

Aquesta interpretació per part de Bohigas s'estendria amb el temps, i es pot veure reproduïda a publicacions posteriors, com ara "*Actualidad de la arquitectura catalana*" (Bohigas 1976, 2-26), on omet parlar de Busquets i la seva obra, o als fragments que s'han ja anat citant del seu *Combat d'incerteses* (Bohigas 1989, 253-259), on es rememora la polèmica en els mateixos termes fins aquí exposats.

Tot i així, un cert debat continuava. Per exemple, es poden trobar publicacions que treballen en base a la proposta conceptual de Bohigas, com ara l'article "*Des voix du silence aux agents de l'exécutif: Introduction à une histoire de l'architecture de l'Espagne contemporaine*" d'Antonio Fernández Alba a l'especial dedicat a Espanya de *l'Architecture d'Aujourd'hui* (Fernández Alba 1970, 2-12), qui parla només de les aportacions del realisme, sense esmentar-ne el paper de l'obra de Busquets. Però també d'altres com *Arquitectura española contemporánea*, de Lluís Domènech (1968), que amb to conciliador és capaç de reunir Oriol Bohigas al pròleg i Alexandre Cirici en un article panoràmic. El llibre no recollirà cap de les obres de Busquets, però Cirici, al seu text, insistiria (Cirici 1968, 18):

En el mismo momento aparecían, como sistemáticos investigadores de lo modular, los jóvenes Tous y Fargas, autores de la fábrica Dallant de San Feliu del Llobregat. Bohigas, Ribas, Mitjans, Perpiñá y Martorell eran no menos racionalistas en el grupo de edificios de la calle Escorial, con Xavier Busquets en el edificio del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

Així, es podria considerar que Domènech inauguri una nova via en la que, deixant fer a Cirici Pellicer d'historiador, permet mostrar les contradiccions i incoherències entre els posicionaments teòrics de Bohigas i la seva praxi arquitectònica, així com una certa inconstància –i per tant, una certa inconsistència– en el seus postulats ideològics del passat. Per al present –el 1968– Busquets no sembla, però, interessar, i en tot cas les observacions de Cirici Pellicer no permeten superar el plantejament fermament arrelat en la dualitat contraposada entre racionalisme idealista i funcionalisme realista ideada per Bohigas. Al contrari, l'han d'acceptar forçosament per tal de poder tan sols ser efectuades.

2.2 Primers assajos de superació

S'hauria d'esperar fins al 1972 per trobar una certa superació d'aquest marc, amb les propostes d'Ignasi de Solà-Morales (1972, 289-328), qui a *L'arquitectura a Catalunya (1939-1970)* proposà el nou terme de "racionalisme acrític", a on enquadrava Busquets i la seva obra, en substitució de

l'antiga accepció de "racionalisme idealista". Això permetia Solà-Morales de superar els aspectes teòrics més confusos i discutibles lligats a l'anterior terminologia, que ja havien estat assenyalats a *Serra d'Or* per alguns dels enquestats i per *The Architectural Review* una dècada abans. Però, de la mateixa manera, tot i que amb matisos, establí una continuïtat hermenèutica respecte el marc conceptual dualista bastit per Bohigas: d'una banda, acceptant la continuïtat en l'ús del terme "racionalisme" –al qual, doncs, cal contraposar un altre terme per tal de poder definir les seves característiques–, i de l'altra, adjectivant-lo pejorativament d'"acrític", amb la mateixa ambigüïtat emprada anteriorment per Bohigas, ja que aquest pretès "acriticisme" encara pot entendre's en termes arquitectònics però també polítics –o, com digué Bohigas, "sociològics". Així, Solà-Morales diria:

L'aparició d'aquests arquitectes i de la seva nova manera de fer queda perfectament exemplificada si resseguim els dos concursos de projectes per a la seu del Col·legi d'Arquitectes a construir a la plaça Nova de Barcelona celebrats els anys 57 i 58. Hi participen la majoria dels noms que acabem d'esmentar amb un llenguatge vacil·lant entre el de Stirling al *Ham Common*, el de l'arquitectura internacional del "Curtain Wall" o el de la plàstica de l'estructura metàl·lica vista amb plafons de tancament autònom a la manera del tantes vegades esmentat Dispensari Antituberculós. El projecte guanyador en la segona versió del concurs i acabat de construir el 61 fou el de Xavier Busquets. Obra acurada, d'una serenor classicista amb ressonàncies probablement de Terragni, en el qual també altres obres d'en Busquets fan pensar en més d'un aspecte. Obertura tecnològica i formalisme plàstic són trets característics d'un edifici col·locat polèmicament en el cor de la ciutat antiga en el moment que a un nivell diguem-ne oficial s'aferma la validesa de l'arquitectura internacional. (Solà Morales 1972, 312-313)

D'altra banda, les dificultats per aquesta superació queden paleses si s'examina l'edició de 1975 de *L'arquitectura catalana* de Cirici Pellicer, on el relat queda encara ancorat al terme "racionalisme" (Cirici Pellicer 1975, 266):

(...) el parèntesi neo-racionalista que, des del 1958, veié la construcció de la Facultat de Dret de Barcelona (1958), de López Iñigo, Giràldez i Subias, on l'ús del ferro laminat es combina amb una plàstica neoplasticista, les primeres obres de Tous i Fargas, des de la Fàbrica Dallant fins a la Banca Catalana (1965), on lluitaren per establir un ús sistemàtic de materials industrials, i el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (1958), edifici paral·lelepípedic amb una cortina, de Xavier Busquets, dintre la línia del Ministeri d'Educació de Rio de Costa i l'edifici de la O.N.U., de Harrison.

Però el temps no ha passat en va, i aquests termes es fan extensius –prou significativament– també als edificis bastits per Busquets amb posterioritat, sense que hi hagi una revisió de l'estructura conceptual que s'emprà abans en la pugna per l'hegemonia ideològica vers la interpretació de l'arquitectura catalana de la dècada anterior (Cirici Pellicer 1975, 271):

Tous i Fargas evolucionaven també cap a un expressionisme, amb els volums moguts i el ferro oxidat del Banc Industrial de Bilbao (1973), mentre Xavier Busquets continuava les seves recerques formals amb el gran edifici de coure i de vidre negre de la Caixa d'Estalvis de la Diagonal (1973).

En cert sentit, doncs, es pot considerar que la instrumentalització de l'edifici del COACB en aquesta pugna no només afectà aquesta obra en concret, sinó també una part rellevant de l'obra posterior de Busquets, empobrint els termes de discussió en tant que el posicionament i la praxi de l'arquitecte –com s'intentarà exposar a l'epíleg d'aquesta tesi– canviaren substantivament a partir dels anys 1962 i 1963, una vegada inaugurada la seu col·legial.

2.3 Omissió i continuïtat interpretativa

En aquesta mateixa línia, la interpretació de finals dels 1970s i principis dels 1980s quedà marcada per l'activitat assagística d'Helio Piñón, qui pot ser considerat com un clar continuador de les conceptualitzacions de Bohigas. Així, a *Arquitecturas catalanas* (1977), Piñón sembla reafirmar-se en la historiografia marcada per Bohigas, passant a tractar extensament del realisme –sense esmentar, d'altra banda, Busquets. I tres anys més tard, intentaria formular una mirada més àmplia a *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània* (1980), però de nou s'ometen les aportacions de Busquets.

Això canviaria en part a la taula rodona “Reposición de la polémica sobre el realismo”, organitzada per l'ETSAB, a la que participaren Oriol Bohigas, Josep Maria Fargas i Helio Piñón, aquest darrer com a moderador de la taula (Piñón et. al. 1983, 24-47). Allà, en uns termes que recuperen de forma estricta el plantejament conceptual d'Oriol Bohigas, s'esmentà finalment el capítol dels concursos per al *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* –en la importància dels quals, com s'ha vist, ja Solà-Morales havia incidit uns anys abans. En el decurs de la xerrada, Busquets fou esmentat unes quantes vegades, tot i que sempre de manera anecdòtica i desvinculada respecte la polèmica que la seva obra motivà. Aquesta seria la tònica, de fet, de publicacions posteriors d'Helio Piñón, qui retornaria al tema del doble concurs a *Arquitectura moderna en Barcelona (1951-1976)* (Piñón i Català-Roca, 1996), però sense esmentar, de nou, a Busquets.

3. Una relectura dels 1950s més enllà del Grup R (1987-2012)

La tensió dualista establerta per Bohigas, amb totes les seves complexitats i dificultats ideàtiques, polítiques, socials, culturals, etc. afectaria les lectures historiogràfiques de Busquets i la seva obra fins ben entrats els 1980s. Però en tot cas, el 1987, amb les celebracions pel vint-i-cinquè aniversari de la inauguració de la seu col·legial, es pot considerar com un punt d'inflexió en la tendència a ometre el tractament de la seu col·legial o interpretar la seva significació estrictament sobre les bases conceptuals del nou realisme arquitectònic. L'efemèride impulsaria una relectura i afavorirà nous apropaments, tot i que no sempre del tot afortunats, que encetarien una certa revalorització de l'arquitectura de Busquets, la qual, però, es llegirà com una simple extensió de l'arquitectura moderna internacional més convencional de la segona meitat del segle XX, i a la qual, conseqüentment, es dedicarà una mirada poc profunda.

3.1 La recuperació des de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

Per exemple, seria en aquest mateix any que Busquets passà a formar part de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, ocasió en la qual tingué l'oportunitat de tornar a explicar la seva obra i marcar el criteri propi sobre els termes d'interpretació de la mateixa (Busquets 1987 i Bassegoda 1987a). Però Busquets, en el seu to parc i estrictament tècnic habitual rebutjà pronunciar-se públicament i es limità a recuperar l'informe que *Cuadernos de Arquitectura* havia inclòs al seu número especial sobre l'edifici del COACB, el 1962 (Busquets 1962, 10-22), centrant-se en els plafons esgrafiats de Picasso i defugint reviure qualsevol polèmica passada o ampliar la visió de la seva trajectòria amb la inclusió d'altres obres.

Aquest discurs de Busquets fou contestat per Joan Bassegoda i Nonell en un text de marcat caràcter hagiogràfic, com ho serien també els textos que se li dedicaren des del si de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi a la seva mort (Bassegoda i Nonell 1990, 335-337; Bonet i Armengol 1990, 327-331) i també posteriorment (Fargas i Falp 1996). Com es tractarà oportunament, es pot considerar que aquesta recuperació prengué un to esbiaixat i melancòlic que en tot cas no sembla haver tingut ulterior efecte o influència.

3.2 Un interès renascut però una mirada convencional

Més significativa seria la presència de l'edifici de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona a l'antologia d'Eduard Bru i Josep Lluís Mateo (1984), a la qual s'hi dediquen quatre planes. I també l'exposició i posterior edició de *L'arquitectura dels anys cinquanta a Barcelona*, a càrrec de Xavier Monteys (1987), ja que suposà un important pas endavant per al reconeixement de l'obra de Busquets, amb la inclusió entre les seves pàgines de diverses fotografies del Col·legi d'Arquitectes en obres (Monteys 1987, 10 i 15) i la tanca amb perfil gran onda, dissenyada per Busquets (Monteys 1987, 152-153), fotografiada a la plaça Ildefons Cerdà. A més, el llibre recuperava també la reproducció de la memòria, de la mà de Busquets, que *Cuadernos de Arquitectura* havia inclòs al seu número especial sobre l'edifici, ja citat, (Monteys 1987, 94-97), la primera ocasió, en vint-i-cinc anys, en què les paraules de l'arquitecte tornaven a aparèixer en l'esfera pública, a tres anys escassos de la seva mort.

Com a part d'aquesta publicació, l'article de Josep Maria Rovira "Ja és l'hora d'abandonar el silenci..." (Rovira 1987) en el seu article sobre l'impacte del Grup R incidiria, ja seriosament, sobre el paper canviant de les opinions de Bohigas que Domènech havia ja apuntat al 1968 i la rellevància del mestratge de Sostres, ja lloat al 1963 des de les planes de *The Architectural Review*. En aquest marc, Busquets seria esmentat de la següent manera (Rovira 1987, 201-202):

És una qualitat de llampades, que comença i acaba en el gest del disseny i no permet ni pretén redemptorismes, ni lliçons ni continuïtats. (...) I com que es tracta de llampades, és just que citem les que, amb la mateixa arbitrarietat amb que es produeixen, m'interessen. (...) O, sinó, i sense que l'ordre signifiqui res: la façana de vidre del cine Victòria de Barba, la de la fàbrica de la joieria Monés de Ballesteros, Cardenal, De la Guàrdia, Llimona i Ruiz Vallés, la de la Clínica Teknon de Feliu i Gelpí i la del Col·legi d'Arquitectes de Busquets.

A partir de la celebració dels vint-i-cinc anys de la seu col·legial, la presència de Busquets a la historiografia posterior va creixent tímida i gradualment. L'interès es centra a l'edifici ja construït però també als concursos previs, i a ells s'hi afegiria més endavant una certa atenció a la seu que Busquets bastí a la Diagonal de Barcelona per a la *Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona* (CAMPB) entre 1968 i 1972.

Tot i així, no sempre es dóna aquesta presència, en funció dels interessos historiogràfics de cada publicació; i quan es dóna, ho sol fer en uns termes relativament superficials. Així per exemple, la sisena edició espanyola ampliada de la *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo inclogué el capítol "La segunda posguerra en Europa. 6. España", a càrrec de Josep Maria Montaner (1990, 900-939), que omet qualsevol esment a la figura i obra de l'arquitecte; com també seria el cas del volum de la *Summa artis* dedicat a l'arquitectura espanyola de postguerra d'Antón Capitel (1998, 355-618), més interessada a seguir la línia que entrellaçaria Josep Antoni Coderch, Josep Maria Sostres i l'arquitectura de Bohigas, Martorell i MacKay. Per contra, el *Registro d'Arquitectura Moderna a Catalunya* editat per Gerard García-Ventosa (1996) inclou una fitxa de la seu del COACB amb una planta i tres fotografies i un text prou eloqüent dels esquemes interpretatius que s'empren:

El projecte, guanyador del concurs convocat pel mateix Col·legi, respon a una voluntat de trencar amb els esquemes convencionals d'actuació en el casc antic des dels postulats de Moviment Modern. (García-Ventosa 1996, 181)

Aquesta interpretació de l'arquitectura de Busquets a través de la seva incardinació complerta a la "convencionalitat" dels postulats ideològics, mecanismes arquitectònics i llenguatge tecnològic del Moviment Modern una vegada acabada la Segona Guerra Mundial sembla haver estat una tònica general en la historiografia d'aquests anys, tot i que en ocasions matisada per altres consideracions, com ara les que Monteyes es permetia al seu text "S'ha acabat la diversió: L'Arquitectura moderna dels anys 50" (Monteyes 1996):

Moltes de les solucions utilitzades depenien realment de l'arquitecte responsable, eren invents en una època en que la necessitat aguditzava l'enginy: (...) estructures metàl·liques que imitaven perfils d'acer normalitzats realitzades amb platabandes d'acer, com les de l'edifici del COAC (...)

I també (Monteyes 1996, 219-221):

(...) plaça Cerdà. Una plaça que en aquella època tenia un aspecte molt diferent al d'ara. Definida perimetralment per una tanca de traç curvilini construïda amb plaques de fibrociment ondulades, suportades per mitjà de perfils IPN d'acer, obra del mateix autor del COAC, X. Busquets.

Com es pot observar, tot i així les mencions a Busquets no s'aturen amb calma a la seva arquitectura. Una relativa excepció seria la reflexió que Domènech li dedica a "Cinquanta anys d'arquitectura i urbanisme" a "La història de la cultura catalana" de Pere Gabriel (Domènech 1998, 217-218):

Si volguéssim representar paradigmàticament el final d'aquesta etapa arquitectònica dels anys cinquanta, amb la continuada discussió entre postfuncionalisme i organicisme, entre fidelitat i transgressió a les normes del Moviment Modern, la construcció de la nova seu del Col·legi d'Arquitectes a la Plaça Nova de Barcelona en constitueix l'exemple ideal. Els "Cuadernos de Arquitectura" d'aquells anys són el testimoni fidel de la polèmica dels dos concursos que es van celebrar, guanyats finalment per Xavier Busquets el 1958, de la discussió pública sobre l'adequació del rupturista bloc d'estructura metàl·lica a l'entorn de la catedral i, finalment, de l'encàrrec de la decoració de les diferents plantes als arquitectes que representaven les posicions més bel·ligerants del panorama arquitectònic: autoexclòs Coderch, un ventall interessant integrat per les propostes puristes de Fargas-Tous, la polèmica planta "realista" de Bohigas-Martorell-Mackay, la proposta exemplarment ambientalista de Correa-Milà i les respectives aportacions de Bassó-Gili, Moragas, Giráldez-López Iñigo-Subías i Vayreda-Monguió. La seu dels arquitectes, inaugurada ja en la dècada següent, enaltida pels murals de Picasso, acabarà sent una imatge consolidada del Barri Gòtic de Barcelona, potser com volia Sostres que fos, precisament, l'arquitectura d'aquell temps: una "current architecture", una representació "normal" d'una modernitat absorbida per la societat.

En la lectura de Domènech es pot trobar ja una interpretació prou distanciada de les polèmiques dels anys 1950s i 1960s. Tot i així, aquesta certa superació dels termes de discussió amb un nou apropament crític no sembla haver suposat un canvi en els termes d'interpretació de l'obra de Busquets. Així, en referir-se a les torres Trade de Barcelona (Coderch i Valls, 1965-1969) al capítol "Los intensos sesenta" del catàleg de Hannover 2000, Ruiz Cabrero (2000, 186-194) continuaria incidint en la lectura tecnològica, convencional, orientada a la pell de vidre, de l'obra de Busquets:

[la pell] *sintoniza con otras obras contemporáneas en la ciudad, que también apostaban con conocimiento y buenos resultados por materiales modernos. Tales son los edificios de los arquitectos Tous y Fargas, entre los que destaca el de Banca Catalana de 1968, o los edificios de Xavier Busquets: la Caixa y la sede del Colegio de Arquitectos de Barcelona.*

De la mateixa manera, i parlant de nou de les torres Trade i de l'Institut Francès, a efectes de la voluntat de modernitat de l'arquitectura dels anys 1950s i 1960s, Simón Marchán Fiz comentaria a "Abstracción, minimalismo y otras contaminaciones en arquitectura", al mateix catàleg de Hannover 2000 (Marchán Fiz 2000, 343):

Esta voluntad abstracta en clave moderna se translucirá también en el Colegio de Arquitectos (1962) de Xavier Busquets o en la Clínica Augusta (1975) de Martorell/Bohigas/Mackay en la ciudad condal.

Tot i les breus mencions, es pot observar, doncs, aquesta gradual i creixent presència de Busquets al relat historiogràfic sobre l'arquitectura catalana, en substitució de l'anterior tendència a la seva omisió. Aquest reconeixement, però, com s'escau dels fragments citats, sembla operar-se de manera tangencial, sempre a cavall d'altres consideracions, o com a nota adjunta al fil del relat principal. Potser una excepció prou rellevant a aquesta aproximació serien les consideracions de Gabriel Ruiz Cabrero (2001, 35-36) a *El Moderno en España: Arquitectura, 1948-2000*, no per breus menys explícites:

Xavier Busquets, con proyecto ganador del concurso para la nueva sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, edificó, a partir de 1959, una pieza que mostraba —en contraste con la ciudad heredada— los principios de lo moderno. Esta obra tuvo trascendencia, y explica lo que habría de ocurrir en la ciudad en la década siguiente, porque manifestaba el esfuerzo común de los arquitectos en encontrar fórmulas nuevas derivadas ya de lo estrictamente contemporáneo.

I també, després de comentar l'edifici per a Banca Catalana (1976-1979) de Tous i Fargas (Ruiz Cabrero 2001, 60):

Caso semejante es el de Xabier [sic] Busquets con su edificio de oficinas para la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, otra pieza también brillante.

Amb aquest darrer adjectiu, es pot considerar que, finalment, es consuma el procés de revalorització de l'arquitectura de Busquets, deixant enrere les concepcions d'Oriol Bohigas resumides en el seu “no era gran cosa” (Bohigas 1989, 255).

3.3 Un canvi de sensibilitat

Tot i així, aquesta revalorització es presenta com un procés intermitent, condicionat pels interessos i les mirades que els investigadors han anat teixint a l'hora d'interpretar l'arquitectura catalana de la segona meitat del s. XX.

Així, en el material de l'exposició “1875-1975: Des de Barcelona: Arquitectura i ciutat”, celebrada precisament a la seu del COAC, Antonio Pizza prescindirà de l'obra i la figura de Busquets al recull fotocopiats de l'ETSAB *Arquitectura de los años '60 en Barcelona* (Pizza 2002a), i el mencionarà a “Idees d'arquitectura en una cultura d'oposició” (Pizza 2002b) només en referir-se al text de Bohigas “Realistes i idealistes a l'arquitectura catalana”. De la mateixa manera en prescindeix el text “*Les venes del sílex*” de Josep Maria Rovira (2002, 86-130), en centrar-se en d'altres architectures. Tampoc el citarà, cinc anys més tard, *Arquitectura española contemporánea: La otra modernidad* de Juan Miguel Hernández León, amb fotografies de Marc Llimargas (2007).

Per contra, Josep Maria Montaner a la seva *Arquitectura Contemporània a Catalunya* (2005) esmentaria Busquets, tot i que de passada, al punt eloqüentment titulat “Els altres moderns”:

Xavier Busquets va ser merescudament el guanyador del concurs més representatiu de l'època: la nova seu del Col·legi d'Arquitectes a la plaça Nova (1959-1962), amb una modernitat radical de volums i tecnologia (i amb els murals projectats per Picasso), que l'adapta perfectament a la ciutat antiga.

Tot i el caràcter generalista del fragment, aquest “altres moderns” pot ser indicatiu d'un canvi de sensibilitat. I és que dos anys abans, Ángel Urrutia havia dedicat a Busquets una atenció un tant més generosa a *Arquitectura española: siglo XX*. En aquest darrer text es poden albirar dos fenòmens. D'una banda, una certa inèrcia a l'hora de situar l'arquitectura de Busquets encara associada a les arquitectures de Tous i Fargas, que es pot detectar en la comparació entre l'edifici de Banca Catalana i el que Busquets bastí per a CAMPB a la Diagonal (Urrutia 2003, 531). I també un cert convencionalisme en la manera en què es descriu sota l'epígraf comú de “corrents funcionalistes” la Facultat de Dret de Giráldez Dávila, López Íñigo i Subias, la seu per a l'editorial Gustavo Gili de Bassó i Gili i, finalment, l'edifici per al COACB de Busquets (Urrutia 2003, 438-439):

En la transición hacia la década siguiente de los 60, se aprecia ya una revisión y variación excepcionales de la arquitectura más miesiana en Cataluña. En los dos concursos de anteproyectos previos (1957 y 1958) se va registrando no sólo una superación de la etapa precedente monumentalista, sino también la crisis en el camino a seguir por los participantes. El Edificio del Colegio de Arquitectos (1958-1962, Plaça Nova 5, Barcelona), del finalmente premiado Xavier Busquets Sindreu (1917-1990, t. 1947), aunque asumía alta tecnología en una limpia estructura metálica que define la nítida torre cuadrículada, superaba también la asepsia y la frialdad, inherente a tal sistema, al “caracterizarse” con un mural diseñado por Picasso (cuyos esgrafiados realiza Carl Nesjar) y al “organizarse” en arquitectura interior –luego desvirtuada– con la intervención personal de varios equipos de arquitectos catalanes, excelentes interioristas (...) Se intentaba de este modo suavizar el crecimiento desmesurado de una obra rectilínea en un entorno tradicional que no le correspondía y con la delicada presencia de la Catedral.

Però per contra, en aquest mateix fragment, l'ús d'expressions com “revisió i variació excepcionals” o “superació” semblen indicar una nova apreciació d'aquesta arquitectura fins aquí considerada com una peça clarament encabida als convencionalismes arquitectònics del Moviment Modern de postguerra. I com es provarà de mostrar al llarg d'aquesta tesi, és possible considerar aquesta visió més complexa i matisada com un apropament més adequat a l'arquitectura de Busquets.

En aquest sentit, Ignacio Paricio, sempre atent a les raons constructives de l'arquitectura, publicà els detalls constructius de les finestres basculants i de guillotina de la façana original de Busquets, avui perduda (Paricio 2010, 41-43). I ja cinc anys abans, Paolo Sustersic havia efectuat un apropament més acurat a l'arquitectura de Busquets, en una sèrie d'articles centrats als concursos i edifici del COAC, (Sustersic 2002, 2004a i 2004b), i encetant un camí que en bona part es pot considerar que aquesta tesi segueix. En concret, a la primera d'aquestes publicacions (Sustersic 2002), l'autor proposava ja uns nous termes d'anàlisi completament aliens als establerts per Bohigas, assajant la lectura de l'obra de Busquets Sindreu com una “*arquitectura de la eficiencia*”, en la que la principal clau interpretativa seria la “*confianza en una tecnología avanzada capaz de*

solucionar los problemas con eficacia e ingenio”, remetent “a la idea de una sociedad ordenada, que celebra los valores del progreso y del trabajo, donde cada individuo ocupa su lugar preciso y tiene una tarea a desarrollar en un grande proyecto colectivo de construcción del futuro.”

4. Recull en guies i inventaris

Paral·lelament a aquesta evolució historiogràfica, la figura i l'obra de Busquets sembla haver gaudit d'un major reconeixement a les guies i inventaris d'arquitectura, un format que, alliberat del major pes de la lectura historiogràfica o la interpretació complexa de les obres, sol incloure l'obra de Busquets a les publicacions.

4.1 Primeres inclusions

Així, Carlos Flores i Eduardo Amann (1965, 75-132) inclogueren el mateix 1965 la seu col·legial al seu inventari “*La arquitectura de Barcelona*”, publicat a *Hogar y Arquitectura*, en el que pot haver estat la primera guia d'arquitectura de la ciutat que hagi inclòs l'edifici. Junt a una fitxa informativa i una fotografia, es deia (Flores i Amann 1965, 123-124):

Al concederse a este proyecto el primer premio del concurso que convocara el Colegio de Arquitectos, surgió una amplia polémica en torno al carácter del mismo que, según algunos, rompería la armonía del lugar en que había de ubicarse. Sin participar en tal opinión, sí pensamos que, al menos cromáticamente, debería haberse integrado en el conjunto y que el azulado-verdoso dominante hubiera sido más adecuado convertirlo en siena o tierras de acuerdo con la dominante de la zona. El edificio es un ejemplar digno de uno de los estilos internacionales hoy en boga y la solución de sus detalles de todo tipo es, por lo general, muy correcta. Las escenas que decoran exteriormente los paramentos ciegos del salón de actos, según bocetos de Picasso y que, técnicamente, suponen una variante en hormigón del esgrafiado tradicional, no añaden gran mérito a la obra total. La instalación interior ha obedecido a una idea un tanto peregrina consistente en elegir diversos arquitectos o equipos de arquitectos para que cada uno de ellos decorara uno de los pisos del edificio.

Ja a la segona meitat dels anys 1970s, la *Guía de Arquitectura de Barcelona 1716-1977* d'Hernández-Cros, Mora i Pouplana (1977, 40-41), inclogué també la seu del COACB amb una planta, secció i fotografia (fitxa 135). De la mateixa manera, l'*Enciclopedia de la construcción* d'Editores Técnicos Asociados inclogué al seu vol. II l'edifici de la Deutsche Schule Barcelona de Hans-Joachim Pysall i Xavier Busquets Sindreu (Red. 1978b). A un treball posterior (Hernández Cros, Mora i Pouplana, 1990), però, aquest material fou una mica més generós (fitxa 201), i s'acompanyava del següent text (p. 524):

L'edifici està situat al bell mig del nucli històric de la ciutat i dona a una de les portes de l'antiga muralla romana. Malgrat això, com que està concebut amb la preocupació de relacionar-se amb l'arquitectura moderna internacional en una època que l'arquitectura barcelonina tractava de superar l'estat de mediocritat regressiva desenvolupat després de la Guerra Civil, l'autor va prendre partit per un corrent internacionalista que no tenia en compte la integració ambiental.

4.2 Aparició de les seues corporatives de CAMPB i Sandoz

Prou significativament, l'obra de Busquets s'ampliava en aquest darrer treball amb la inclusió de l'edifici corporatiu de CAMPB a la Diagonal de Barcelona (fitxa 233, amb dues fotos i una planta), i un text (p. 565) amb aquesta sintètica descripció d'algunes de les preocupacions de l'arquitectura de Busquets dels anys 1970s:

A la seu de la Caixa de Barcelona, Busquets col·loca a la façana principal un mur-cortina elegant, protegit per un brise-soleil de vidre fumats orientable, que resol els problemes de la insolació i de l'aïllament acústic sense amagar el mur de vidre.

El duet format per aquests dos edificis es repetiria en altres publicacions posteriors. Així, set anys més tard, Antoni González i Raquel Lacuesta (1997) inclourien ambdós a la segona edició de *Barcelona: Guía de arquitectura, 1929-1996*. Així, a la fitxa 50, dedicada al COACB, es deia (González i Lacuesta 1997, 70):

Dada la situación del solar –junto a edificios significativos de la ciudad antigua–, el proyecto (ganador del concurso convocado por el colegio), manifestaba una voluntad expresa de romper los esquemas convencionales de integración de la nueva edificación en el centro histórico, tema que centraba entonces uno de los debates de la arquitectura.

I a la fitxa 74, dedicada al Banc Industrial de Catalunya de Tous i Fargas, s'inclouïa una referència a l'edifici de CAMPB amb una foto (González i Lacuesta 1997, 94):

(...) en el que el muro cortina se protege por un quitasol de lamas verticales orientables de vidrio, obra del arquitecto Xavier Busquets Sindreu, autor también de las Oficinas Sandoz.

L'aparició d'aquest darrer edifici (1966-1973), es pot contextualitzar –com s'acaba d'exposar– amb la tímida recuperació de l'arquitectura de Busquets de finals dels anys 1990s, amb la qual coincideix, i que permeté en ocasions mirades més enllà de la seu del COACB. Tot i així, la preponderància d'aquest edifici, també a les guies o reculls d'arquitectura, és evident. Així, Antonio Pizza hi centrava la seva atenció a *Guía de la arquitectura del siglo XX: España* d'Electa (Pizza 1997, 181) amb l'usual fitxa amb fotografia, planta i secció, més la següent explicació:

Fue objeto de un concurso convocado en 1958 y constituyó el manifiesto con el que los arquitectos catalanes se presentaron a la ciudad para despertar el interés por una disciplina interpretada como un arte vital y receptivo respecto a las inquietudes de la sociedad en su conjunto. (...) En posición retranqueada se alza la torre de ocho pisos con las oficinas: un curtain wall en cristal y estructura metálica que, mediante su lenguaje absolutamente ajeno al contexto, expone una propuesta arquitectónica de programática renovación en relación a la ciudad histórica.

O, com un altre exemple ja més tardà de la mateixa línia, Maurici Pla tornà a incidir en la seu col·legial a *Catalunya: Guia d'Arquitectura Moderna, 1880-2007*, amb una fitxa que inclogué una fotografia i dues plantes, més el següent text (Pla 2007, 123):

El projecte va resultar guanyador d'un concurs en què es plantejava el repte de construir un edifici amb tecnologies modernes en el context de Ciutat Vella, amb la proximitat de la catedral i de la vella muralla romana.

4.3 A la cerca d'altres obres de Busquets

Però tot i aquesta indubtable preponderància, el començament dels 2000s continuà amb aquesta tendència d'obertura i recuperació d'altres edificis de Busquets. Així, *Barcelona: Guía de arquitectura moderna, 1860-2002*, de Manuel Gausa, Marta Cervelló i Maurici Pla (2001) inclogué junt a la seu col·legial (fitxa J22), la seu corporativa de CAMPB (fitxa M16), la de l'empresa farmacèutica Sandoz (fitxa M53) i també els edificis d'habitatges bastits per Busquets als c. Escoles Pies (1956-1963) i Carulla (1961-1966) de Barcelona (fitxes L8 i I32, respectivament). Els edificis Sandoz i el del c. Carulla es presentaren només mitjançant fotografies, però la resta d'edificis s'acompanyaren amb una sèrie de textos. Així, del COACB es deia:

El edificio, hoy emblemático, se compone de dos partes diferenciadas. (...) La estructura metálica, puesta de manifiesto en el tratamiento de la piel de la torre, contrasta con los grandes paños ciegos que envuelven la sala de actos, recubiertos con esgrafiados realizados a partir de dibujos de Pablo Picasso. Su lenguaje, ajeno a factores ambientales, históricos o de contexto, contrasta (...)

I del conjunt al c. Escoles Pies s'emfatitzava la relació dels blocs i les peces residencials vers l'espai exterior alliberat de l'illa de cases mitjançant una hàbil disposició dels volums:

Las viviendas se orientan a dicho espacio mediante terrazas corridas que expresan su vocación de ligero filtro exterior-interior, y una relación generosa con esa naturaleza doméstica.

Per altra banda, l'edifici per a CAMPB s'interpretava de la següent manera:

El edificio, un gran muro translúcido (...) La fachada a la Diagonal se entiende como un dispositivo ajeno a su entorno: un cerramiento variable de membranas –lamas orientables de cristal oscuro– que protegen una segunda barrera de cristal reflectante.

Arribats a aquest punt, la valorització d'aquests blocs d'habitatge no es pot entendre sense reconèixer el treball d'inventari de l'habitatge burgès que havia publicat Albert Aballanet un any abans a l'ETSAV (Aballanet et. al. 2000a). Aquesta tensió entre la rellevància de la seu col·legial i l'interès per altres obres de Busquets es mantindria a publicacions següents. *Barcelona: arquitectura moderna: 1929-1979* de Patricia Muga i Laura García (2006) podria ser considerat un cas especial en aquesta línia, en no dedicar una fitxa específica al COACB –tot i incloure'n una foto,

descontextualitzada– i, per contra, dedicar dos fitxes diferents a les seues corporatives de CAMPB i Sandoz (fitxes E8, p. 115, i E21, p. 130-131, respectivament).

Cal destacar que els inventaris del DOCOMOMO sempre han estat atents a recollir parcialment l'obra de Busquets; així, *La vivienda moderna: Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*, editat per Centellas, Jordá i Landrove (2009) optà també per incloure el conjunt d'habitatges per als enginyers industrials del c. Escolles Pies, amb planta i fotografia, més un petit text de Xavier Llobet (p. 169):

Esta solución conforma una manzana abierta que sigue los postulados del Movimiento Moderno cuando propone una trama urbana resuelta con edificación aislada, que mejora la ventilación y la iluminación y permite definir el espacio urbano sin cerrarlo.

El recull esmentava també fugaçment el conjunt d'habitatges del c. Carulla (p. 195). I aquesta estratègia de cerca d'altres obres rellevants de Busquets tingué continuïtat a la publicació *Equipamientos II: Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo: Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*, de Susana Landrove (2011), qui a més de tractar de nou la seu col·legial (p. 138) inclogué també la seu corporativa que Busquets bastí per a Hispano Olivetti S.A. al c. Maldonado de Madrid en col·laboració amb Antoni Perpiñá (1964-1966). Allà, junt al material estrictament necessari (foto, perspectiva i planta) s'inclogué un breu text de Miguel Lasso de la Vega Zamora (p. 195), que destacava:

Resulta de gran interés también el sistema de oscurecimiento, con una estructura ligera de perfiles metálicos, que recorre la fachada verticalmente y sirve para el deslizamiento de las contraventanas de lamas de guillotina, las cuales, además de permitir la regulación de la incidencia solar, producen un resultado formal próximo a las experiencias catalanas de la época.

En definitiva, es pot considerar que la tensió esmentada entre la rellevància de l'edifici col·legial i la descoberta d'altres arquitectures de Busquets s'ha mantingut fins els nostres dies. Així, *Arquitectura del movimiento moderno en España: Revisión del Registro DOCOMOMO Ibérico: 1925-196 : Catálogo inicial del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX*, editat per Celestino García Braña (2019), quedaria enquadrat en la primera tendència, en incloure només una fitxa del COACB (p. 374).

5. Amb motiu dels 50 anys del COAC (2012-2020)

Es pot considerar, doncs, que reconeixement de la rellevància de la figura i obra de Busquets a partir de 1987 hagi anat creixent als darrers temps. Així, la nova efemèride dels 50 anys de la seu col·legial (2012) impulsaria un seguit de noves publicacions ja plenament emancipades del llast de les conceptualitzacions passades. També s'assajarien apropaments més en profunditat, que superessin les limitacions imposades per la brevetat dels fragments fins aquí citats, i per tant la convencionalitat de la seva concepció.

5.1 Exemples de superació

Per exemple, la publicació d'Antoni Ramon i Enric Granell amb motiu de les celebracions del cinquantè aniversari de l'edifici (2012) es pot considerar com un intent de superar la manca d'atenció de les etapes prèvies. Així, a *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya 1874-1962*, els dos autors dedicarien prou espai als dos concursos del COACB i a la posterior construcció de la seu col·legial (Granell i Ramon 2012, 203-222), amb una visió ja més objectiva i contemporània del context que acompanyà els fets estudiats.

De la mateixa manera, la posterior tesi doctoral d'Enric Granell, *El papel de las asociaciones, sindicatos y colegios profesionales de arquitectos en la cultura arquitectónica catalana 1874-1977*, retornaria sobre el tema, ampliant en part algunes de les consideracions fetes a la publicació anterior (Granell 2016, 302 i 323-348).

En la mateixa línia de superació, certes observacions a *Barcelona recta y curva*, de Carolina García i Josep Maria Rovira (2017), es poden considerar, a efectes d'aquesta anàlisi, com una interessant manera de desnuar la trava conceptual de Bohigas. Així, a la proposta concatenada dels moments històrics del Modernisme català, el GATCPAC, el Grup R i el Realisme arquitectònic, la publicació basteix al seu primer capítol una seqüència que inclou la façana del Palau de la Generalitat de Catalunya de Pere Blai (1553-1620), l'edifici de la Llotja de Barcelona de Joan Soler i Faneca (1731-1794), el dispensari antituberculós de Josep Lluís Sert (1902-1983), el COACB de Xavier Busquets i finalment la Filmoteca de Catalunya de Josep Lluís Mateo (n. 1949), en la que seria la primera vegada en aquest repàs historiogràfic en què s'inclou l'edifici de Busquets en una lectura urbana de la història de la ciutat, més enllà de la seva relació estricta amb la resta d'elements històrics de la Plaça Nova:

Así que, muy cerca de las intervenciones de Blai y Ferrer, apareció otra novedad arquitectónica recta, rotunda y con pocas concesiones al contexto. Una propuesta muy radical y que se agudiza aún más con la decisión de encargar el acabado de la pared ciega del volumen bajo, que esconde la sala de actos, a Pablo Picasso. (García i Rovira 2017, 27)

Tot i així, els interessos més amplis d'aquestes publicacions fan que el tractament que se'n fa de Busquets o tan sols de la seva obra col·legial disti de tenir vocació exhaustiva. En aquest sentit, encara a dia d'avui manca una publicació monogràfica sobre l'arquitecte i qualsevol de les seves obres més rellevants. Pel que fa a la seu col·legial, un primer plantejament prou rigorós el conforma l'article més recent de Gaspar Jaén i Marco Lucchini (2019, 71-117), *El Colegio de Arquitectos de Barcelona (1956-1962)*, a on es recullen ja, entre el tractament d'altres aspectes també rellevants, bona part de les consideracions que s'han anat teixint al llarg d'aquest repàs historiogràfic. I en la mateixa línia caldria també esmentar l'article de Paolo Sustersic (2002) "*Entre América y el Mediterráneo: arquitecturas de la eficiencia en la Barcelona de los 50*", que inclouria l'edifici

per al Col·legi d'Arquitectes com una peça rellevant a l'hora de bastir el relat historiogràfic sobre el sorgiment i la consolidació de les arquitectures corporatives d'arrel nord-americana al nostre país en el context del *desarrollismo* i les transformacions que aquestes arquitectures requerien en la cultura arquitectònica del nostre país en termes d'organització de les plantes, plantejament de les façanes, llenguatge arquitectònic i aplicació tecnològica als sistemes de construcció.

5.2 Consideracions finals

Sobre aquestes darreres publicacions d'Enric Granell, Antoni Ramon, Gaspar Jaén, Marco Lucchini i Paolo Sustersic es tornarà més endavant. Però tot i el creixent reconeixement de la rellevància de la figura i obra de Busquets als darrers anys, es pot considerar que en general el tractament de la mateixa ha estat escàs, condicionat per aspectes del debat arquitectònic local que li eren aliens i per la instrumentació conceptual a què la sotmeteren les operacions dels cercles d'Oriol Bohigas. A més, la lectura ha estat cenyida a l'edifici del COACB gairebé en exclusiva, i aquesta encara plantejada sempre de manera anecdòtica i tangencial. Amb aquestes mancances, assimilada la seva producció a les interpretacions de Tous-Fargas, el tractament historiogràfic de l'obra arquitectònica de Busquets sembla haver estat executat sobre bases conceptuals convencionals, o com a complement o extensió d'altres consideracions, ocupant així un espai minso al discurs de les publicacions mostrades.

En aquest sentit, el contrast entre la indiscutible presència de l'arquitectura de Busquets a les guies d'arquitectura de Barcelona i l'escàs tractament historiogràfic d'aquesta existent als formats més complexos pot ser interpretat com una clara prova de la contradicció entre el reconeixement de la rellevància de la seva obra arquitectònica i les dificultats d'encaix historiogràfic que aquesta ha pogut suposar.

Sota aquestes consideracions, es pot pensar que encara resti per fer una lectura serena, minuciosa i rigorosa de l'arquitectura de Busquets, que s'apropi a ella sense el condicionament historiogràfic que s'ha anat bastint a través de tercers. Com es podria plantejar un apropament d'aquest tipus és quelcom que aquesta tesi prova en part d'explorar. Valgui de moment atendre de nou al fet que Busquets mai intervingué per afegir la seva pròpia veu a una polèmica prou encesa, quelcom que pot ser interpretat com un palès desinterès pels termes en què aquesta es vertebra i per tant com un indicatiu de la seva possible inadequació.

Al final d'aquesta tesi es tornarà sobre aquestes consideracions, en part a manera de conclusió de caràcter provisional. Abans d'arribar a aquest punt, però, cal dedicar la necessària atenció a la figura de Busquets, a la qual es dedica a la introducció que segueix, però sobre tot a la seva trajectòria anterior als concursos i construcció de la seu del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y las Baleares*, de la qual aquesta tesi s'ocupa als seus tres capítols centrals.

INTRODUCCIÓ: RETRATS DE XAVIER BUSQUETS SINDREU

Tots aquests projectes i fotografies d'obres de l'estudi de Busquets foren donats pel seu germà Juan Antonio a l'Arxiu del Col·legi d'Arquitectes, a la seva mort, en espera que algun estudiós vulgui estudiar-los i trencar el mite del controvertit arquitecte Javier Busquets.

Enric Tous i Carbó (2015, 421)

Com s'ha exposat, unes certes mancances en la historiografia existent a l'hora d'aproximar-se de manera adequada a la figura i l'obra de Xavier Busquets Sindreu poden fer que sigui necessari, abans d'entrar en matèria, efectuar una primera presentació introductòria del personatge i del seu currículum. Aquest capítol, doncs, pretén obtenir un cert esbós de Xavier Busquets que es podrà anar contextualitzant als capítols posteriors; però que també podrà servir per enriquir la lectura d'alguns dels temes centrals d'aquesta tesi. Obtenir aquest esbós, però, no resulta una empresa clara o immediata, donada l'escassetat documental en aquest sentit. Tot i així, un apropament a les múltiples facetes al complex món de Busquets pot permetre emmarcar alguns dels trets principals del seu caràcter i també de la seva obra.

Aquesta introducció es dedica, doncs, a presentar l'arquitecte des de diverses dimensions. D'una banda, s'explora la seva condició de perfil lliberal professionalitzat, a través del fons documental conservat a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC). Aquest material habilita també una primera descripció generalista de la seva obra construïda, i una precària reconstrucció de la seva biblioteca. D'altra banda, també es para atenció al Busquets més personal, a través de l'observació atenta de la llar que bastí per a sí mateix, aprofundint en la seva rellevant faceta de col·leccionista d'art, i esbossant una part de les més altes esferes de la societat barcelonina de la seva època, que Busquets s'acostumà a transitar amb discreció, i que retornen d'ell una imatge de bon burgès certament acomodat. Per a completar el quadre, es dona notícia de les diferents descripcions existents sobre la personalitat de Busquets, a través de fonts escrites i també el testimoni oral d'alguns dels seus coneguts.

Finalment, i descrit el personatge, es desvia l'atenció cap al seu despatx, assajant de reconstruir la seva manera de funcionar, de plantejar el projecte d'arquitectura i d'organitzar-se. També s'atén als seus diversos emplaçaments, a la vida que s'hi feia, a la seva plantilla i als col·laboradors més rellevants, així com a la xarxa d'industrials amb què acostumà a treballar. Però també s'introdueixen a la discussió altres consideracions, com ara la dimensió internacional del despatx, la presència d'obres d'art al mateix, els diversos perfils dels seus clients o la xarxa social de contactes més extensa en què es recolzava.

1. Un primer apropament al llegat de Xavier Busquets Sindreu

Quan Xavier Busquets Sindreu (1917-1990) morí el quinze d'agost de 1990 ([Esquela], 1990)¹, deixà un llegat singular, ric i variat conformat per la documentació professional acumulada al llarg de més de cinquanta anys d'exercici, una importantíssima col·lecció d'obres d'art, una considerable biblioteca especialitzada en art i arquitectura i també els seus papers personals. Aquest material hauria suposat la font d'informació més important sobre l'arquitecte; malauradament, aquest patrimoni es dispersà o es perdé ràpidament, dificultant així la construcció d'una imatge completa d'ell i de la seva obra.

D'una banda, la major part de la documentació personal, que permetria aprofundir en el caràcter i idees de Busquets Sindreu, i composta especialment de correspondència privada amb amics, contactes i coneixences, hauria estat destruïda per motius de caire moral i polític després de la seva mort pel seu únic germà, el pare Pere Maria, nascut Joan Antoni (1925-2007) i aleshores monjo benedictí a l'Abadia de Santa Maria de Montserrat². De fet, Xavier Busquets es mantingué solter fins a la mort, amb el seu germà com a únic parent directe encara viu i la família de la seva cosina, Maria Carolina Lleonart Busquets (1918-2016), com a únic vincle parentiu conegut.

Tot plegat fa difícil la reconstrucció de la personalitat i les idees de Xavier Busquets Sindreu amb raonable precisió, quedant aquesta així condicionada i limitada en bona part al testimoni oral. La font bibliogràfica més descriptiva de la personalitat de Busquets seria la sèrie de discursos que se li van dedicar en el context de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, de la qual va formar part els darrers anys de la seva vida, però donat el caràcter marcadament hagiogràfic d'aquests actes i documents, els seus continguts han de tractar-se si més no amb una certa prudència (Bassegoda Nonell 1987a; Bonet i Armengol 1990; Fargas Falp i Gil Nebot 1996).

Aquestes carències documentals obstaculitzen també, i de forma significativa, la reconstrucció del pensament arquitectònic de l'arquitecte, atesa la manca d'escrits personals i professionals en què Busquets hagués pogut plasmar-lo. Aquesta mancança converteix així les escasses entrevistes que li dedicà la premsa generalista en una documentació que cal valorar amb cura (p.e.: Del Arco 1962).

També per aquests motius, tant pel que fa a la reconstrucció de la personalitat de Xavier Busquets Sindreu com del seu pensament arquitectònic, han estat de principal importància les entrevistes efectuades a persones que el conegueren en vida: d'entre elles, resultaren especialment fructuoses les entrevistes al seu company d'universitat Leopoldo Gil Nebot (1921-2016)³, centrada en els anys estudiantils [ANX F.1]; Víctor Manuel Cenicerós Ojeda (n. 1938)⁴ i Miguel Usandizaga Calparsoro (n. 1954)⁵, ambdós treballadors al despatx de Busquets en èpoques diferents [ANX F.2 i ANX F.3, respectivament]; Helena Usandizaga Lleonart (n. 1947)⁶, en qualitat

de familiar de Busquets Sindreu; i finalment al pare Josep de Calassanç Laplana i Puy (n. 1943), actual director del Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat (MdM), entrevista aquesta centrada en la col·lecció d'art de Busquets i el moment de la seva defunció. Amb excepció de les dues darreres, l'enregistrament d'aquestes entrevistes ha estat autoritzat i se'n presenta una selecció transcrita revisada pels interessats a l'Annex F d'aquesta tesi.

D'altra banda, la part que es conserva de la profusa documentació professional, sortida del seu despatx va ser dipositada, a la mort de l'arquitecte, a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya per indicació del seu germà, creant-se així el fons Xavier Busquets Sindreu, encara conservat i consultable públicament. Aquesta és indubtablement encara avui en dia la font més important d'informació sobre la vida professional de l'arquitecte: conformada per més dos cents projectes de variable significació i no sempre construïts, la seva consulta i estudi ha estat cabdal per al desenvolupament d'aquest treball d'investigació, resultant un valiosíssim recurs d'informació no només professional sinó també, en alguns casos, personal. En aquest sentit, la present tesi doctoral limita el seu material d'estudi a la documentació que conforma l'esmentat fons; però és necessari remarcar que aquest no pot ser pas considerat com una font exhaustiva i completa de les obres de l'arquitecte.

En primer lloc, perquè en la seva consulta queden paleses i són òbvies les mancances documentals de molts dels projectes, fent evident que la documentació actualment conservada al fons és molt probablement només una part de tota la documentació que els degué conformar originalment. Bona part de la documentació restant podria haver estat destruïda ja en un primer moment pel mateix arquitecte al llarg de la seva vida, en les naturals operacions de tria i selecció dels documents que havien de ser arxivats al seu despatx, i aquells que podien ser eliminats. En aquesta tria, sembla haver-se emprat un criteri estrictament pragmàtic, conservant-se així preferentment la documentació de caràcter executiu, jurídic i administratiu front els documents de caràcter artístic o de treball, dificultant així la reconstrucció del procés projectual. L'altra part de la documentació que manca podria, però, haver estat destruïda a la mort de Xavier Busquets Sindreu també pel seu germà, emprant un criteri que no s'ha pogut establir amb prou claredat⁷.

I en segon lloc, perquè al llarg d'aquesta investigació s'han trobat indicis i evidències suficients de l'existència de projectes, alguns d'ells executats, que no consten al fons de l'Arxiu Històric del COAC. Seria el cas, per enumerar dos exemples, d'una residència unifamiliar construïda per Xavier Busquets a Planoles abans del 1963 (Bou 1999, 226), no identificada, o la intervenció de l'arquitecte a la Plaça Cerdà (Segura 2010, 346; Monteys 1987, 152-153), de la qual s'ha pogut trobar a l'AHCOAC escàs, dispers i insuficient material fotogràfic, tot i que de caràcter conclouent pel que fa a l'autoria del projecte⁸.

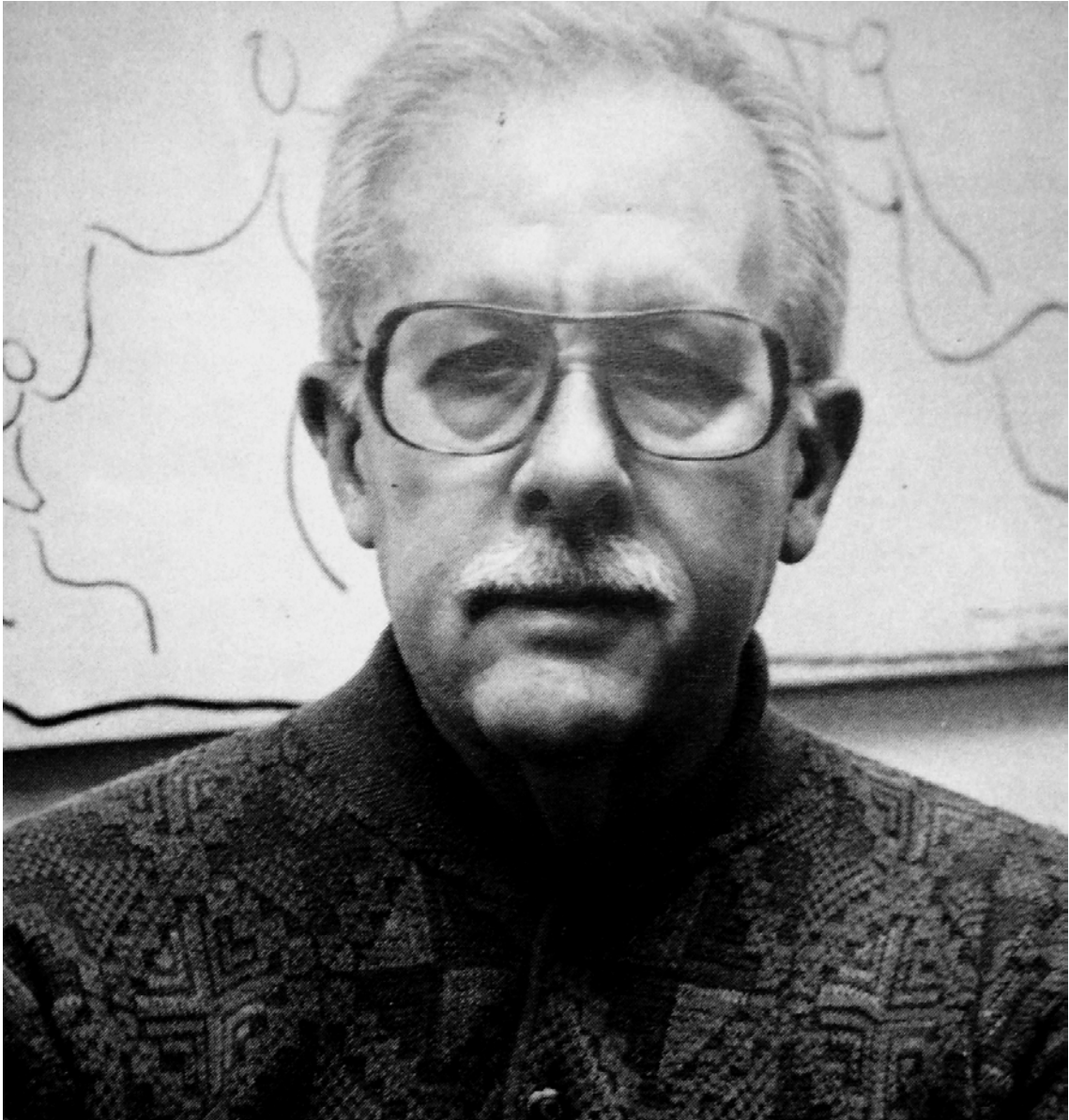


Fig. 1.1.1 Retrat de Xavier Busquets Sindreu al 1987
(Red. 1987, 18)

Un fenomen semblant afecta la biblioteca privada de Xavier Busquets Sindreu: a la mort de l'arquitecte, i per indicació del seu germà, una gran part va quedar dipositada a la Biblioteca de Ciències Humanes i Teologia de l'Abadia de Montserrat (López, Martínez i Serrano 2000) i una part menor va ser donada al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. També és probable que una altra part significativa de la mateixa tingué altres destins, podent haver estat eliminada o repartida entre les coneixences de Busquets. A més, per una sèrie de motius malaurats, en el seu moment les donacions esmentades no haurien quedat registrades en fitxers o registres bibliogràfics que permetin la seva reconstrucció completa i precisa. Aquests fets, afegits a altres dificultats, fan que la part de la biblioteca de Xavier Busquets que s'ha pogut recuperar al llarg d'aquesta recerca no pugui ser tractada com una font fidedigna i prou expressiva dels seus interessos i inquietuds intel·lectuals i professionals.

Pel que fa a la importantíssima col·lecció d'obres d'art que Busquets Sindreu acabà ajuntant al llarg de la seva vida, una part va ser dipositada al monestir de Montserrat, a on encara es conserva i parcialment s'hi exposa. Però una altra part va ser presumiblement repartida entre les coneixences, familiars i amistats de l'arquitecte, ja que encara avui es poden trobar al mercat de subhastes peces provinents de la col·lecció (p.e., Sothebhy's 2014 i 2020)⁹, la qual cosa és expressiva de la dispersió soferta per aquesta, de vegades fins i tot abans de la mort del seu propietari. Tot i així, l'estudi de les fotografies d'època encara conservades a l'Arxiu Històric del COAC, el Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat i altres publicacions (p.e. Barnils 1971), ha permès reconstruir una part significativa de la col·lecció de Busquets a principis dels 1970s.

Cal remarcar que aquestes pèrdues que han experimentat la col·lecció, la biblioteca i el fons projectual de Busquets Sindreu es veuen agreujades pel fet que als diferents fons es pot trobar documentació de natura diversa: així, el fons existent a l'Arxiu Històric del COAC no només conté documentació estrictament professional, sinó també, tot i que en una part certament molt menor, documents de caràcter personal, com ara documents acadèmics, clínics i familiars, fotografies de viatges, correspondència variada, etc¹⁰. És també el cas dels expedients conservats al Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat, a on s'hi conserven, a més de les fotografies de moltes de les peces de la col·lecció de Busquets, altres de la seva llar al carrer Duquessa d'Orleans i de trobades amb Pablo Picasso i altres amics i coneguts, junt amb fotografies de viatges. Tot i ser fragmentària, trobar, datar, sistematitzar i fer una lectura sintètica de tota aquesta informació ha estat també de gran valor al moment d'emmarcar i contextualitzar alguns dels aspectes principals de la vida de Busquets Sindreu, tan professionalment com en termes més generals.

Finalment, com s'ha exposat a l'apartat anterior, aquesta escassa fortuna del llegat de Busquets Sindreu afecta també el tractament historiogràfic elaborat sobre la seva figura i obra al llarg de la segona meitat del s. XX fins avui: Manca una monografia adequada de la seva obra en general i els corresponents estudis parcials. Amb l'excepció de la seu corporativa del Col·legi d'Arquitectes

tes de Catalunya (1958-1962), manquen també estudis i articles especialitzats que hagin analitzat i interpretat amb prou atenció i profunditat les seves altres obres més significatives.

En base a aquest escàs tractament historiogràfic, i donada aquesta dispersió del seu llegat, es pot entendre que, prou inversemblantment, Xavier Busquets Sindreu romanguí en bona part i encara avui en dia un autèntic desconegut. Per tot això, tot i les dificultats esmentades i amb les limitacions que en resulten, segueix a continuació una presentació del personatge en les seves diverses facetes –arquitecte, lector, col·leccionista, empresari, etc.– que, tot i ser de caràcter general, es jutja necessària per tal de generar una visió global que permeti l'aprofundiment posterior en els aspectes que són el veritable eix d'interès d'aquest treball.

2. L'arquitecte: obra i clients. El fons documental a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Conformen el fons tres-cents disset expedients donats a l'arxiu el 1991¹¹, als quals es recull un total de dos-cents un projectes. Entre la mort de l'arquitecte i el moment en què la donació es va fer efectiva van passar un mínim de sis mesos, període en què la documentació professional de Busquets Sindreu va quedar sota la custòdia del seu germà¹², no havent-se pogut determinar feientment si es van produir pèrdues documentals en aquest decurs. En tot cas, la documentació conservada ha estat estudiada al llarg d'aquest treball d'investigació en tots i cada un dels expedients del fons i han estat enregistrats i endreçats cronològicament tots els documents de cada expedient. El resultat d'aquesta tasca, necessària per a reconstruir la trajectòria professional de l'arquitecte, es presenta als Annexos B, C i G d'aquesta tesi, en format de taules.

Tot i que aquest treball d'investigació es centra específicament en els primers anys de la trajectòria professional de Busquets, les taules dels annexos B i C cobreixen la totalitat de la seva activitat professional amb la intenció d'enquadrar millor el període i els aspectes que s'estudien amb més profunditat. Per contra, l'Annex G inclou un registre pormenoritzat dels projectes datats a l'interval estudiat (1917-1963). La informació d'aquest període es presenta així de dues maneres: sintèticament mitjançant la taula dels annexos B i C i de forma detallada a les fitxes de cada un dels projectes inclosos a l'Annex G.

En definitiva, tota aquesta informació ha permès situar els termes de discussió en relació a l'obra projectada i construïda per Busquets, les diferents etapes que se'n segueixen, les seves obres més rellevants, i els tipus d'encàrrec i els clients per a qui va treballar.

2.1 Obra projectada i construïda

De tots els projectes consultats, se n'ha pogut datar raonablement cent setanta-dos; la datació de la resta roman sense determinar. Igualment, les obres així identificades han estat classificades segons diversos criteris: en primer lloc, segons la naturalesa de l'encàrrec, (residencial, comercial, institucional, industrial, urbanístic o concurs); en segon lloc, segons el tipus de missió (obra nova o reforma); en tercer lloc, segons el tipus de client (privat o públic); i finalment segons la nacionalitat del client (nacional o internacional).

Per últim, s'ha desenvolupat una tasca laboriosa de cerca i localització de totes les obres, de les quals les que han estat identificades han estat integrades i geolocalitzades amb software de cartografia web amb servei online i accés públic i universal, l'enllaç al qual s'inclou a l'Annex B [ANX B.2]. Aquest mapa no només identifica l'emplaçament de les obres, sinó que també té associada informació del tipus d'edifici, els anys de projecte o construcció, si va ser finalment construït, i l'etapa a la qual pertany, amb l'objectiu de crear una base de dades que pugui facilitar posteriors treballs de recerca a possibles investigadors.

El tractament discrecional de tota aquesta informació ha permès generar una primera imatge de conjunt del que fou la trajectòria professional de Busquets, així com de les característiques bàsiques de la seva obra, més enllà dels seus capítols més coneguts.

Una de les primeres observacions que criden l'atenció és que Xavier Busquets Sindreu fou un arquitecte indubtablement d'àmbit català: tot i la importància per a la seva trajectòria de la seva experiència al Brasil dels anys 1950s, i tot i la rellevància de la seva vinculació i contactes internacionals amb l'arquitectura europea al llarg de tota la seva vida i maduresa professional, el gros d'obres construïdes la documentació de les quals es conserva a l'Arxiu Històric del COAC –pràcticament nou de cada deu obres– va ser projectat i construït als Països Catalans. De fet, el nombre d'edificis construïts a la resta de l'Estat és tan sols d'una dotzena. A més a més, es pot dir que fou un arquitecte eminentment barceloní: la gran majoria de les seves obres catalanes –més de tres de cada quatre– van ser construïdes a Barcelona o la seva corona urbana, i no arriba als quaranta el conjunt de projectes destinats a la Cerdanya, a les terres gironines o al territori balear [Fig. 2.1.1].

També s'observa que fou un arquitecte majoritàriament dedicat al sector residencial, d'una banda, i comercial i d'oficines de l'altra: A grans traços, quelcom més de la meitat de les seves obres i projectes responen al primer cas, mentre que aproximadament una de cada tres ho fan al segon. El quart de producció restant es veu molt repartit, però s'observa una certa primacia del sector industrial [Fig. 2.1.2].

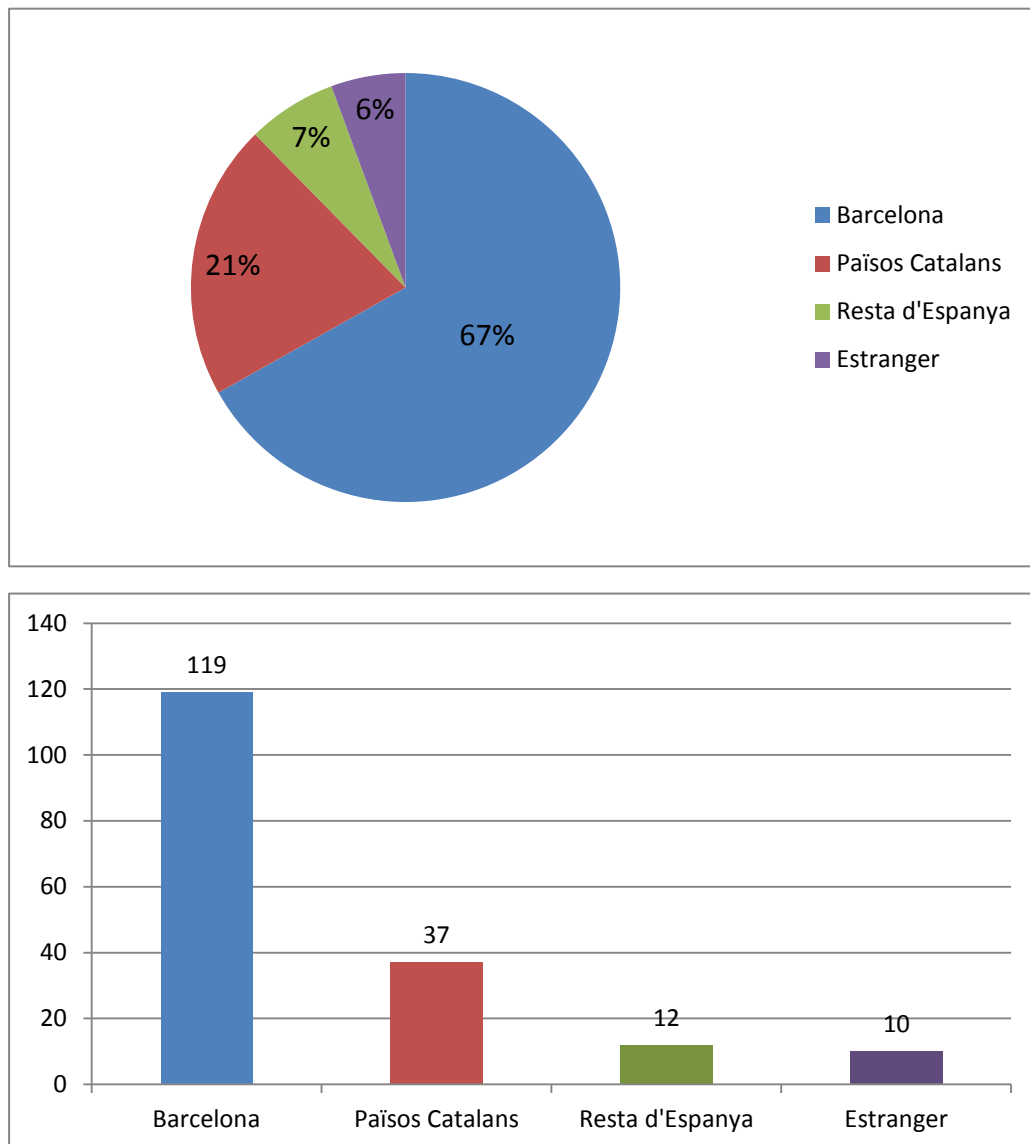


Fig. 2.1.1 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra projectada i construïda per Xavier Busquets Sindreu segons la seva situació geogràfica [ANX B.2].

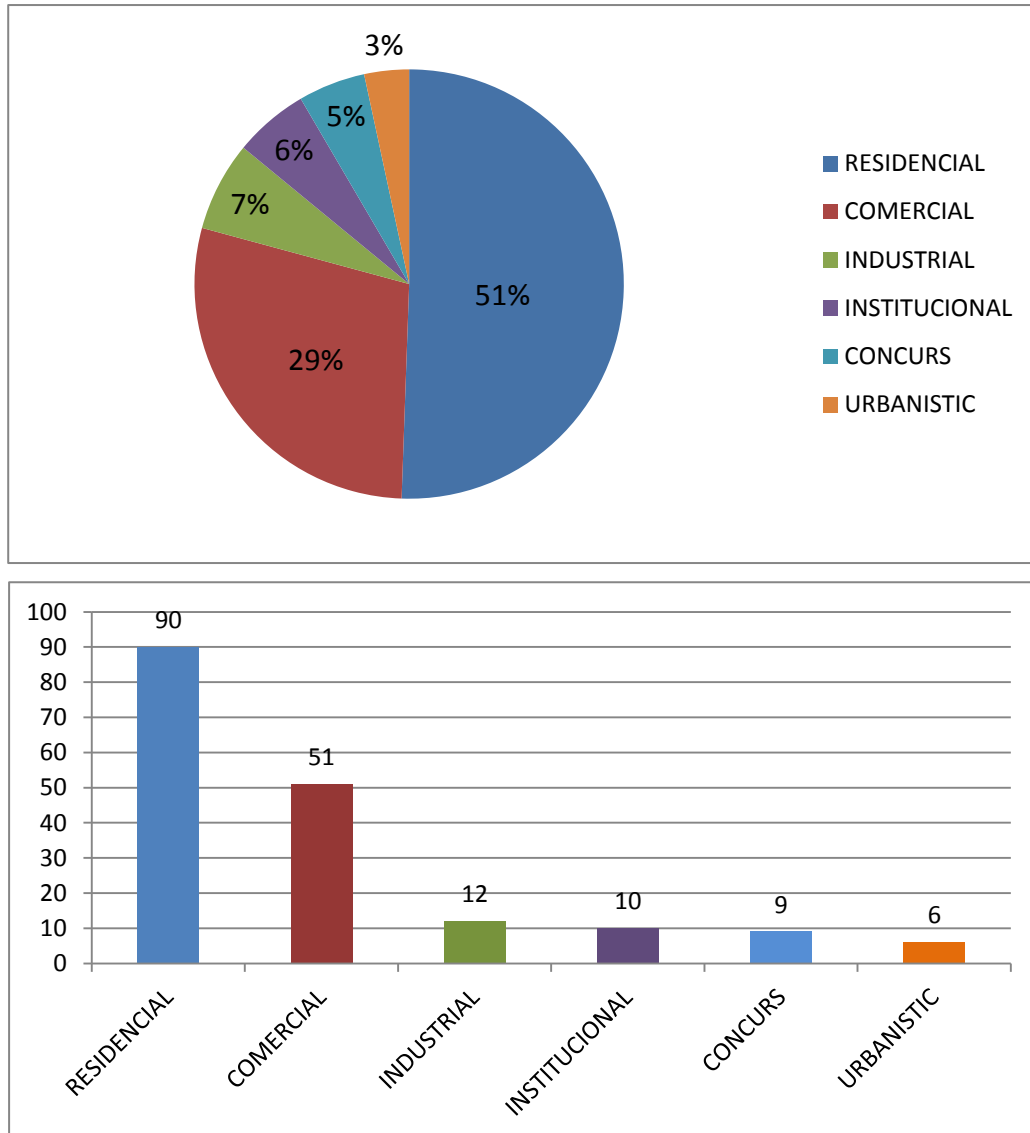


Fig. 2.1.2 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra projectada i construïda per Xavier Busquets Sindreu segons el tipus d'encàrrec [ANX B.1].

2.2 Etapes

Una vegada endreçades cronològicament i sistematitzades les obres que s'han pogut datar, el seu tractament pot permetre una lectura extensiva de la trajectòria professional de Busquets. A la llum de les dades recollides, s'ha dividit aquesta trajectòria en les següents cinc etapes [Fig. 2.2.1; ANX A.1 i ANX B.1].

En primer lloc, un llarga etapa de joventut i formació (1917-1951), que recolliria la suma de vivències personals anteriors al moment en què Busquets, ja titulat, decidí marxar al Brasil. Començaria per tant al moment del seu naixement (el 3 de desembre de 1917¹³) i s'estendria al llarg dels anys d'infantesa, adolescència, i estudis, aquests interromputs per la guerra civil espanyola primer i per la segona guerra mundial després [ANX A.1-A.5].

Marcarien aquesta etapa, en l'aspecte més personal, els vincles familiars, la professió del pare, el reconegut arquitecte i urbanista Guillem Busquets i Vautravers (1877-1955), i l'ambient culte i germanòfil de la llar paterna. Abastaria també els estudis primerencs a les Escoles Pies de Sarrià, un vincle que es mantindria tot i el pas dels anys i els canvis històrics al país¹⁴, així com els estudis universitaris a les diverses escoles d'arquitectura a què Busquets Sindreu es lligà intermitentment durant els convulsos anys dels mencionats conflictes bèl·lics [ANX A.3-A.5]. Titulat l'any 1947¹⁵, aquesta etapa finalitzaria amb uns primers anys de professió, als quals Busquets posaria terme amb la decisió d'emigrar al Brasil, l'any 1951¹⁶.

Una segona etapa seria la molt influent estada al citat país sud-americà (1951-1955) [ANX A.1], durant la qual es pot dir que Busquets rebé la veritable formació que marcaria la seva posterior praxi professional, de la mà d'arquitectes reconeguts internacionalment, com són Lucjan Korngold (Varsòvia, 1897 – São Paulo, 1963) o Adolf Franz Heep (Fachbach, 1902 – Paris, 1978). Al seu costat, Busquets assimilà una cultura arquitectònica i laboral d'arrel nord-europea, específicament germànica, racional, funcionalista, decididament internacional, moderna i distinta en molts aspectes de la dominant a la Catalunya coetània.

Al mateix temps, es feu als modes associats al creixement d'un mercat immobiliari metropolità, el de la ciutat de São Paulo dels anys 1950s, centrat a les operacions residencials plurifamiliars i que es trobava en un context de creixement exponencial afavorit per la confluència de polítiques públiques de desenvolupisme urbà, l'arribada de capital inversor estranger, majoritàriament nord-americà, i l'arrelament d'una cultura de capitalisme financer aplicat a l'edificació. Entre d'altres, aquests fenòmens condicionarien profundament la visió de Busquets sobre la funció i el paper de l'arquitecte dins el procés de disseny i construcció arquitectònics, i en aquell entorn tan diferenciat respecte l'ambient cultural i les capacitats materials de la construcció catalana es forjarien les peculiaritats de la seva praxi arquitectònica i molt del valor afegit que aquesta tindria una vegada retorni al vell continent.

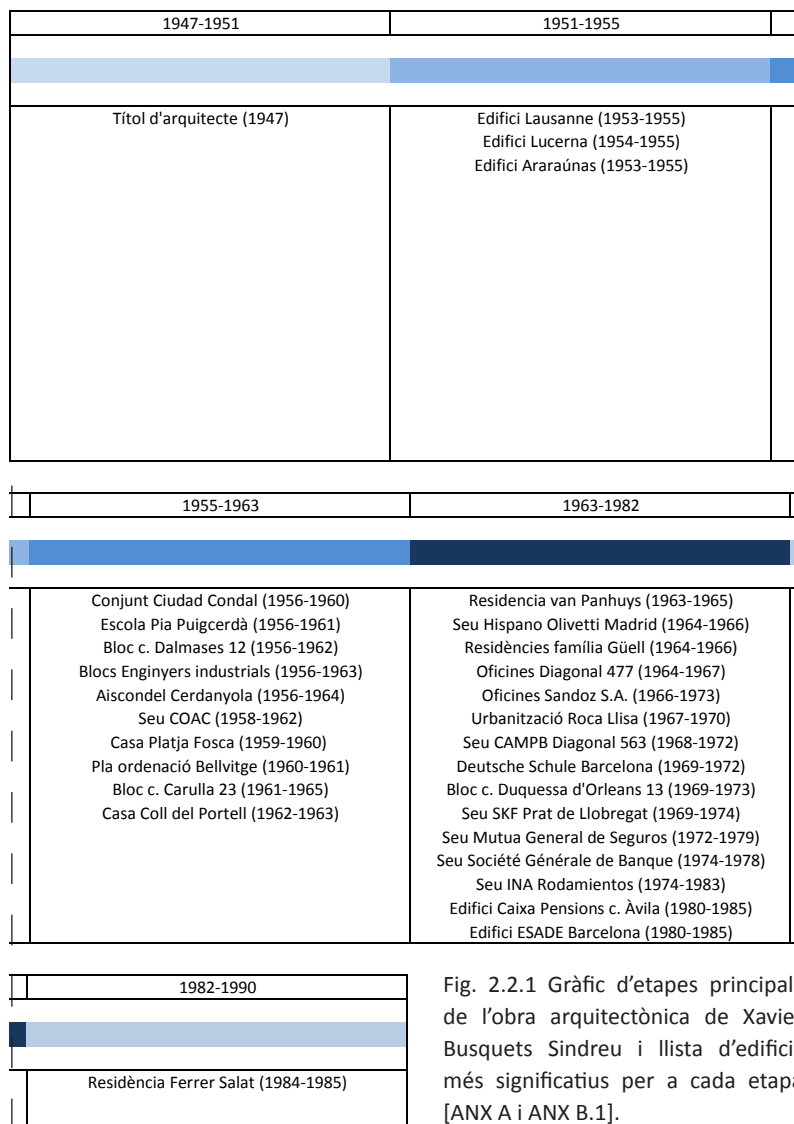


Fig. 2.2.1 Gràfic d'etapes principals de l'obra arquitectònica de Xavier Busquets Sindreu i llista d'edificis més significatius per a cada etapa [ANX A i ANX B.1].

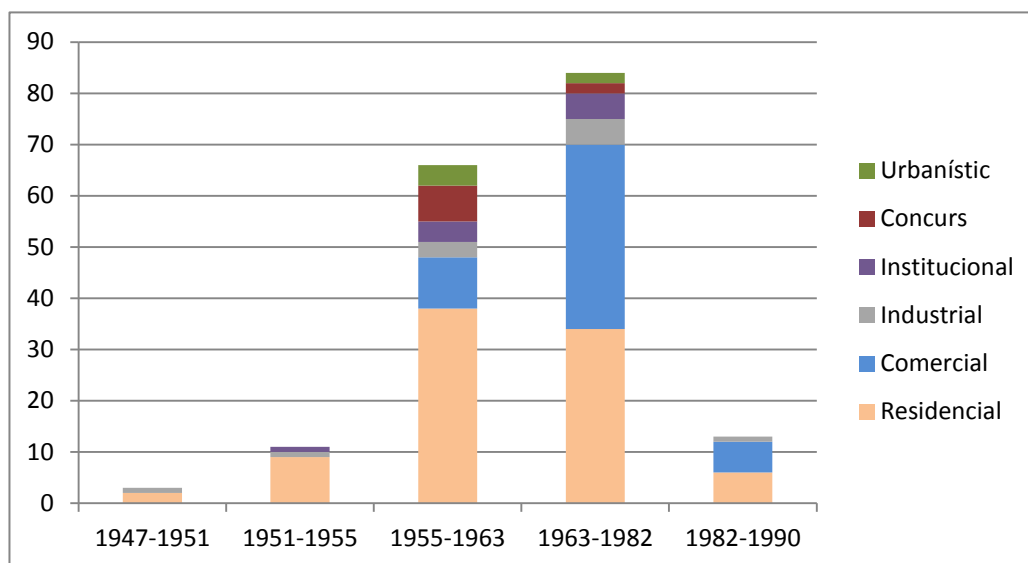


Fig. 2.2.2 Gràfic quantitatiu de l'obra projectada i construïda per Xavier Busquets Sindreu segons etapa i tipus d'encàrrec [ANX B.1].

Amb la decisió de tornar a Barcelona¹⁷ s'obriria una tercera etapa (1955-1963) marcada per uns anys d'acomodació i reinserció al teixit social i professional català, un procés que quedaria facilitat tota vegada que l'arquitecte va resultar el guanyador, entre d'altres, del primer premi d'arquitectura de la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* (III Bienal Hispanoamericana..., 1955) i sengles concursos per a la construcció de la nova seu corporativa del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* (Red. 1957 i 1958, respectivament). Durant aquests anys, Busquets reproduí la manera d'entendre i treballar l'edificació amb què s'havia familiaritzat al Brasil, tot modificant-la en un interessant exercici d'adaptació a la realitat catalana. Associat a diverses promotores i constructores [ANX C.1], centrà la seva activitat al voltant de la implantació d'edificis plurifamiliars de baixa renda i, tal com havia après a São Paulo, els sotmeté a un procés de depuració del tipus. D'altra banda, també assajà la introducció de modificacions en la seva construcció, per tal de racionalitzar i modernitzar l'arquitectura tot optimitzant les inversions; un aprenentatge que culminaria amb la seva participació al projecte d'urbanització i edificació de Bellvitge (1960-1961)¹⁸.

Seguirien a aquests anys els d'una llarga i fructífera quarta etapa de maduresa professional que s'estendria entre el 1964 i 1982. Aquesta es caracteritzaria per un gir des de l'arquitectura residencial –que Busquets no abandonaria mai– cap a l'arquitectura comercial i corporativa [ANX B.1], en un context polític d'oberturisme econòmic del règim del general Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) en el qual començà a produir-se l'arribada al país d'empreses i corporacions internacionals, per a les quals Busquets treballà en la implantació de les seves seus comercials i edificis d'oficines. Són indubtablement els millors anys de la seva trajectòria, en els quals el seu coneixement d'idiomes i els contactes amb l'àmbit germànic i anglosaxó provaran ser no menys importants que la seva cura per la optimització del tipus, la racionalització de la construcció o la seva consciència del paper de l'arquitecte en el procés econòmic que suposa l'edificació en el marc del capitalisme immobiliari, i bona part de les seves millors obres, com es veurà tot seguit, pertanyen a aquesta etapa.

Finalment, conclouria la seva trajectòria una darrera etapa, més esvaïda, que abastaria els darrers anys de la seva vida (1982-1990), caracteritzada per una creixent minva de la importància dels encàrrecs rebuts, cada vegada més simples i de menor transcendència, els quals –tot i que amb alguna destacada excepció– majoritàriament tendeixen cap a les obres de reforma de locals, oficines i alguns edificis residencials [ANX B.1].

2.3 Currículum professional i obres més significatives

En tot cas, de l'obra treballada en el decurs d'aquests quaranta anys de trajectòria professional ininterrompuda, una part important quedà sense construir: aproximadament quatre de cada deu encàrrecs dels conservats a l'arxiu històric del COAC estarien en aquesta situació [Fig. 2.3.1],

un fet que s'explica en part pel perfil especialitzat de Busquets en la prospecció immobiliària a partir del començament dels anys 1960s¹⁹. En aquest sentit, les tasques desenvolupades per Busquets s'haurien limitat freqüentment a l'avaluació de la viabilitat jurídica, urbanística i sobre tot econòmica de projectes i parcel·les²⁰, sense que posteriorment es produís una ampliació de l'encàrrec en la forma d'un projecte d'arquitectura en missió més ampla.

A més, una part important de l'obra construïda estaria conformada per reformes i encàrrecs d'importància molt menor, degut en una part a l'especialització del despatx de Busquets en la depuració tipològica en les operacions d'implantació d'oficines en edificis existents [Fig. 2.3.2], especialment a partir de finals dels anys 1960s²¹, però també a la creixent disminució de l'activitat al despatx a partir de finals dels 1970s, període en el qual els encàrrecs rebuts comencen a ser majoritàriament reformes de locals, oficines i edificis d'habitatges [ANX B.1].

Aquests dos darrers fets fan que l'obra realment significativa i important de Busquets, tot i l'extensió del seu currículum professional, es pugui circumscriure a una vintena d'edificis, en la selecció dels quals ell mateix assenyalava prou encertadament els millors en un document de resum de la seva trajectòria, escrit al voltant de 1975, i en el que endreça cronològicament les obres que considera més importants²² [Fig. 2.3.3-2.3.4].

Comença així amb alguns dels seus millors projectes dels anys següents al retorn del Brasil²³: l'edifici d'habitatges per a l'*Il·lustre Colegio de Ingenieros Industriales de Barcelona* (1956-1963), promoció el concurs de la qual guanyà el primer premi i executà en col·laboració amb Antoni Perpiñá Sebría (1918-1995), per passar a esmentar directament l'edifici de la seu corporativa del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* (1957-1962) i el projecte d'implantació de Bellvitge, que data al 1961, i que també desenvoluparia al costat de Perpiñá. Segueixen una sèrie d'obres prou significatives a l'etapa dels 1950s, com ara el Pensionat d'Alta Muntanya de les Escoles Pies a Puigcerdà (1957-1961), i els dos pavellons construïts per a Aiscondel a la *Feria Internacional de Muestras de Barcelona* en les seves edicions dels anys 1958 i 1959, obres ambdues que li reportaren el primer premi d'arquitectura de la fira.

Els projectes següents es poden considerar ja propis de la seva etapa més llarga i madura, dedicada especialment a l'arquitectura corporativa: Així, el document esmenta l'edifici d'oficines per a la seu central d'Hispano Olivetti (Madrid, 1964-1966); la seu de l'empresa farmacèutica Sandoz S.A.E. (1966-1973), en col·laboració amb Martin Heinrich Burckhardt-Henrici (1921–2007) a Barcelona; la seu central per a Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona (CAMPB) al número 530 de l'Avinguda Diagonal (1968-1972); l'edifici principal de Svenska Kullagerfabriken AB (SKF) a la carretera de Castelldefels (1969-1972); la col·laboració en l'execució del Col·legi Alemany de Barcelona (1970-1977); l'edifici per a la seu central de la Mutua General de Seguros de la cantonada del carrer Entença amb l'avinguda Diagonal (1972-1979); i finalment l'edifici d'oficines per a la Société Générale de Banque en Espagne al núm. 6 de la Plaça de Catalunya (1974-1978).

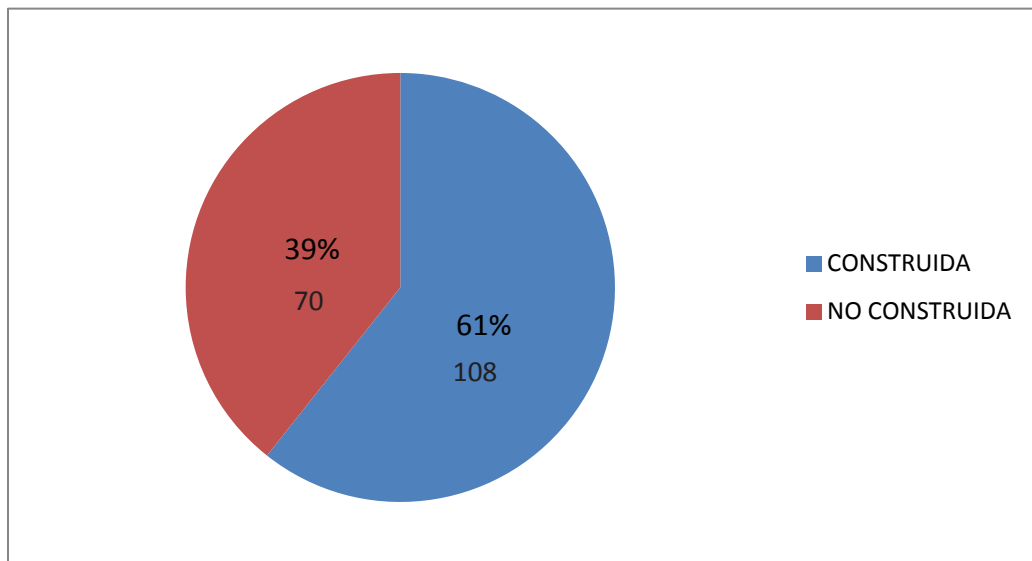


Fig. 2.3.1 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra construïda i no construïda per Xavier Busquets Sindreu [ANX B.2].

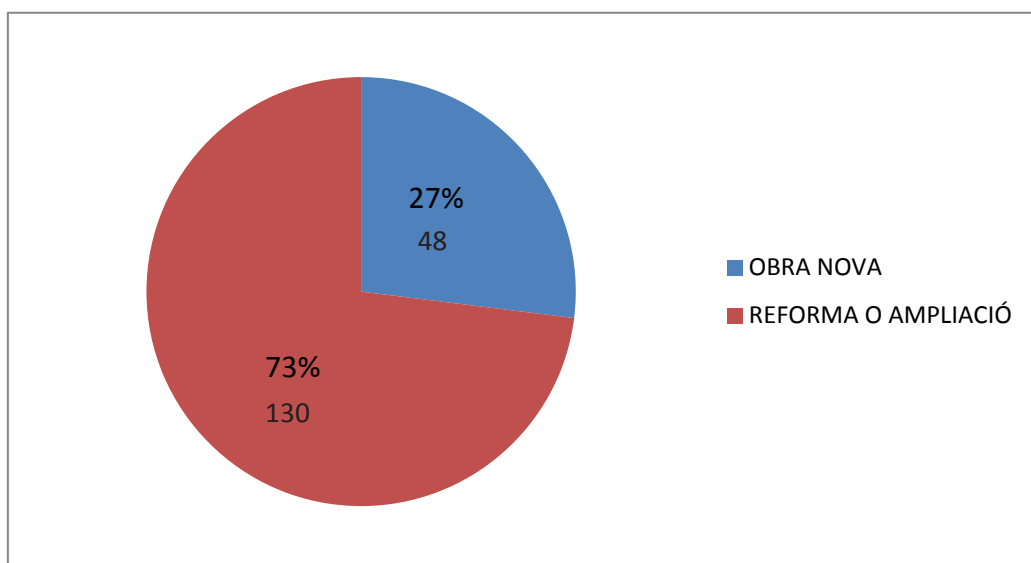


Fig. 2.3.2 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra projectada i construïda per Xavier Busquets Sindreu segons tipus d'encàrrec [ANX B.1].

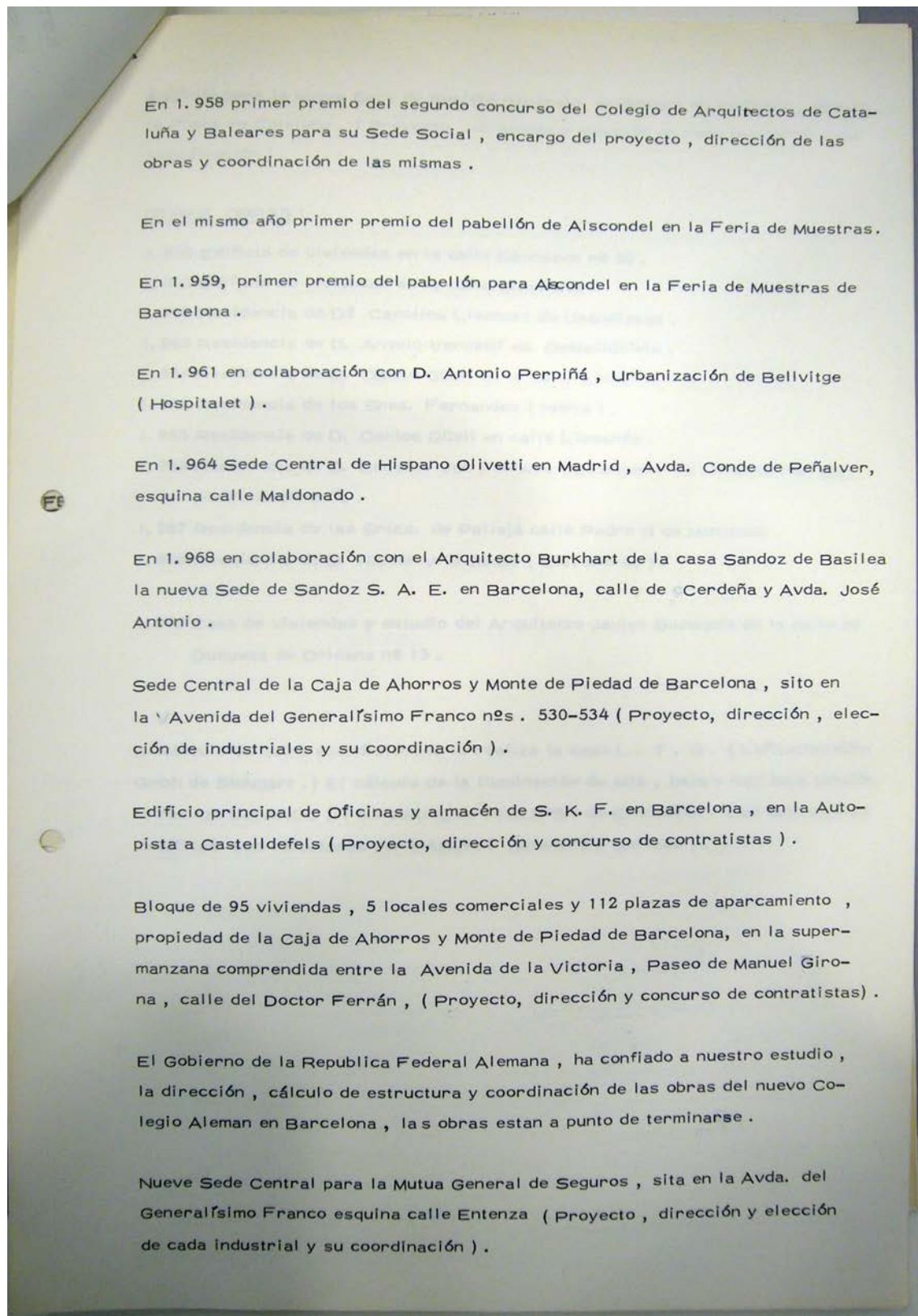


Fig. 2.3.3 Fragment del currículum professional de Xavier Busquets Sindreu (AHCOAC, C 802/315-2).



Fig. 2.3.4 Seu del COACB (1958-1962) des de la Plaça Nova, el 1962 (Busquets 1962, 11).



Fig. 2.3.5 Edifici d'habitatges per a enginyers industrials (1956-1963) al c. Escoles Pies, el 2021.



Fig. 2.3.6 Edifici d'habitatges (1955-1962) al c. Dalmases, el 1963 (Red. 1963j, 22).

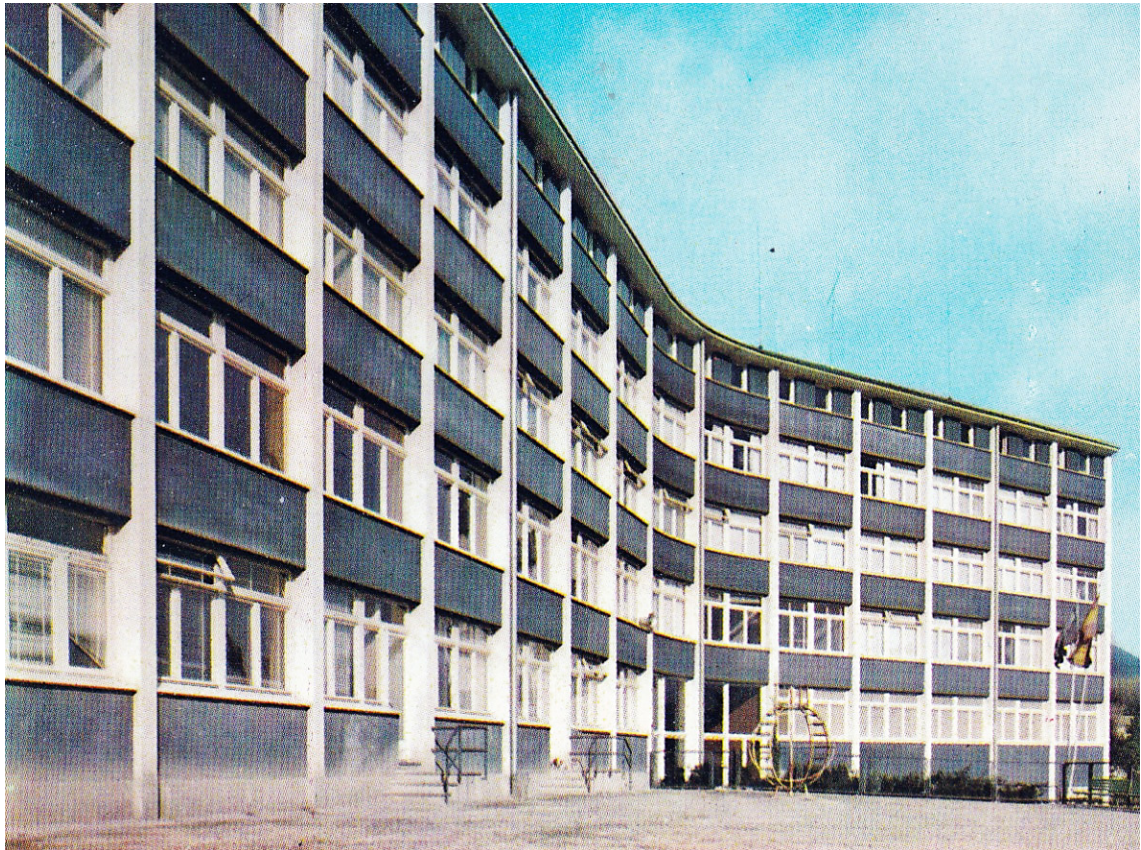


Fig. 2.3.7 Pensionat d'Alta Muntanya de les Escoles Pies de Puigcerdà (1957-1961), el 1970.



Fig. 2.3.8 Edifici d'habitatges (1961-1965) al c. Carulla, el 2021 .

Fig. 2.3.9 Polígon residencial de Bellvitge (1960-1961) a l'Hospitalet de Llobregat, cap al 1965 (Bestraten et al. 2015, 62).



Fig. 2.3.10 Estand d'Aiscandel S.A. per a la Fira Internacional de Mostres de Barcelona, el 1958 (Orriols 1958, 30).



Fig. 2.3.11 Seu corporativa d'Hispano Olivetti (1964-1966) a Madrid, en data desconeguda (Fundación Arquitectura COAM).

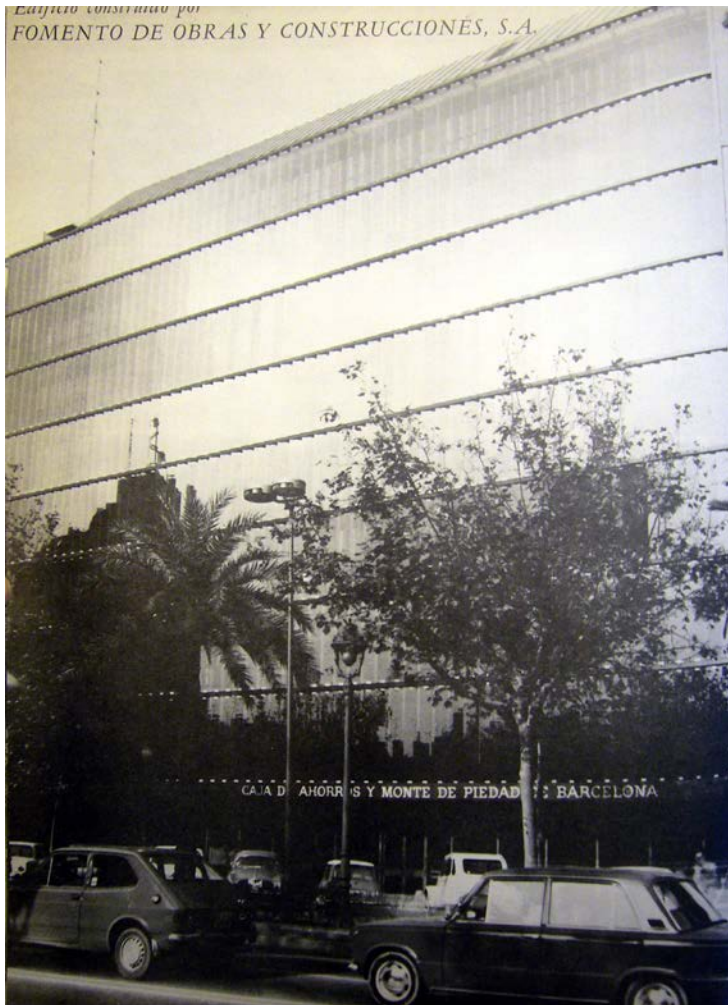


Fig. 2.3.12 Seu corporativa de CAMPB (1956-1963) a l'Avinguda Diagonal, el 1974 (Osa Farré 1974, 17).

Fig. 2.3.13 Seu corporativa de Laboratorios Sandoz S.A. (1967-1973) a la Gran Via de les Corts Catalanes, el 2021.

Fig. 2.3.14 Seu corporativa de Mutua General de Seguros (1969-19739) a l'Avinguda Diagonal, el 2021.







Fig. 2.3.15 Seu corporativa de Société Générale de Banque en Espagne (1974-1980) a la plaça de Catalunya, el 2021.

Fig. 2.3.16 i 2.3.17 Façanes principal i posterior a l'edifici d'habitatges (ca. 1970) al c. Duquessa d'Orleans, el 2021.



Fig. 2.3.18 Deutsche Schule Barcelona (1969-1977) a Esplugues de Llobregat, el 1979
(Red. 1978b, 5604-14).



Fig. 2.3.19 Centre docent ESADE (19580-1985) al c. Marquès de Mulhacen, el 2021.

A més, en un darrer apartat dedicat a altres obres, Busquets acaba el seu repertori amb les obres residencials que considera més rellevants: comença amb l'edifici d'habitatges del c. Dalmases (1956-1962), per seguir amb els habitatges del c. Carulla (1961-1965), la residència per al matrimoni Leonart-Usandizaga (1962-1963), la residència d'Angelo Verneti a Castelldefels (1963), sengles residències per als Güell al c. de Lluçanès (1964-1966), la dels senyors Fernández a Horta (1964-1966), la de l'ambaixador d'Holanda Van Panhuys a Sant Pere de Premià (1963-1964), la de la família De Pallejà al c. Pere II de Montcada de Barcelona (1966), la de Ramon Vila Basté a Llavaneres (1969-1970) i el domicili de l'arquitecte al c. Duquessa d'Orleans, 13 (aprox. 1970-1971).

Certament, es pot debatre si a aquesta llista d'obres significatives caldria afegir d'altres no incloses per l'arquitecte²⁴, en base a criteris específics de l'actualitat, i especialment tenint en compte que en el moment de l'escriptura del document citat, bona part de les obres esmentades estaven encara en construcció, i que per tant a l'arquitecte podria haver-li faltat una certa visió global de la seva obra. També és discutible la inclusió d'algunes de les obres esmentades, especialment en el cas de les residències particulars. Però indubtablement caldria completar la llista amb l'edifici construït per Busquets per a la biblioteca de ESADE al c. Marquès de Mulhacén (1981-1985), construïda després de la redacció de l'esmentat document i que es pot considerar la darrera gran obra de l'arquitecte.

El fet que una part no menor dels seus encàrrecs dels seus encàrrecs d'arquitectura residencial no estigui inclosa al document, el qual parla pràcticament només edificis comercials, pot ser expressiu de la seva comprensió sobre l'interès disciplinar, el guany en prestigi i l'oportunitat laboral, econòmica i professional existent als encàrrecs de projectes corporatius desenvolupats per a marques consolidades tant nacionals com de l'estranger, en un context tendent cap a un desenvolupisme liberal i capitalista en el que la modernitat, en arquitectura, fou en part destil·lada i en ocasions quintaessenciada en els edificis corporatius de les multinacionals tot just aterrades al país.

En definitiva, un llistat dels edificis de Busquets que ell mateix considerava com les seves millors obres, però també que també expressa com l'arquitecte anà gradualment especialitzant-se en arquitectura comercial al llarg de les dècades dels 1960s i 1970s, passada ja una primera etapa d'adaptació a la realitat catalana una vegada tornat del Brasil.

2.4 Retrats dels seus clients habituals

Finalment, al document es citen escrupolosament els clients per a qui han estat edificades les obres. I és que la importància que dona Busquets al client, també en termes de prestigi professional, es fa palesa a la documentació conservada a l'Arxiu Històric del COAC. Per aquest motiu, al

llarg d'aquesta recerca s'han registrat amb cura els promotors associats als encàrrecs rebuts per Busquets als llarg de la seva trajectòria, havent-se pogut recuperar la identitat d'un total de cent quinze clients. Els resultats d'aquesta tasca es presenten a l'Annex C, en forma de taula cronològica, associant cada encàrrec al client promotor i donant raó del període en què Busquets treballà per a ell, i distingint entre client particular, client corporatiu o client institucional [ANX C.1].

A la vista de les dades tractades, s'observa que Busquets Sindreu fou un arquitecte dedicat quasi íntegrament al sector privat [Fig 2.4.1]. Són ben poques les ocasions en què l'arquitecte treballa per institucions d'utilitat pública²⁵ i fins i tot en aquests casos es tracta en bona part de projectes associats a concursos d'arquitectura promoguts per l'administració, la majoria d'ells no construïts²⁶. La preponderància de la iniciativa privada situaria així a Busquets molt a prop de les dinàmiques del mercat immobiliari, un aspecte que com es veurà es demostra cabdal per entendre algunes de les qüestions fonamentals de la seva praxi arquitectònica.

A més, d'entre els clients privats, quelcom més de la meitat són corporacions [Fig 2.4.2], una proporció que resulta inusualment alta i que evidencia l'especificitat de la praxi professional de Busquets en aquest camp, entroncant l'arquitecte encara més amb les dimensions financeres de les operacions immobiliàries i radicant-lo en un món on la racionalització de les actuacions arquitectòniques i la cura per la posada en obra es converteixen en una necessitat bàsica per tal de garantir el benefici inversor. Finalment, tant en relació als clients particulars com als clients corporatius, s'observa que més d'un terç dels encàrrecs responen a clients estrangers, provinents sobre tot de França, Alemanya i el nord d'Europa, fet que evidencia de nou l'especificitat del perfil professional de Busquets Sindreu en aquest sentit [Fig 2.4.3].

Una mirada més detinguda sobre la identitat dels clients reforça aquestes darreres observacions. També permet resseguir el canvi professional que s'opera al despatx de Busquets en el transcurs dels anys 1960s, quan paulatinament els encàrrecs d'arquitectura residencial lligats a promotors locals van donant pas a encàrrecs d'arquitectura comercial originats a entitats corporatives [aquests i els següents paràgrafs: ANX B.1 i ANX C.1].

Per exemple, entre 1955, any en què Busquets torna del Brasil, i 1963, quan s'observa un increment significatiu i continuat d'aquest darrer tipus d'encàrrec i una disminució de la col·laboració amb les constructores, Busquets sembla aconseguir establir una cooperació fructífera amb empreses com Constructora Urbana Soler S.A. (1955-1957), Inmobiliària Sants-Barcelona S.A. (1955) i especialment Inmobiliària Ciudad Condal S.A. (1956-1961), per a qui treballarà recurrentment en una relació fructífera que culminarà amb el projecte d'urbanització de Bellvitge.

I tot i que durant aquests anys Busquets ja treballa amb certa freqüència per a Aiscondel S.A. (1955-1964), serà a partir de 1963 que realment s'operarà el gir cap a l'arquitectura corporativa.

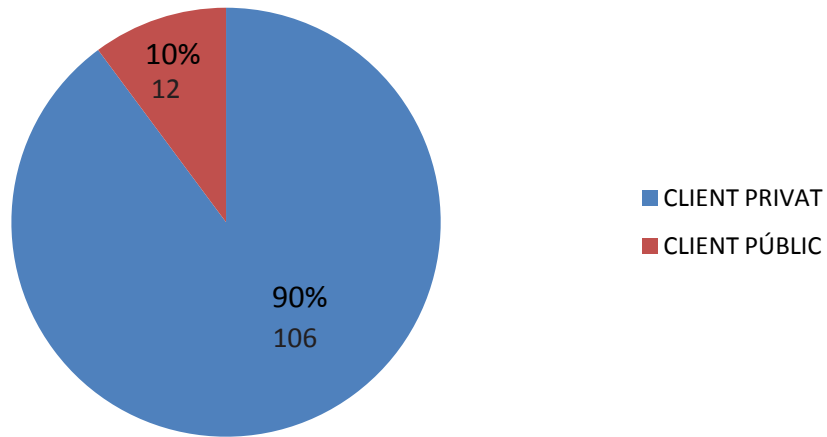


Fig. 2.4.1 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra projectada i construïda per Xavier Busquets Sindreu segons el caràcter públic o privat del client [ANX C].

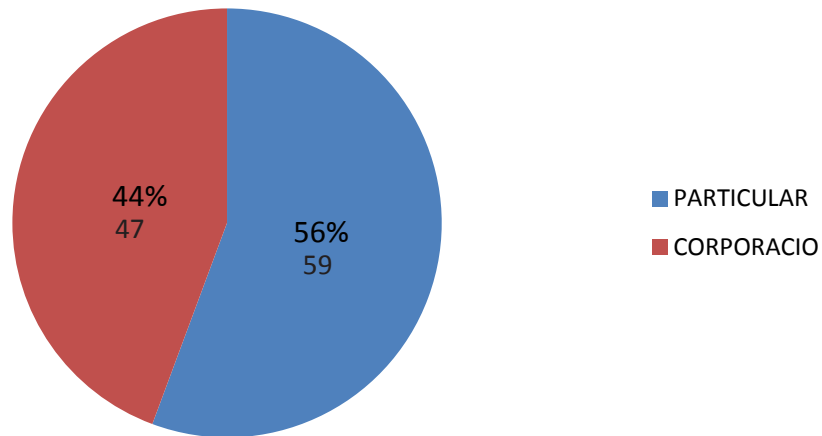


Fig. 2.4.2 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra construïda i projectada per Xavier Busquets Sindreu segons la personalitat jurídica del client [ANX C].

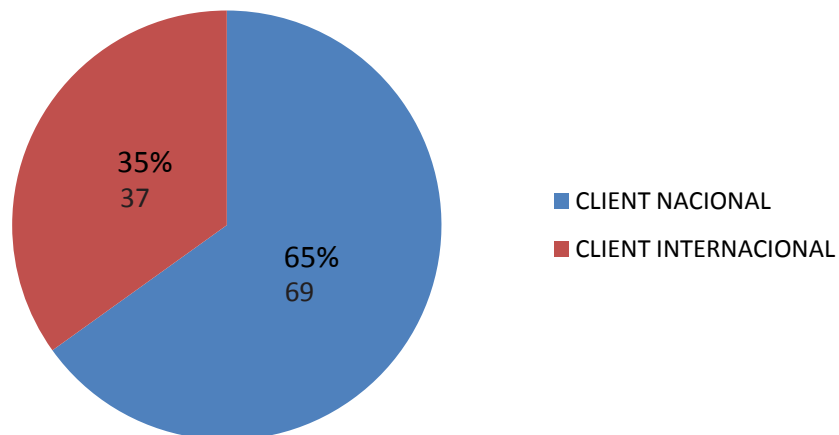


Fig. 2.4.3 Gràfics percentual i quantitatiu de l'obra construïda i projectada per Xavier Busquets Sindreu segons la procedència del client [ANX C].

Primer tímidament, amb encàrrecs de reforma de plantes i edificis d'oficines com els que li arriben per part de Bartex S.A., l'International Wool Secretariat (tots dos de 1963), o Productes Giró S.A. (1963-1964), però poc a poc amb encàrrecs cada vegada més ambiciosos, fins a culminar en les fructíferes relacions establertes amb entitats com Comercial Mecnográfica Hispano Olivetti S.A. (1964-66), Sandoz S.A. (1967-1973), Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona (CAMPB, 1968-1989), Mutua General de Seguros (1972-1980) o Société Générale de Banque (1974-1978)²⁷.

Com es pot veure, d'entre totes les anteriors, la relació més important és la que s'estableix amb CAMPB, una entitat per a la qual començà treballant en el disseny i construcció de la seva nova seu a la Diagonal de Barcelona (1968-72), i amb la qual des d'aleshores treballaria de manera recurrent a tot el territori espanyol, en encàrrecs per a la implantació de noves oficines o la reforma i renovació de les existents, incloent les successives intervencions de 1980-1985 i 1987-1989 a l'edifici esmentat, així com els projectes d'edificis d'habitatges de l'entitat al c. Ferran de Barcelona (1969-1975) i l'Avinguda Meridiana (1979-1983), el del magatzem al c. Àvila (1980-1985 i 1988-1989), o les intervencions a la Casa Comes (1982-1989) i la Casa de les Punxes (1985-1988) de Barcelona. Aquesta llarga relació amb l'entitat al llarg de trenta anys no és, però, la única que Busquets va mantenir amb una entitat bancària. Entre d'altres, Busquets prestaria servei, tot i que en proporció certament menor, també a Banco Guipuzcoano (1983) i Banco Nacional de París (1979-1981), fets que reforcen la idea de Busquets com un arquitecte de perfil específicament dirigit a les corporacions i el món de la inversió financera.

Durant aquesta etapa, que s'inicia amb sengles concursos de 1962 i 1963 per als edificis d'oficines d'Empresa Nacional Hidroeléctrica del Ribagorzana S.A. (ENHER) a Barcelona i Banco de Vizcaya a Bilbao, l'arquitecte treballà per a una considerable quantitat de firmes. A més de les ja citades, es pot mencionar també la relació amb Compañía General de Asfaltos y Portland Asland S.A. (1966-1969), I.N.A. Rodamientos de Agujas S.A. (1974-1983), Mare Nostrum S.A. (1979-81), Concesionarios Volvo AB (1965), Editorial Vergara S.A. (1968-69), Mutua Metalúrgica de Seguros (1968-1969), el grup conformat per Metalúrgica San Martín S.A., Grimsa S.A., i Catex S.A. (1974-76) o Sociedad Española de Carburos Metálicos (1975).

Igualment significatives, però, poden resultar les relacions establertes amb corporacions estrangeres de gran pes al mercat internacional i que, en un context d'operacions en competència per expandir-se al mercat espanyol, van requerir els serveis de Busquets Sindreu com els d'un professional fiable i efectiu a l'hora d'implantar-se a Catalunya i, especialment, a la ciutat de Barcelona. Seria el cas de companyies com Firestone Tire and Rubber Company, per a qui Busquets desenvolupa diversos projectes entre 1969 i 1974 a diverses ciutats catalanes i espanyoles; Svenska Kullagerfabriken AB i AB Volvo, per a qui treballa durant el període comprès entre 1969 i 1972 a diversos projectes; o fins i tot la relació, ja més tardana i finalment frustrada, amb Badische Anilin- und Soda-Fabrik (BASF Española) (1981-82).

Per acabar, caldria ressaltar els treballs per a fons d'inversió, com ara Nuvofondo S.A. (1967-1968), Gesfondo S.A. (1967) o les operacions desenvolupades amb Urbanizadora Internacional S.A. a l'illa d'Eivissa (1967-1970). Si no per la importància dels encàrrecs, sí per la proximitat i familiaritat amb què Busquets acabà treballant en l'àmbit de la inversió i promoció immobiliària, fins al punt que ell mateix actua en ocasions com a promotor en projectes propis que desenvolupa al seu mateix despatx. Seria el cas, per exemple, de l'edifici d'habitatges projectat al c. Bruc de Barcelona (1963-1968)²⁸, l'edifici plurifamiliar al c. Baixada de l'Hospital de Puigcerdà (1976-1977)²⁹, o l'edifici on radica el seu propi domicili i despatx professional, al c. Duquessa d'Orleans de Barcelona (1970 aprox.)³⁰, que tractarà com una veritable inversió immobiliària, junt amb la seva extensió per a garatge del c. Mendel (1971)³¹.

Tot plegat pot ser expressiu de fins a quin punt la visió arquitectònica de Busquets, apresada com es veurà als anys d'estança al Brasil, conflueix ja des de bon començament de la seva posterior etapa catalana amb la del mercat associat al desenvolupament immobiliari urbà; i també explica l'apropament de promotores i constructores a un perfil professional com el seu, i el paper de prospector immobiliari que freqüentment adoptà per a tot tipus de clients particulars, corporatius i institucionals. I el fet que a l'Arxiu Històric del COAC es conservi documentació que apunta en aquest sentit, fa sospitar sobre la possibilitat que sovint l'arquitecte hagi també actuat a les operacions no només com a tècnic, sinó també com a soci promotor, sobretot a partir de mitjans dels 1960s³².

Pel que fa als clients particulars, una part no certament menor es correspondria aproximadament amb el perfil ja vist: propietaris d'edificis o solars interessats a efectuar una inversió immobiliària destinada al benefici del capital; un tipus de client per a qui Busquets treballarà pràcticament al llarg de tota la seva trajectòria, i entre els que cal destacar els treballs per a Gregorio Puigvert Bertrand, qui fou durant anys president del *Colegio de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria*, així com altres familiars seus, entre ells el famós uròleg Antoni Puigvert Gorro (1905-1990), per a qui entre d'altres projectes Busquets arribaria a dissenyar una clínica al recinte de l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu (1961). També hi seria la família Pujol Borotau, propietaris d'Aiscondel S.A. i involucrats en el desenvolupament de l'operació immobiliària a Bellvitge; o Pau Josep Godall i Betet (1886-1970), qui li encarregà diversos edificis a Barcelona entre els anys 1949 i 1957, i els fills del qual fundarien posteriorment Inmobiliaria Ciudad Condal S.A., requerint amb freqüència els serveis de Busquets.

2.5 Cercles de clientela

Aquests encàrrecs els rep Busquets de l'alta societat i la burgesia barcelonines, un grup social al que indubtablement pertany i amb qui es relaciona preferentment en àmbits no estrictament professionals, com ara els espais i cercles associats a les belles arts, però també el *Real Club*

Nàutico de Barcelona i el *Real Club de Golf el Prat*³³, al qual intervindria com a arquitecte, tot ampliant-lo, entre 1962 i 1965³⁴. Existeixen també vasos comunicants entre els encàrrecs de caràcter corporatiu i aquells de caràcter particular: així, bona part dels encàrrecs de residències unifamiliars semblen arribar a Busquets de la mà de coneixences en el món empresarial, tal com recollí Jordi Bonet i Armengol (1990, 329): “Home d’àmplia formació cultural, volgué a través de les relacions que li proporcionava l’assiduïtat a llocs que volgué freqüentar, obtenir així qui podia encomanar-li obres (...)”.

Per tot això, sovint els clients particulars que encarreguen a Busquets les seves residències familiars resulten també significatius i expressius de la societat burgesa barcelonina de l’època. Alguns, per exemple, són professionals liberals de reconegut prestigi i pertanyents a les classes altes de la societat barcelonina. Seria el cas, entre d’altres, de José M^a Pou de Avilés (1922-2011), fundador i propietari d’un conegut despatx d’advocacia a Barcelona³⁵; el metge cirurgià Joaquin Martí Abizanda (1921-2011)³⁶, fundador de la clínica privada Delfos entre d’altres hospitals catalans; Antonio Sanz de Bremond (1918-2017)³⁷, agent de comerç, especialista en canvi i borsa i fundador i president de l’*Instituto de Analistas Financieros* i diverses borses espanyoles³⁸; Antoni Puigvert i Gorro³⁹, ja esmentat anteriorment, prestigiós uròleg, catedràtic d’urologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, director del servei d’urologia de l’Hospital de Sant Pau i la Santa Creu i qui fou diputat al Parlament de Catalunya entre 1980 i 1984; o Rafael Ignacio Barraquer Compte (n. 1956)⁴⁰, membre de la famosa nissaga d’oftalmòlegs barcelonins i copropietari de la societat familiar immobiliària Balputxet S.L.

Tampoc no falten membres de l’aristocràcia catalana, com ara Pablo Sagnier Costa (1896-1983)⁴¹, membre de la il·lustre i coneguda família catalana que ostenta el comtat de Múnter i el marquesat de Sentmenat; o la família de Pallejà, marquesos de Monsolís⁴². En molt menor mesura apareixen noms associats a l’exèrcit i el règim del general Franco; un dels escassos exemples seria el del general Augusto Jordà Iglesias (1882-1963)⁴³, qui fou comandant general de la *Tercera Región Militar* d’Espanya i més tard delegat del govern a la *Confederación Hidrográfica del Pirineo Oriental*.

Bona part dels seus clients formen part de l’élite empresarial catalana de l’època; certament seria el cas d’alguns dels ja esmentats, però també d’altres. Per exemple, Carles Güell de Sentmenat (1930-2012)⁴⁴, lligat a l’empresa Asland S.A., fundador i president del Cercle d’Economia, i diputat a les Corts Generals del Regne d’Espanya entre 1977 i 1979; el seu germà, Claudi Güell de Sentmenat (1935-2018)⁴⁵; Antoni Aliana Magrí (n. 1944)⁴⁶, conegut directiu lligat a la Caixa de Barcelona; Carles Ferrer Salat (1931-1998)⁴⁷, director de Laboratorios Ferrer S.L. i impulsor i fundador de la *Confederación Española de Organizaciones Empresariales* (CEOE); Pablo Duran Thornberg (1938-1994)⁴⁸, empresari lligat a Abengoa i creador de múltiples firmes catalanes, membre del Patronat del Consorci del Gran Teatre del Liceu; o finalment, i encara que de manera

pòstuma, Teresa Amatller i Cros (1873-1960)⁴⁹, coneguda empresària i mecenes catalana, recordada pel seu paper en la creació de l'*Instituto de Arte Hispánico*.

Com es pot veure en aquest darrer cas, la comú afició per l'art pogué ser en ocasions el vincle que lligà Busquets amb els seus clients, que o bé hi estigueren relacionats d'alguna manera, o bé en formaren part, com ara el músic Nicolás Surís Palomé (1903-1991)⁵⁰; l'advocat, bibliòfil i rellevant col·leccionista de peces de pintura i vidre, Joan Prats Tomás (1901-1973)⁵¹, que durant anys fou referent als cercles de foment i promoció artística a Catalunya⁵²; o Marçal Olivar Daydí (1900-1994)⁵³ conegut historiador de l'art i professor de l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis de Barcelona.

Com s'ha avançat, una altra bona part de les relacions amb aquesta selecta clientela les establí o mantingué Busquets compartint activitats pròpies de l'oci de les classes benestants, com són l'automobilisme, el golf i l'aviació, tres aficions que l'arquitecte cultivà⁵⁴. Així, apareixen al seu portafoli professional noms com els de Javier Arana Ibarra (1905-1975)⁵⁵ conegut regatista olímpic, jugador i dissenyador de camps de golf; Ramon Vilà Basté (n. 1936)⁵⁶, jugador professional de golf i durant anys directiu del *Real Club de Golf El Prat* (RCGP), secretari de la Federació Catalana de Golf i president de l'Associació Espanyola de Sèniors de Golf d'Espanya; o Régis Fraissenet Airleman (n. 1931)⁵⁷, pilot professional de curses d'automòbil i aviació, a més d'empresari vinculat a l'explotació comercial marítima. De la mateixa manera, no s'hauria d'oblidar que per a alguns dels clients de perfil empresarial que aquí s'han esmentat —els mateixos Duran Thornberg, Güell de Sentmenat o Hans Georg Hartmann (m. 2007), per posar un exemple— els esports, i específicament el golf, l'aviació i l'automobilisme, formaren també part substancial de les seves vides.

Aquestes relacions a mig camí entre el negoci, l'oci compartit, les comunes pràctiques de classe i l'elitisme social es veuen finalment complementades per vincles familiars i d'intimitat, formant una densa xarxa de coincidències i relacions personals de la qual l'arquitecte sovint se'n beneficià professionalment. Així succeiria, per mencionar un cas, amb els encàrrecs dels diversos edificis plurifamiliars rebuts als 1950s de Josep Godall Estruch (1925-2010), qui fou copropietari de CIDESA S.A., empresa que dugué a terme la prefabricació d'elements de construcció destinats al conjunt de Bellvitge als 1960s. Entre d'altres, la propietat de CIDESA era compartida amb els germans Joan i Miquel Pujol Borotau (1914-2009 i 1906-1976, respectivament), qui a la vegada eren socis propietaris de l'empresa Aiscondel S.A., per als quals treballà Busquets també entre 1956 i 1965. A aquest vincle empresarial s'hi afegien altres de caràcter familiar, a través dels enllaços de la família Pujol Borotau amb la família Usandizaga Grasset, amb els casaments, per exemple, entre Josep Maria Pujol Borotau (1908-1991) i Carmen Usandizaga Grasset (1911-1944) o entre Jaime Pujol Borotau (1912-1951) i Mercedes Usandizaga Grasset (m. 1990). La família Usandizaga Grasset no només tingué també participació a Aiscondel S.A. i CIDESA, sinó que estava emparentada amb la família Busquets Sindreu a través del matrimoni entre la seva cosina Maria Carolina Leonart Busquets (1918-2016) i Juan Carlos Usandizaga Grasset (1913-1960) ([Esque-la], 1960), qui d'altra banda fou destacat membre del *Real Club Marítimo de Barcelona*.

Xavier Busquets Sindreu hauria així ocupat freqüentment i de manera natural el seu lloc en un particular engranatge de relacions econòmiques, socials i familiars, que inclourien una llarga llista d'importants nissagues familiars que van recórrer als seus serveis; per exemple, i entre d'altres, les famílies Castro Rial, Leonori Rocchi, Rivière, Almirall, Trinxet o Maristany. Una mirada atenta a les hemeroteques de la premsa de l'època, i en concret a les notícies dels enllaços matrimonials, evidencia les relacions familiars, d'amistat, de coneixença i de mutu interès empresarial existents entre elles. I d'elles amb d'altres dels clients aquí mencionats, gerents i directius d'algunes de les corporacions que als 1960s i 1970s contractarien assíduament Busquets Sindreu, com ara el mateix Luis Desvalls i Trias (1900-1987), Marquès d'Alfarràs i president de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona (per exemple: Red. 1960d i 1961c).

Aquest tipus de relacions ambivalents, d'amistat, de família, de negoci i complicitat personal es repetiran de manera significativa i recurrent en bona part dels encàrrecs i al llarg de tota la trajectòria professional de l'arquitecte, en la qual no sempre és possible separar allò professional d'allò d'una manera immediata. Seria el cas, per exemple, de l'adquisició que fa Busquets Sindreu al 1966 d'un habitatge propietat d'un dels seus clients, el diplomàtic Evaristo Segur Piferrer (m. 1979), per intervenció d'un altre client seu, Gregorio Puigvert Bertrand⁵⁸, amb la família del qual Busquets tenia relacions professionals però també d'amistat. Es retorna així la imatge d'un grup social prou definit del qual Xavier Busquets formà part indiscutible tota la seva vida, atès que alguns dels vincles es poden ja resseguir des de l'època del seu pare.

Finalment, caldria fer esment de la importància dels clients estrangers per a qui treballa Busquets, com s'ha vist en proporció prou significativa. Els encàrrecs internacionals comencen, de fet, en data molt primerenca, el 1950, abans fins i tot de l'estada al Brasil, amb el projecte per a l'artista austríac Theodor Baumgartner (1902-1968) i la seva esposa Adelina Wirz⁵⁹, degut probablement als contactes amb l'estranger i especialment amb Suïssa, preexistents a la llar familiar (Bonet i Armengol 1990, 327-328).

Certament, un cas apart i prou important seria el de l'artista equatorià Oswaldo Guayasamín (1919-1999), per a qui Busquets dissenya la seva llar museu⁶⁰, finalment no construïda, i amb qui mantindria llarga amistat des de la comú participació a la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* (1955). Però en tot cas, aquest darrer col·lectiu de clients pot dividir-se en diferents subgrups. En primer lloc, una sèrie de clients pertanyents a la diplomàcia europea i internacional radicada a Barcelona, com ara Enrique Videgáin Córdova (1906-1991)⁶¹, qui fou cònsol general del Panamà i vicecònsol d'El Salvador a Barcelona, a més de ministre conseller d'aquest darrer país a la Santa Seu; l'ambaixador holandès a Espanya, el *Jonkheer* Willem Ernest van Panhuys (1900-1993)⁶²; el *commendatore* de la República d'Itàlia Angelo Vernetti-Blina (m. 1991)⁶³; o Evaristo Segur Piferrer⁶⁴, diplomàtic de Costa Rica, a més de president del consell regional del Banco de Granada i participant en múltiples empreses tèxtils, financeres, immobiliàries, turístiques, agrícoles i de comerç de joies i antiguitats.

A aquests encàrrecs de caràcter particular, en els quals Busquets té la missió de dissenyar i construir les residències dels diplomàtics, s'hi poden afegir també les feines de caràcter més institucional dutes a terme per l'arquitecte per al *Ministry of Public Buildings and Works* de la Gran Bretanya⁶⁵, els Consolats de França⁶⁶ i els Estats Units de Nord Amèrica⁶⁷ a Barcelona, així com la *Bundesbaudirektion* de la República Federal Alemanya⁶⁸. Com es veurà, els contactes amb el món de la diplomàcia provenien dels anys de la guerra i també de l'estada al Brasil, i segurament del cercle social distingit, empresarial i aristocràtic del que Busquets formà part al seu retorn a Barcelona, juntament amb la seva coneixença dels idiomes, la seva experiència a l'estranger i la seva capacitat de mantenir amb naturalitat una conducta educada, correcta i cosmopolita l'haurien ajudat a preservar la relació amb aquesta esfera.

En altre grup de clients estrangers es poden situar una sèrie de particulars respondrien al perfil de l'empresari o home de negocis que arriba al país de la mà de les corporacions per a les quals treballava Busquets, i a qui per tant coneixen en qualitat de directius de les mateixes, decidint encarregar-li també la seva residència particular. Sengles casos d'aquesta casuística podrien ser el de Nils Kittilä (1922-2014)⁶⁹, lligat a la divisió espanyola de Svenska Kullagerfabriken AB (SKF) en qualitat de conseller delegat de la firma; o el de Hans Georg Hartmann Mouson (m. 2007)⁷⁰, administrador i gerent de la casa *Hartmann S.A.*, dedicada a la comercialització de màquines d'impressió offset i casat amb María Teresa de Capmany Suqué, Marquesa de Canet.

En altres casos, es tractaria ja de clients internacionals residents a Catalunya, com ara el fill d'aquest últim o l'empresari d'origen albanès Franz Suma Luka (1922–1993)⁷¹, president de firmes com Inversiones Catalanas S.A. (INCASA), o Distribución y Propaganda S.A. (DYPSA). En cert sentit, aquests darrers exemples tornen a fer palesa l'escassa distinció entre negocis, família i cercle social que sovint es donava en el moment de produir-se l'encàrrec d'arquitectura.

Per últim, és necessari aturar-se en un grup de clients selectes, pertanyents a algunes de les nissagues financeres més significades de l'Europa de l'època, i per als quals Busquets treballa en el moment àlgid de la seva carrera, en plena maduresa professional, a finals dels 1960s i al llarg dels 1970s, en projectes exclusius de residències unifamiliars a Eivissa. Entre aquests, es trobarien personatges com Leonard Hentsch (1918-1993)⁷², financer internacional d'origen suís i director del banc familiar Hentsch & Cie., una de les entitats bancàries més antigues i influents de Suïssa; el també suís Gustav E. Grisard (1931-2017)⁷³, emparentat per matrimoni amb la família Benz i president de Holzindustrie AG (HIAG), un conglomerat d'empreses que actualment s'ha convertit en una de les principals indústries de la fusta d'Europa, la major propietària privada de terra de Suïssa, i el principal imperi immobiliari del país; Jean Pierre Terrin (n. 1933)⁷⁴, conegut financer francès vinculat al comerç marítim i la indústria naviliera; o la família Mourgue d'Algue⁷⁵, també suïssos, propietària de la banca familiar del mateix nom, Mourgue d'Algue et Cie., especialitzada en la gestió de fons d'inversió i de patrimoni immobiliari.

En definitiva, Busquets sembla haver estat un arquitecte que va saber establir vincles amb algunes de les estructures empresarials i financeres més importants de l'època, a nivell nacional però també internacional, cultivant relacions comercials i personals amb promotors constructores, membres destacats de la burgesia barcelonina i també amb algunes empreses internacionals i els seus directius.

3. El lector: el fons bibliogràfic al Servei de biblioteques de la demarcació de Barcelona del COAC

Més enllà de les seves relacions socials i empresarials, el despatx de Busquets Sindreu, al c/ Duquessa d'Orleans 13, coincidia amb el seu domicili particular, situat a la mateixa adreça. Allà, l'arquitecte conservava cuidadosament una ampla biblioteca tant professional com personal que pot donar pistes dels seus interessos.

3.1 Les donacions a Montserrat i al COAC

Com s'ha dit, després de la mort de l'arquitecte, la biblioteca de Busquets quedà temporalment sota la custòdia del seu germà, qui va reservar més de tres mil volums per a la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, amb una temàtica variada i àmplia, versada en art, arquitectura, viatges (especialment el Japó i els Estats Units de Nord-Amèrica), interiorisme, literatura espanyola i internacional, ciències i idiomes. Malauradament, els volums reservats per a la biblioteca del Monestir de Montserrat van ser catalogats sense enregistrar l'origen de la donació amb un descriptor comú (López et al. 2000)⁷⁶, per la qual cosa la reconstrucció del fons resulta molt complicada.

Una altra part dels volums dedicats a l'arquitectura van ser donats per indicació de Pere Busquets al servei de biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, aquell mateix any. L'anuari de 1990 d'aquesta darrera institució registra un nombre inicial total de cent dos documents associats a la donació Busquets, però ha estat impossible determinar si aquests conformaven la totalitat de la donació o bé si entremig es produïren pèrdues, i, en tal cas, en quina proporció. L'anuari també reflecteix que els volums rebuts van anar a parar majoritàriament a la demarcació de Barcelona, però un nombre indeterminat de llibres haurien estat repartits a les altres demarcacions, dispersant-se així la biblioteca personal de l'arquitecte.

Pel que fa als articles destinats a Barcelona, el servei de biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya afrontava en aquells moments greus problemes logístics i de personal⁷⁷, de manera que passà un temps indeterminat des que es produí la donació fins que aquesta s'acabà de catalogar, tal com es pot observar encara avui al registre de catalogació d'aquells anys⁷⁸. A més, en el moment en que aquesta es produí, tampoc s'enregistrà sota un únic arxiu ni amb identificació de la procedència, quedant així la biblioteca de Busquets Sindreu sense un descriptor bibliogràfic que permeti la seva fàcil identificació.

Año 1990

FECHA		NÚMERO DE ENTRADA	AUTOR Y TÍTULO	Suma anterior
Día	Mes			
1	10 octubre	44.026	BIONDO. - Guida alla progettazione antincendio	
2		44.027	MITCHELL. - Spain's interiors, gardens, architecture, landscape	
3		44.028	Opicines (num 162)	
4		44.029	Venice: it's real and imaginary place	
5		44.030	YOSHIKAWA. - Chinese gardens	
6		44.031	BATEY. - The English garden tour: a view into the past	
7		44.032	American architecture of the 1980s	
8		44.033	BUSQUETS. - Els Esglésies de Picasso en el Col·legi d'Arq. de Barcelona	
9		44.034	" " " " " "	
10		44.035	LAPORTE. - Perspectives de la Universitat a Catalunya	
11		44.036	Obres de restauració a l'església parroquial de St. Feliu i Sant Vicenç	
12		44.037	Restauració del santuari de la Mare de Déu de Bellmunt	
13		44.038	Restauració de l'església de Sant Cristòfol de la Castanya	
14		44.039	CATALUNYA. Generalitat. - Memòria 1989	
15		44.040	SEMINARI INFORMACIÓ. - Restauració de jardins històrics	
16		44.041	HIRALLES. - Projectes d'urbanització	
17		44.042	Valoracions: segon ciclo de conferencias - coloquio	
18		44.043	La Ciudad de la sal = La Ciudad de la sal = The Salt town	
19		44.044	Lista de arquitectos catalogados: 1969	
20		44.045	" " " " :1970	
21		44.046	" " " " :1973	
22		44.047	" " " " :1974	
23		44.048	" " " " :1975-76	
24		44.049	" " " " :1977	
25		44.050	Lista d'arquitectes catalans :1978	

	OBRAS			VOLUMENES			FOLLETOS			FORMATOS				Signaturas	PROCEDENCIA	PRECIO Pesetas	Encofanación
	Compra	Cambio	Donativo	Compra	Cambio	Donativo	Compra	Cambio	Donativo	Fel	4.	8.	12.				
1															Cooperativa Jordi Capell	3050	
2															" " "	6750	
3															" " "	1226	
4															" " "	3156	
5															" " "	7450	
6															" " "	6750	
7															" " "	9675	
8															Donatiu Sr. Busquets		
9															" " "		
10															Donatiu Universitat Barua		
11															Donatiu Paputecós Barua		
12															" " "		
13															" " "		
14															Donatiu Generalitat Cat.		
15															Donatiu COAC		
16															" " "		
17															Donatiu COAC V		
18															Donatiu Ajuntam. Cardener		
19															Donatiu COAC B		
20															" " "		
21															" " "		
22															" " "		
23															" " "		
24															" " "		
25															" " "		

Fig. 3.1.1 Servei de biblioteca del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya: Extracte del Registre d'entrades i donacions, entrades 44.026 a 44.050 de 10 d'octubre de 1990.

Tot i així, al llarg d'aquesta investigació s'ha desenvolupat una recerca minuciosa de les entrades registrals que es produïren entre el 15 d'octubre de 1990 fins el 17 d'octubre de 1991 a la biblioteca de l'ens col·legial, de les quals s'ha comprovat la procedència en l'exemplar conservat. D'aquesta manera, s'han pogut recuperar un total de cinquanta llibres de la biblioteca de Busquets Sindreu, i una altra quinzena que es considera probable que també en formés part.

El valor d'aquest resultat ha de ser, però, considerat com a relatiu, donades les possibles pèrdues produïdes abans de que s'efectués la donació, el desconeixement dels exemplars rebuts a altres demarcacions col·legials, que no van ser degudament enregistrats, i les limitacions de la cerca efectuada als registres de Barcelona. A més, ha de tenir-se ben present que una part dels llibres recuperats procedeixen en realitat i amb total certesa de la biblioteca del pare⁷⁹, Guillem Busquets i Vautravers, per la qual cosa seria necessari també considerar la possibilitat de que aquest fos el cas d'altres publicacions de les quals aquesta procedència, sense ser evident, sí seria possible. Per tot això, la imatge que s'ha pogut reconstruir de la biblioteca personal de l'arquitecte ha de ser considerada com a fragmentària i no significativa.

3.2 Sobre les dificultats materials d'anàlisi de la seva biblioteca

Tot i així, els resultats d'aquesta cerca es presenten a l'Annex E, i una revisió atenta permet fer algunes observacions que poden apropar-nos, amb totes les reserves, als interessos i l'actitud de Xavier Busquets.

En primer lloc, la distribució cronològica dels anys de publicació dels exemplars identificats, que comença el 1904 i acaba el 1986, poc abans de la seva mort, el descriu com un lector avesat, que adquirí llibres fins als seus últims anys d'activitat. Aquesta lectura es veu reforçada pel fet que aquesta distribució es produeixi de manera homogènia, especialment a partir de 1956, quan Busquets torna a Barcelona del Brasil, i encaixa amb el seu tarannà informat, modern i inquiet, sempre preocupat per conèixer les darreres novetats i innovacions al sector de l'arquitectura del qual es parlarà més endavant [ANX F]. També crida poderosament l'atenció el pic de publicacions que corresponen a la segona meitat de la dècada dels 1960, i que coincideix, com s'ha vist, amb un dels moments de màxima activitat laboral a l'estudi de l'arquitecte. En tot cas, expressarien un interès personal i professional de l'arquitecte per seguir l'actualitat arquitectònica del seu temps.

En segon lloc, la presència considerable de publicacions anteriors a l'any de titulació de Busquets Sindreu (1947), i inclús anteriors a l'any en què aquest ingressà a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona (1936) —en raó d'un de cada quatre dels llibres identificats—, parlaria d'un lector respectuós amb les lectures heretades i també interessat pel passat i la tradició intel·lectual anterior.

En tot cas, el caràcter forani de bona part d'aquests llibres heretats, (un de cada dos fou publicat a l'estranger), il·lustra també els contactes internacionals i l'ambient culte, específicament germanòfil, en què el jove Xavier Busquets creixé, naturalitzant el coneixement d'idiomes i part de la millor cultura europea com a referències fonamentals. Seria el cas de publicacions alemanyes com la dels *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städte Bau: eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen*, de Karl Heinrich (München, 1904); d'*Innere Stadtverteilung*, d'Otto Schilling (Berlin, 1921); la col·lecció del *Deutschlands Städtebau* de Hermann Ehlgötz, editat a Berlin el 1925 pel *Deutsches Architektur- und Industriebund*; el *Lexikon der Baukunst* de Günter Wasmuth (Berlin, 1929-30); els *Baubücher* de H. Zippel i K. Gutschow (Stuttgart, 1932); les *Karten zur Entwicklungsgeschichte per al Niedersächsischen Städteatlas* de K. Fr. Leonhardt (Hannover, 1933); o el volum d'Otto Völckers *Das Grundrisswerk: 1400 Grundrisse ausgeführter Bauten jeder Art, mit Erläuterungen, Schnitten und Schaubildern* (Stuttgart, 1941).

Però també el cas d'altres publicacions fora de l'àmbit germànic, com ara l' *School buildings of today and tomorrow*, de Harrison, Dobbin, Clarence, Sexton, i Williams (New York, 1931); o *Prize homes: ninety-two houses submitted in the Chicago Tribune's Chicagoland Prize Homes Competition*, sense autoria (Chicago, 1948); que expressarien també l'atenció existent ja a la llar paterna pels canvis provinents dels Estats Units de Nord Amèrica.

Algunes d'aquestes publicacions formen indubtablement part de l'esfera d'interès específica del pare (Heinrich, Schilling, Ehlgötz, Leonhardt), reconegut urbanista de la seva generació, però és també expressiu que bona part de la resta (Wasmuth, Zippel i Gutschow, Völckers) responguin a interessos que Busquets Sindreu va fer seus en la seva pròpia pràctica professional, com ara l'interès pel detall constructiu, la construcció entesa com a ciència i disciplina racionalitzable, o el perfeccionament del tipus com a part fonamental de l'optimització del procés arquitectònic i constructiu. També és notòria la distància conceptual existent entre aquests llibres estrangers, orientats vers la funcionalitat, la racionalitat i la tecnologia de la construcció, i els que van ser editats a Espanya, encara deutors d'una idea *Beaux Arts* i romàntica de l'arquitectura, com per exemple l'*Arquitectura popular vasca* de Joaquín de Yrizar (San Sebastian, 1934); *El hierro forjado español : siglos XII al XVIII* de Francesc de P. Quintana (Barcelona, 1928); o fins i tot en aquest sentit també els volums de Puig i Cadafalch de l'*Arquitectura romànica a Catalunya* (Barcelona, 1908-1909).

Els llibres publicats a partir de 1955, any de la defunció del seu pare, han de ser considerats forçosament com a adquisició pròpia de Busquets Sindreu, i es comprova que es manté la preferència pels llibres de l'àmbit anglosaxó i alemany, així com el vincle i l'interès amb la cultura constructiva, industrial i arquitectònica d'aquests dos àmbits geogràfics: més de la meitat de les publicacions identificades tenen aquesta procedència, descrivint Busquets Sindreu com un arquitecte amb forta vinculació intel·lectual amb l'esfera internacional, (especialment del nord d'Europa, Nord Amèrica i el Japó), i preocupat pels avenços produïts a l'estranger.

Exemples d'aquest interès continuat serien publicacions com *Japan's new architecture* de Koike i Hamaguchi (Tòquio, 1956); *Meister-Werke europäischer Baukunst*, de Theodor Müller-Alfeld, (Berlin, 1960); *l'Architettura in Giappone* de Walter Gropius (Milà, 1965); *Neue deutsche Architektur*, de Wolfgang Pehnt (Stuttgart, 1970); *Deutsche Kunst seit 1960: Architektur*, de Nestler i Noe-de (München, 1976); *Brasília: ciudad del futuro con realidad actual* (sense autoria, Barcelona, 196?); o *La arquitectura sueca*, d'Olson i Silow (La Habana, 196?).

D'altra banda, una altra bona part de la biblioteca personal de Busquets el situa com un arquitecte d'ofici, acostumat a les distàncies curtes amb el projecte i la normativa vigent. Així, un nombre considerable dels articles identificats tenen un caràcter purament tècnic⁸⁰: promptuaris, ordenances, manuals, etc. Res especialment glamurós, però que resulta prou expressiu del domini dels aspectes menuts de l'ofici per part de Busquets Sindreu, com a parts integrants i condicionants de la realitat del projecte i el fet arquitectònic, així com de la seva voluntat de mantenir-se actualitzat fins i tot en dates tan tardanes.

Certes publicacions expressen interessos més específics, propis del moment: Per exemple, *Jardines y monumentos*, d'Adolf Florensa (Barcelona, 1959), llibre de qui havia estat influent professor de Busquets Sindreu a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, i que es publica en un moment en què l'arquitecte s'està enfrontant a una sèrie de projectes i concursos d'urbanització i monumentalització, com seria el concurs per al monument a la *Gesta de Oviedo* (1956)⁸¹, els estands d'Aiscondel S.A. a la *Feria Internacional de Muestras de Barcelona* (1958 i 1959)⁸², la urbanització de la plaça Cerdà (1959) o la implantació urbana del barri de Bellvitge (1960-1961), sense anar més lluny. També seria el cas d'altres publicacions un tant pintoresques com *Chalets de montaña*, de Phillippe Joye (Barcelona, 1966), molt probablement associat als projectes que Busquets Sindreu construï a la Cerdanya, com el Pensionat d'Alta Muntanya de les Escoles Pies (1957-61)⁸³, la Casa Llúvia (1964)⁸⁴, l'Hotel El Prado de Puigcerdà (1959)⁸⁵, o la casa per a Joaquim Bertran Caralt situada a la carretera entre aquesta població i Lleida (1966)⁸⁶.

Però altres publicacions entroncarien Busquets amb una certa visió més ampla i generosa de l'arquitectura. Seria el cas de *Geschichte der modernen Architektur: Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*, de Jürgen Joedicke, (Stuttgart, 1958), amb un títol prou eloqüent del plantejament arquitectònic de Busquets Sindreu ja en les seves primeres etapes. O d'altres, com el recull de *Realizaciones del Instituto Nacional de la Vivienda en Barcelona* (Barcelona, 1956); *The Modern house*, de F.R.S. Yorke (Londres, 1957); *Moderne danske hjem: Modern danish homes*, de Møller i Nissen (Copenhage, 1959); o *Case, ville, ambienti: progetti e realizzazioni, architettura e arredamento*, (Milano 1965); publicacions que descriuen Busquets com un arquitecte atent a l'edifici residencial com a fet projectual i tipològic, i que es concentren precisament entre 1956 i 1965, que són els anys en què l'arquitecte es dedica amb major intensitat a aquest tipus d'encàrrec.

Per contra, a les dècades dels 1960 y 1970 guanyen pes les publicacions dedicades a l'arquitectura comercial i d'oficines, fet que expressaria el viratge i nova especialització pròpies de l'etapa madura de Busquets Sindreu, interessada en la planificació, la funcionalitat de la implantació, o la depuració dels tipus administratius: seria el cas d' *Organisatorische Bürohausplanung und Bauwettbewerb*, de Gottschalk i Lappat (Schnelle, 1965); *Flexible Verwaltungsbauten: Planung, Funktion, Flächen*, també de Gottschalk (Hamburg, 1968); *Bürohaus-Grundrisse*, de Kraemer i Meyer (Stuttgart, 1974); o *Edificios administrativos*, de Paul Hans Peters, (Barcelona, 1974). Aquest interès pel tipus, ja sigui de caràcter residencial o administratiu, es veu emfatitzat per publicacions més específiques, com ara *The Kitchen book*, de Terence Conran (Londres, 1977); o *The Bed and bath book*, del mateix autor (Londres, 1978), dedicats a l'especificitat del bany i la cuina en la implantació d'arquitectures domèstiques i prou expressius, com es veurà, de la importància donada per Busquets a aquest tema ja des de la seva estada al Brasil (1951-1955).

Finalment, una darrera i nombrosa part de les publicacions expressen un interès molt accentuat pels aspectes materials i tecnològics de l'edificació, mantingut al llarg de tota la trajectòria professional de Busquets; per exemple: *Stein auf Stein* (Berlin, 1964); *Contemporary lighting: selected projects from the fifth Philips International Lighting Contest*, de la Philips' Gloeilampenfabrieken (Eindhoven, 1967); *Les Toitures en cuivre et leurs accessoires*, del Centre d'information du cuivre, laitons et alliages (Brussel·les, 1967); *Bauen mit Aluminium*, de la Aluminium Zentrale (Düsseldorf, 1968); *Fassaden: Bekleidung, Verblendung, Hinterlüftete Aussenwände* (1975) i *Vorhangfassaden* (Stuttgart, 1980), de Meyer-Bohe; o *Structures*, de la Chambre syndicale des entrepreneurs de constructions métalliques de France (Paris, 196?). S'esbossa així la imatge d'un arquitecte preocupat pel domini tècnic del material, conscient tant de la seva importància vers la construcció com per a la expressivitat i qualitat estètica de l'edifici.

Cal remarcar que, com s'ha exposat prèviament, els escassos seixanta quatre volums localitzats al llarg d'aquesta investigació no suposen ni molt menys la totalitat de la biblioteca de Busquets Sindreu. Per exemple, i amb l'excepció dels toms de Puig i Cadafalch propietat de Guillem Busquets i Vautravers, no s'han pogut identificar publicacions dedicades a l'art, tot i la indubtable importància d'aquesta esfera en la vida personal i la producció arquitectònica de Xavier Busquets Sindreu, ja que aquestes van quedar dipositades a la Biblioteca de Ciències Humanes i Teologia de l'Abadia de Montserrat (López et al. 2000). Tot i així, una mirada atenta a les fotografies d'època de la seva llar i despatx permet identificar publicacions nacionals i internacionals dedicades a figures com Picasso o Van Gogh, o a temes més generals com ara l'escultura contemporània, estatuària clàssica, el món de la civilització grega, l'arquitectura i la història de l'art.

En tot cas, les restes localitzades de la biblioteca personal de Busquets sí que permeten esbossar, amb les limitacions ja descrites, un perfil aproximat de l'arquitecte: El d'un home que llegeix en diferents idiomes, culte, inquiet, preocupat per mantenir-se informat de l'actualitat tècnica i

intel·lectual, i per tant interessat a estar en contacte amb les instàncies internacionals on aquestes innovacions presumiblement es produeixen. Un professional que, en termes de modernitat, pren la innovació com una de les seves expressions genuïnes. I un arquitecte que entén que aquesta innovació, aquesta modernitat, es produeix en arquitectura en termes de racionalització, sistematització i objectivitat en el projecte i també en la posada en obra, superant així les arquitectures d'etapes anteriors en dos aspectes principals: per una banda, a través de l'interès en el tipus, i per altra el perfeccionament en la construcció i el detall constructiu. Una tradició de doble via, aquesta, present en la modernitat nord-europea ja molt abans que Busquets Sindreu l'assumeixi com a pròpia i que permet per tant vincular-lo a ella, a través de les seves lectures, però que com es veurà, en el cas concret de Busquets, passaria també per la seva experiència brasilera.

Ambdós móns però, el de la depuració del tipus i el de l'assaig tècnic i tecnològic de les solucions materials, suposen forçosament assumir la industrialització al llarg de tot el procés arquitectònic, des de la ideació fins a l'execució: per això l'interès pels materials i els sistemes constructius industrialitzats, tant pel que fa al coneixement i domini tècnic de les seves propietats com l'estudi de noves tècniques de transformació, manipulació i aplicació en la construcció, que portin al perfeccionament de la realització física del projecte i l'arquitectura edificada i per tant a una depurada (artística) expressió estètica dels mateixos i, en conseqüència, també de la modernitat associada a ells.

A través d'aquest fil conductor, Busquets es mostra així com un professional que assumeix la modernitat amb total naturalitat, com un fenomen ineludible i propi del seu temps i que per tant ha de ser presa i exercida com a expressió mediata de l'època.

4.- El col·leccionista d'art: La donació Busquets Sindreu al Monestir de Montserrat.

També l'art, i el seu col·leccionisme, fou una part rellevant de la vida privada de Busquets Sindreu, així com d'alguns dels episodis més coneguts de la seva vida professional. L'evidència és pública i notòria, en forma de la col·lecció que encara avui en dia es conserva al Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat, o en els frisos de Picasso que decoren el cos baix de l'actual seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (1962).

4.1 L'afició per l'art

Pel que fa als orígens de l'afició per l'art que Busquets cultivà tota la seva vida, el mateix arquitecte va adduir un motiu ben senzill: *“rodearme de aquello, que para mí bello, he podido conseguir”*⁸⁷. Però també han estat radicats pel seu propi germà a la llar paterna, que els remet al *“gran amor por la pintura que nos transmitieron nuestros padres”* (Boix 1992), una tesi que

Bonet i Armengol (1990, 327) reforça en emfatitzar el paper transmissor de la figura del pare. En aquest sentit, la participació d'un jove Busquets amb dibuixos propis al Saló d'Artistes Universitaris el 1935 (Bonino 1999, 50), i el material artístic conservat a l'AHCOAC⁸⁸, poden ser expressius d'aquest origen domèstic de la seva afició per l'art.

D'altra banda, el pare Josep de C. Laplana (1999, 99) esmenta la influència decisiva de Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965), qui va ser professor de Busquets a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, i la importància de la relació amb el qual es pot entreveure en el fet que a la col·lecció de Buquets hi hagi un fragment del retaule de Santa Maria de Maluenda, edifici que Ràfols i Fontanals estudià per al Congrés d'Història de l'Art de París de 1921 (G.E.C., sense data), o l'existència de pintures de Torres Garcia o Ramon Casas a la col·lecció de Busquets, artistes a qui Ràfols dedicà diverses publicacions (Teixidor 1965).

Per últim, Leopoldo Gil Nebot al·ludeix també a l'aspecte monetari de la qüestió, recalcant que la personalitat exuberant de Busquets freqüentment enfocava les qüestions des de varies facetes a la vegada, i defensant que les compres de Busquets d'obres d'art podria ser vista també, i més enllà de la indubtable passió personal que per a ell suposà, com una inversió que ell decidí efectuar en el moment àlgid de la seva carrera professional, quan necessità assignar utilitàriament els beneficis acumulats aquells anys [Gil Nebot ANX F.1, 923].

Aquesta darrera interpretació, de ser encertada, dibuixaria una doble dimensió que apropiaria Busquets a la figura de l'especulador qui, segons la definició de Walter Benjamin (1892-1940; 1994), es distingiria del col·leccionista en que el primer adquireix les obres per retornar-les al mercat, mentre que el segon ho fa per dotar-les d'un nou valor íntim i personal, tot extraient-les del context original i de vegades salvant-les fins i tot dels atzars de la història. Però diverses consideracions permetrien matisar, si no desestimar, aquestes qüestions: primerament, el fet que la majoria de col·leccions privades puguin ser objecte d'aquest tipus de reserves (Socías i Gkozkou 2012); en segon lloc, l'especial relació de Busquets amb les peces adquirides, que s'exposarà a continuació; tercer, que no s'hagi trobat documentació que provi el càlcul especulatiu; quart, que l'arquitecte hagués mantingut una col·lecció personal al llarg de tota la seva vida; i finalment que la donés pòstumament a una institució museística.

En tot cas, tampoc es pot obviar, com a motor de l'afició per l'art, la dimensió social, heretada de la llar paterna, on l'art, tant la seva possessió som la seva praxi, funciona com un mecanisme de distinció social i reconeixement mutu entre els membres de les classes benestants, un paper que certament tingué a la vida de Busquets Sindreu si es té en compte la peculiar relació amb alguns dels seus clients i contactes tant personals com comercials.



Fig. 4.1.1 Busquets Sindreu, Xavier. *Púgils en lluita*. Sense data [anys 1930s]. Carbonet sobre paper. (AHCOAC, carpeta 108-J-1).



Fig. 4.1.2 Busquets Sindreu, Xavier. *Bust d'home de perfil*. Sense data [anys 1930s]. Carbonet sobre paper. (AHCOAC, carpeta 108-J-1).

4.2 Origen de la col·lecció

Així, és possible que una part de la col·lecció de Busquets fos una herència familiar, acumulada ja durant l'època del pare i l'avi, entre d'altres, ambdós també persones sensibles a l'art (Bonet i Armengol 1990, 327-328)⁸⁹. També hi ha peces que certament s'han de considerar regals i detalls que algunes amistats van tenir amb l'arquitecte, com el retrat que li va fer Oswaldo Guayasamín o alguns dels dibuixos de Pablo Ruiz Picasso, però la majoria d'obres les adquirí activament el mateix Busquets al llarg de la seva vida. El pare Laplana (1999, 99-100) en dóna notícia, establint l'origen de la creu processional provinent de la reconeguda col·lecció d'orfebreria del suís Alfred Rüttschi (1868-1929) en alguna de les subhastes a la Galerie Fischer de Luzern, celebrades entre 1928 i 1934; o les cases Sotheby's i Christie's de Londres com l'origen de les pintures impressionistes a la seva col·lecció, que Busquets hauria adquirit entre 1973 i 1977, entre cinc i deu anys més tard d'haver adquirit les obres de Dalí, Nonell, Casas, Regoyos, Mir i Torres García.

La documentació personal de l'arquitecte encara conservada a l'Arxiu Històric del COAC⁹⁰ i al Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat⁹¹ corrobora una extensa activitat de cerca i compra d'objectes d'art al llarg de tota la vida adulta de Xavier Busquets, qui hauria anat construint la seva col·lecció amb el pas dels anys, peça a peça, elecció rere elecció, i que guanya en intensitat a principis dels anys 1970, coincidint així també amb el punt àlgid de la trajectòria professional de l'arquitecte.

Busquets hauria acabat així convertint-se en client habitual no només de les cases de subhastes, sinó també d'algunes de les cases de compravenda d'art i antiguitats més conegudes d'Europa. Així, per exemple, a les llistes d'obres que l'arquitecte conservava, es fa esment de la casa d'antiguitats Reina, de Madrid, com l'origen del baix relleu gòtic amb el cor d'àngels cantant⁹². En la mateixa línia, encara es conserven vàries cartes de la casa Spink & Son Ltd. de Londres oferint a Busquets diverses peces arqueològiques d'extrema raresa i de gran valor, com ara diversos recipients arcaics de bronze de les dinasties Shang (ca. 1600-1027 a.C.) i Zhou (ca. 1027-771 a.C.). I també una altra missiva de caràcter pòstum, escrita el 1991, interessant-se en to familiar per l'estat de l'arquitecte i oferint-li objectes similars, junt amb altres bronzes i tèxtils japonesos, pels quals l'arquitecte sembla haver-se començat a interessar cap a finals de la dècada dels 1970s⁹³.

Aquesta mateixa documentació demostra que d'altres peces les comprava Busquets per catàleg, com ara el cap etrusc del déu Aquelou, adquirit per aquest mitjà el 1974, així com altres de les peces arqueològiques, adquirides a principis dels 1970s⁹⁴. (En aquest sentit, tot i que Busquets era un bon coneixedor de l'art, i així li reconeix Laplana a l'article abans esmentat, sovint hauria consultat, també segons Laplana (1999, 99), sobre les compres al seu client, amic i historiador de l'art Marçal Olivari). Però també dibuixa la imatge d'un Busquets que es desplaça pel món

anant als països d'origen de les peces que l'interessen, aprofitant en aquests viatges per establir contactes comercials i personals, visitar arquitectura del seu interès i adquirir peces per a la seva col·lecció.

Un cas ben significatiu seria el del viatge que l'arquitecte va fer al Japó⁹⁵, ja al final de la seva vida, el 1988, tot i el seu estat de salut. Al llarg del mateix, Busquets aprofitaria per adquirir vàries peces i establir contacte amb firmes conegudes –les galeries Fujikawa, la companyia Kinzen Co. Ltd, o la casa Y. Tsuruki & Co.– i també amb alguns particulars: la valorada artesana de màscares nō Akiko Taniguchi; el conservador i comissari d'art Ryuichiro Mizushima; els comerciants d'art Z. Takeuchi, Taizo Aoyama, i J. Izumi; l'empresari M. Chikazawa; Tazo Aoyama i Matsubara Masanari, especialistes en figures haniwa; i Shoichiro Mizutani, en màscares edo i muromachi. Presumiblement, part d'aquests contactes havien estat facilitats a Busquets per Mitsuro Tajima, de la London Gallery Ltd., així com per la casa holandesa d'antiguitats i joies Stodel en Goudsmit, la qual cosa indica de nou la familiaritat amb què Busquets es movia pel món europeu de la compravenda d'art.

De totes aquestes compres entre els 1960s i 1980s, algunes de les factures conservades mostren els preus irrisoris a què Busquets va comprar algunes de les peces, en l'època anterior al final dels 1970s, però també mostren algunes de les quantitats més que considerables que l'arquitecte invertí per aconseguir algunes de altres, amb casos que superen les 150.000 lliures esterlines de l'època, fet que és expressiu de la importància que el col·leccionisme arribà a tenir a la seva vida.

Finalment, caldria considerar la possibilitat que alguns dels objectes, especialment les pintures noucentistes, modernistes i impressionistes, provinquin de l'època de Guillem Busquets Vautravers i per tant no fossin adquirides pel seu fill com una elecció personal; aquesta prudència, però, pot ser temperada pel fet que Busquets Sindreu les conservés i exposés al seu domicili junt amb la resta d'obres de la seva col·lecció, fet que permetria considerar-les igualment i amb tota legitimitat com una part integrant de la mateixa.

4.3 La llar compartida amb l'art

Busquets acabà ubicant la seva singular col·lecció al seu domicili personal del número 13 al carrer Duquessa d'Orleans, on compartí l'espai domèstic amb la presència de les obres. El seu conjunt ha permès al pare Laplana (1999, 99) descriure el gust de Busquets com a "*sólido y viril, bien vertebrado. Más que finuras y sutilezas o delicuescencias, en las casas que construyó Busquets y en los objetos que adquirió para decorar su propia casa apreciamos su carácter fuerte y vigoroso.*" Això encara resulta més patent si es té present el resultat final que la disposició del conjunt d'objectes, junt amb el mobiliari, produïen al domicili particular de l'arquitecte.



[ANX D 168]

[ANX D 108]

[ANX D 113]

Fig. 4.3.1 Entrada a l'habitatge de Xavier Busquets, per la part superior de la casa (Red. 1973a, 21).

Fig. 4.3.2 Vista del doble espai descendent, des de dalt (Red. 1973a, 16).

[ANX D 168]

[ANX D 108]

[ANX D 113]



[ANX D 190]

[ANX D 173]

[ANX D 190]

[ANX D 173]



[ANX D 245]

[ANX D 056]

[ANX D 244]

Fig. 4.3.3 Vista de l'escala descendent, des del replà intermedi (Red. 1973a, 18).

Fig. 4.3.4 Vista del replà intermedi, cap a la zona privada (Red. 1973a, 17).

NOTA: Als marges, entre corxeres, resta la referència de les obres identificades al llistat adjunt a l'Annex D.

[ANX D 056]



[ANX D 001]

[ANX D 180]

[ANX D 201]

[ANX D 179]

[ANX D 246]

Fig. 4.3.5 Saleta d'entrada a la zona privada, mirant cap al replà intermedi (Red. 1973a, 17).

[ANX D 161]



[ANX D 252]

Fig. 4.3.6 Alcova (Red. 1973a, 24).



Fig. 4.3.7 Cuina (Red. 1973a, 23).



Fig. 4.3.8 Sauna (Red. 1973a, 24).



[ANX D 168]

Fig. 4.3.9 Vista al fons de la casa, des del replà intermedi (Red. 1973a, 18).



[ANX D 137]

[ANX D 139]

[ANX D 189]

[ANX D 247]

[ANX D 249]



Fig. 4.3.10 Vista de la sala d'estar, mirant cap a la piscina (MdM).

[ANX D 139]

[ANX D 031]

[ANX D 206]

[ANX D 204]

[ANX D 249]

Fig. 4.3.11 Vista de la sala d'estar, mirant cap a la piscina (MdM).

[ANX D 031]



Fig. 4.3.12 Vista de la piscina cap a la porta del garatge (Red. 1973a, portada).

[ANX D 225]



[ANX D 031]

Fig. 4.3.13 Vista de la piscina cap a la sala d'estar (MdM).

És allà on l'eclecticisme de la seva col·lecció cobrava sentit, car cada una de les peces sembla adquirida intencionadament per ocupar un lloc concret de l'habitatge i establir una profunda relació amb la resta de peces i objectes, fins a crear el caràcter singular que s'aprecia a les fotografies d'època. Per sort, dos publicacions (Barnils 1971 i Red. 1973a) ens han deixat prou material fotogràfic. El darrer d'aquests dos articles d'*Arte y Hogar* resumia el conjunt en aquests termes un tant maldestres:

Ahora que las descripciones del hábitat del futuro se hacen cada vez más próximas —ese hotel submarino que se construirá, bajo el agua, en Almería— o más asombrosas, los que buscarán la atmósfera en alturas increíbles, los que se mecerán en el espacio, nos encontramos con esta ingeniosa solución que tiene por marco Sarriá, Barcelona, y es obra de un arquitecto, don Javier Busquets.

En un hogar que se contempla de arriba abajo, es decir, penetra en la tierra como puede hacerlo un sótano y sin embargo esplende por la belleza de la realización, por una claridad peculiar que tiene por techo el cielo, la corona de un jardín, como fondo el agua de una piscina, quieto espejo donde se mira el sol y la luna, cae la lluvia y suena el viento.

La primitiva idea del señor Busquets fue, a la manera que hacen en algunos países donde, debidamente habilitados recintos bajo tierra, tienen previsto guardar sus obras de arte en caso de conflicto armado, instalar las diversas e importantes colecciones que posee. Sin embargo en el juego de desniveles de terreno, con la gran sala cubierta por un jardín fue perfeccionando su primitiva idea y llegó a esta vivienda que, además de gozar de un notable aislamiento acústico y térmico, resulta ejemplar porque de un lado encuentra al arquitecto para resolver los numerosos problemas técnicos que suponen este tipo de obras y por el otro la excepcional sensibilidad de un decorador todo lo cual se traduce en una serie de composiciones de alto valor estético, con un confort graduado en amplitud conseguida, más que por extensas superficies, por una inteligente distribución de líneas, un perfecto acomodo de los temas. (...) Todo es nítido todo es bello, todo es selecto pero dentro de unas medidas tan ágiles que hacen olvidar su maestría en esa tan difícil perfección de lo aparentemente sencillo (...).

Com insinua aquest fragment, es tracta d'un espai arquitectònic prou interessant, d'un intens caràcter introvertit en trobar-se mig soterrat. De forta tectonicitat, els materials que el revesteixen es mostren senzills i sincers —guix, rajola, fusta i poc més— però luxosos, tot i que són tractats com un simple suport que no resti protagonisme als objectes d'art que s'hi poden trobar. Les zones principals estan distribuïdes diàfanament, amb jocs de dobles alçades que van caient des de l'entrada superior cap a la zona de la piscina, que és en realitat una làmina d'aigua encabida en un pou d'una planta sota terra, i que és l'espai a on s'obre l'habitatge en busca d'un aire i una llum protegits de les mirades alienes per la terra que l'envolta.

A dins, la retícula formada per l'estructura endreça la composició i la reforça visualment. S'hi recolzen diversos trams d'unes potents escales suspeses, que permeten salvar els desnivells que porten des de l'entrada fins al saló i la piscina. Aquest espai de línies estrictament rectes, tot i el seu caràcter tancat, resulta, per contra, clar i lluminós, especialment durant les estones en que es veu immers en els reflexos aquàtics produïts per la llum quan aquesta, entrant pel pou exterior, impacta contra la mansa làmina d'aigua. El conjunt resulta serè i plàcid, amb una certa

reverberació japonesa produïda per la manera en què es disposen i tracten els tancaments, com s'utilitzen els materials, i com es conjuga tot plegat a través de la línia recta, per generar un conjunt que sembla destinat a ser habitat pel silenci i la contemplació de les obres d'art que el complementen. Llum i silenci es converteixen així en els veritables protagonistes arquitectònics de l'habitatge, comparses de la col·lecció que s'escampa per tot arreu, sense deixar un sol racó buit.

Tot i aquests jocs esteticitzants, l'espai, però, no deixa de ser auster, quasi espartà, sense concessions a allò mel·líflu, artificial, ostentós o superflu. Aquesta senzillesa té l'indubtable objectiu de no entrar en conflicte amb tot el que s'hi encabeix, però no per això és exempta de la seva pròpia bellesa: Una bellesa que de vegades pot arribar a semblar adusta i aspra, certament, però en la que l'arquitectura, l'espai, la llum i les obres —tot i la seva indiscutible varietat— semblen compenetrar-se delicadament en una harmonia reposada, amb un punt místic a mig camí entre l'ascetisme i la clausura.

En aquest sentit, Laplana (1999, 100) acaba per ressaltar la delicadesa i subtilitat de la composició darrera l'aparença sòbria de la llar de Busquets: “*En el domicilio particular de Xavier Busquets llamaba la atención el gusto con que combinaba los objetos antiguos y modernos;(...*”.

Disposades amb exquisidesa a mobles, prestatges i parets, les obres van emplenant-lo de referències calidoscòpiques a la pròpia cultura —Nonell, Mir, Casas—; a temps passats, —gòtic, renaixement, el món clàssic, l'antiguitat mesopotàmica—; però també a terres llunyanes i exòtiques —Sud Amèrica, el Japó, Java, l'Àfrica— i a la modernitat europea més actual i desenfrenada —cubisme, avantguardes, expressionisme abstracte— sense que res d'això sembli quedar fora de lloc o produeixi estridències.

Es pot considerar que el mateix Busquets Sindreu marcà el camí de la interpretació dels seus gustos i el significat personal que l'art tingué per a ell, mitjançant una emfàtica felicitació escrita⁹⁶ que dirigeix a la revista *Arte y Hogar*, amb motiu de la primera publicació del seu domicili (Barnils 1971):

(...) Cuando la Sra. Maruja de Llopart me preguntó si permitía que publicaran algo de lo que me rodea, me resistí. Vista y leída su publicación, he admirado su elegancia y buen gusto. De D. Jorge Barnils, puedo asegurar que ha sabido interpretar clarísimamente, lo que me ha impulsado a rodearme de aquello, que para mí bello, he podido conseguir. Muchas gracias y mi más sincera felicitación.

Salvant la necessitat formal d'aquesta missiva, i si s'obvien també els excessos poètics de la prosa del periodista, algunes de les idees reflectides al seu article cobren significació tota vegada que han rebut l'acceptació entusiasta de l'arquitecte: En primer lloc, la idea ja exposada de que al domicili personal de Busquets totes les peces, sense importar la seva naturalesa objectual —moble, pintura, escultura— o el seu autor més o menys afamat, tenen un paper, una importància i una significació que s'han d'entendre en raó de les seves mútues relacions, determinades pel gust, la sensibilitat i el criteri de l'arquitecte i que en aquest sentit, l'expressarien íntimament:

[ANX D 101]
[ANX D 099]
[ANX D 091]



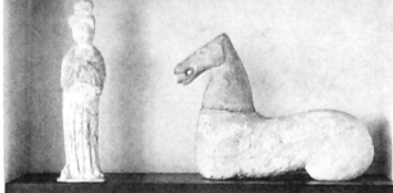
[ANX D 233]



[ANX D 207-212]



Fig. 4.3.14
(Barnils
1971, 17)



[ANX D 085]

[ANX D 093]

[ANX D 204]

[ANX D 206]

[ANX D 211]



[ANX D 224]
[ANX D 206]



[ANX D 113]
[ANX D 171]



Fig. 4.3.15
(Barnils
1971, 19)



[ANX D 205]

[ANX D 220]

[ANX D 170]

[ANX D 221]

[ANX D 222]

[ANX D 223]





[ANX D 199] [ANX D 163-166]

Fig. 4.3.16 (Barnils 1971, 20).

[ANX D 137]

Fig. 4.3.17 (Barnils 1971, 19).



[ANX D 252]

[ANX D 100]
[ANX D 098]
[ANX D 200]
[ANX D 097]

[ANX D 108]
[ANX D 250]
[ANX D 072]



[ANX D 072]

Fig. 4.3.18 (Red. 1973, 22).

[ANX D 197]
[ANX D 203]
[ANX D 001]
[ANX D 067]

[ANX D 174]
[ANX D 225]

[ANX D 175]



Fig. 4.3.19 (Barnils 1971, 18).

Fig. 4.3.20 (Barnils 1971, 23).

[ANX D 217-
224]

[ANX D 249]



[ANX D 137]

[ANX D 165]

[ANX D 067]
[ANX D 129]
[ANX D 044]
[ANX D 193]

[ANX D 057]
[ANX D 142]
[ANX D 058]
[ANX D 038]
[ANX D 009]



[ANX D 205]

[ANX D 217]

[ANX D 085]

[ANX D 253]

[ANX D 254]

Fig. 4.3.21 (Red. 1973, 21).



Fig. 4.3.22 Kersting, Georg Friedrich.
Der elegante Leser. 1812. Oli sobre tela. 48 x 38 cm.

Esta vidriera, aquella cerámica, esa silla de coro. (...) Todas estas piezas parecían tener un lugar señalado. Casi diríamos que han ocupado el puesto que alguien les fijó y que ellas, y sólo ellas, conocían. Están todas convocadas (...), las mayores y las menores, las más cercanas en tiempo o sentido y las más lejanas en siglos o intención.

En segon lloc, que el criteri emprat per disposar el conjunt és no només el d'una persona culta, amant de l'art, que es vol rodejar de bellesa —que també, tal com el mateix Busquets confessa a la carta dirigida a *Arte y Hogar*—, sinó que és específicament el d'un arquitecte, el d'un professional del disseny, el dibuix i la construcció, en el seu sentit més nu i primigeni:

Es como un conciliábulo eminentemente culto, no llegado al azar, sino convocado allí, precisamente allí, en un estudio de arquitecto, para rendir cuentas que ellas muy bien conocen, y con ellas, los que con exquisita familiaridad trabajan en mangas de camisa, hablan confidencial y sencillamente, hojean de vez en cuando este libro o aquél (...)

Treball i art, una relació que serà contínua a l'obra i la vida de Busquets, i que es farà patent als seus millors edificis. La col·lecció, present també a l'estudi, formaria així part d'un diàleg més profund entre la persona i l'art, però també depassaria allò personal, per establir complicitats entre l'art i l'ofici de l'arquitectura:

Lo denuncia esta mirada viva que va del papel a los ojos ciegos de la estatua, ese color que casi de puntillas ha dejado la vidriera, sin mancharla, sobre la lámina blanca, sobre el plano en el que se va afirmando el mundo de unas líneas.

En aquest sentit, l'art és a la vegada font de joia personal, de contemplació estètica, però també d'inspiració i referència professional, un món al qual atansar-s'hi per tal de depassar la mera construcció i garantir una qualitat veritablement arquitectònica de la pròpia obra. I es que

Quizás el artista, el trabajador que se aísla en este amplio volumen de luz pura, que apenas se mueve y mira mucho el delicado nacer de las líneas (...) no tuviera necesidad de estas presencias tan profundas, tan sencillamente severas, tan incansablemente sumidas en sus adentros (...)

però no és el cas de Busquets, en el que les peces de l'estudi i la llar juguen un important paper a l'hora de treballar un encàrrec:

La lección que ellas entrañan no se interrumpe nunca. Al nacer con la forma, con el color, con el trazo, ya empezó su fluencia, su comunicación con todo lo que a ellas llegaba. Más, con las conciencias silenciosas y ávidas de estas gentes que permanecen horas y horas inclinadas sobre las grandes láminas de papel blanco.

L'article acaba amb una mena de conclusió amb la qual val la pena tancar aquest punt dedicat al domicili de Busquets, que es convertí en la veritable extensió de la col·lecció:

No es un museo, ni siquiera una colección particular (... Es mucho más, casi nos atreveríamos a decir que una tácita consigna, una misteriosa y limpia propuesta (...) para hacer más intensas, más intencionadas, más trascendentes, esas líneas que poco a poco se van entramando sobre el predio del papel (...)

Així doncs, la llar de Xavier Busquets acabà adquirint el caràcter d'un espai íntimament significatiu, a la manera d'un santuari personal, on la relació estètica entre l'arquitecte i les peces escollides es consuma diàriament, en una experiència personal i professional repetida i plena de sentit vital. La col·lecció d'art de Busquets es torna així una part integral de la seva llar, la seva intimitat, el seu ofici i la seva personalitat. De caràcter reservat i en part introvertit, el seu domicili es converteix en un espai restringit que Busquets hauria cultivat intensament, donant-li una forma íntimament lligada a sí mateix, i per això accessible només per a les amistats més properes i les coneixences escollides.

En cert sentit, hauria fet de casa seva el lloc d'intimitat, i per tant de llibertat, en què l'individu es pot lliurar amb plenitud, sense les traves i condicionaments de l'exterior, a on fer emergir les seves idees, la seva sensibilitat i en definitiva el seu esperit, a través dels objectes de què es rodeja i en els quals s'hi reflecteix la seva essència, lluny de convencions i impostures. Un gest perfectament descrit per Walter Benjamin, qui defineix el col·leccionisme com la praxi resultant d'un nou sentit burgès de la llibertat i una forma d'expressió única i individual a través dels objectes (Benjamin 1994).

Que el sentit últim de la col·lecció de Busquets és íntim i personal ho reforça el fet que, a diferència d'altres col·leccionistes no sembli haver manifestat interès a efectuar donacions que contribuïssin a prestigiar-la i visibilitzar les institucions artístiques, una actitud lligada a un cert sentit patriòtic que cultivaren altres col·leccionistes catalans de la generació anterior, com ara el mateix Francesc Cambó (1876-1947).

Busquets entroncaria així, tot assimilant-la, amb la cultura aristocràtica i burgesa del s. XIX que veu en la llar l'espai en què l'habitant—quasi en el sentit heideggerià de la paraula—pot defugir el caràcter sòrdid, brutal i lleig inherent a allò històric i al món del treball, de la indústria i del capital, i ser—de nou en el sentit de Heidegger—amb plenitud; una visió, que portaria a pràctiques vers la seva pròpia llar tan semblants a les del mateix Busquets, com ara les de John Soane (1753-1837), en l'àmbit anglosaxó. O les dels pintors Friedrich von Amerling (1803-1887) o Georg Friedrich Kersting (1785-1847), en el centreeuropeu, a les obres dels quals la representació de la llar—el seu ambient, la seva llum, el seu caràcter—i dels objectes personals s'utilitzen simbòlicament per descriure l'estat d'ànim, inclinacions i psicologia dels personatges que s'hi retraten.

4.4 Descripció de la col·lecció

En el decurs d'aquesta investigació, s'ha obtingut del Museu d'Art de l'Abadia Montserrat l'accés i consulta al catàleg de les cent disset peces que conformen el fons Busquets Sindreu; també s'han pogut consultar els documents originals de registre, així com diversos llistats d'obres de la col·lecció personal de l'arquitecte que van arribar al Monestir després de la seva mort.

Tot i que en el seu moment es va informar de que la totalitat de la col·lecció havia estat llegada al monestir (Boix 1992), s'han trobat indicis de que en els dos anys passats entre la mort de l'arquitecte i la donació al museu (Playà 1992; Red. 1992) la col·lecció es va poder fragmentar parcialment. D'altra banda, segons el testimoni del pare Laplana, el mateix Busquets hauria regalat un bon nombre de les seves peces als darrers anys de malaltia, entre 1987 i 1990⁹⁷. Així, a la documentació consultada al MdM s'han pogut identificar cinquanta-quatre obres més, que presumiblement no van passar a formar part del conjunt conservat al museu, i algunes de les quals han pogut ser localitzades als registres informàtics d'algunes de les principals cases de subhastes europees, com ara Sotheby's (2014 i 2019) o Christie's.

També s'ha pogut consultar la documentació que els estudiants de l'assignatura de Monuments Històrics, impartida pel professor Joan Bassegoda Nonell, van desenvolupar a la primavera del 2000⁹⁸ als efectes de llistar les obres donades. Els articles de la revista *Arte y Hogar* (Barnils 1971; Red. 1973a) i els textos del pare Laplana (1992 i 1999, 93-99) i de Suárez i Vidal (1992) també han estat de gran ajuda. Finalment, un atent estudi a les fotografies d'època del domicili de Busquets ha permès detectar una setantena més d'obres i objectes de valor⁹⁹.

Els resultats d'aquesta recerca es presenten a l'Annex D, amb els articles classificats segons la seva procedència: en primer lloc, les obres incloses a l'inventari del Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat [ANX D.1 i D.2]; en segon lloc, les obres incloses a les llistes personals de l'arquitecte però que actualment no formen part de l'esmentat catàleg [ANX D.3 i D.4] i, finalment, les obres restants que s'han identificat a partir de les fotografies d'època i de les quals no s'ha trobat cap registre documental [ANX D.5].

Tot i així, el llistat resultant no es pot considerar exhaustivament descriptiu de la col·lecció de Busquets Sindreu, ja que al material fotogràfic consultat hi ha parts del domicili personal de l'arquitecte que no van quedar enregistrades, com tampoc ho van ser parts del generós espai dedicat al despatx professional de l'arquitecte, on també exposava una certa quantitat de peces.

Tot i aquestes limitacions i reserves, les peces identificades arriben pràcticament a dues-centes cinquanta, una quantitat gens menyspreable per a la col·lecció d'un particular, atesa la qualitat, valor i varietat dels objectes que arribaren a formar-ne part i que es pot considerar prou expressiva dels interessos i gustos de Busquets Sindreu. Una mirada a la col·lecció fa palès el seu interès ambivalent per l'art i l'arqueologia per igual, i el criteri eclèctic de Busquets a l'hora d'efectuar les seves adquisicions: per una banda, la col·lecció es reparteix pràcticament a parts iguals entre les peces arqueològiques provinents del món antic i les obres d'art posteriors, especialment des del gòtic fins al segle XX; per l'altra, la presència d'estils i cultures ben diferents als dos segments impedeix parlar de Busquets com d'un col·leccionista especialitzat.

4.5 *Peces arqueològiques*

Així, a la part arqueològica, s'hi poden trobar peces sumèries, egípcies, perses, cretenques, gregues, etrusques i romanes, a les quals caldria afegir les d'origen asiàtic, precolombí i també africà. La varietat esmentada no es troba, però, només en el divers origen geogràfic, cultural i històric dels articles, sinó també en les seves característiques objectuals, ja que a la col·lecció hi conviuen estatuària, artesanía, pintura, objectes rituals, etc.

Destaca de Sumer una magnífica representació del cap de Gudea, i al nombrós conjunt dedicat a Egipte es poden trobar des de gerres fins a estatuets rituals representant Horus, Osiris o Bastis, passant per camafeus, escarabeus i màscares mortuòries. En aquest grup es pot observar una preponderància numèrica de les peces provinents de la Baixa Època (les estatuets esmentades i una màscara mortuòria, per exemple), però no falten objectes d'altres períodes, com ara un cap de faraó amb la famosa corona blava, de la dinastia XXVI, un gerro dels temps del Regne Nou, diversos objectes del Nou Imperi, una uixebti de la dinastia XXX, un cap en relleu ptolemaic, o una magnífica gerra arcaica de granit negre polit.

Menys nombroses són les peces cretenques, amb uns pocs gerros i una figureta de toro, però aquesta varietat es repeteix al conjunt grec, compost per peces que van des de gerres, vasos i àmfores fins a curos i tanagres vàries, passant per una àmfora i un làcitos magníficament decorats. El conjunt etrusc és igualment variat: junt amb un grup de gerres del s. VI a. C. i peces vàries com diverses figuretes i un grup de mans de marfil, una representació d'una Gorgona en un botó de pasta de vidre o una figureta de genet a cavall, s'hi pot trobar també un magnífic cap barbat representant el déu dels rius Aquelou. I pel que fa a les peces romanes, destacarien un cap i un grup de llànties de l'imperi tardà.

A aquesta col·lecció, ja prou variada, s'hi han d'afegir, però, els objectes d'origen precolombí, en forma de peces ceràmiques de les zones del Perú, Mèxic i Costa Rica, així com una estatueta de gos de Colima. Tampoc cal oblidar les diferents peces africanes, tant màscares com efigies, de les cultures Senufo, Bambara, Makra, Baulé, Dan, Goure, Chankay o Bajokwe o els caps amb barret de Benin; ni els objectes d'origen asiàtic, com una gerra xinesa de la dinastia Han, un grup d'urnes funeràries de la dinastia Tang, o diversos caps orientals, així com un nombrós conjunt de gerres, bols, vasos i pots, entre d'altres.

4.6 *Peces històriques*

Com es pot veure, i si bé és cert que es pot detectar una certa preponderància en nombre de les peces egípcies i etrusques, seguides de Grècia i Roma, la varietat del conjunt és prou significativa. Aquest mateix eclecticisme afecta la part històrica i artística de la col·lecció, la qual a grans

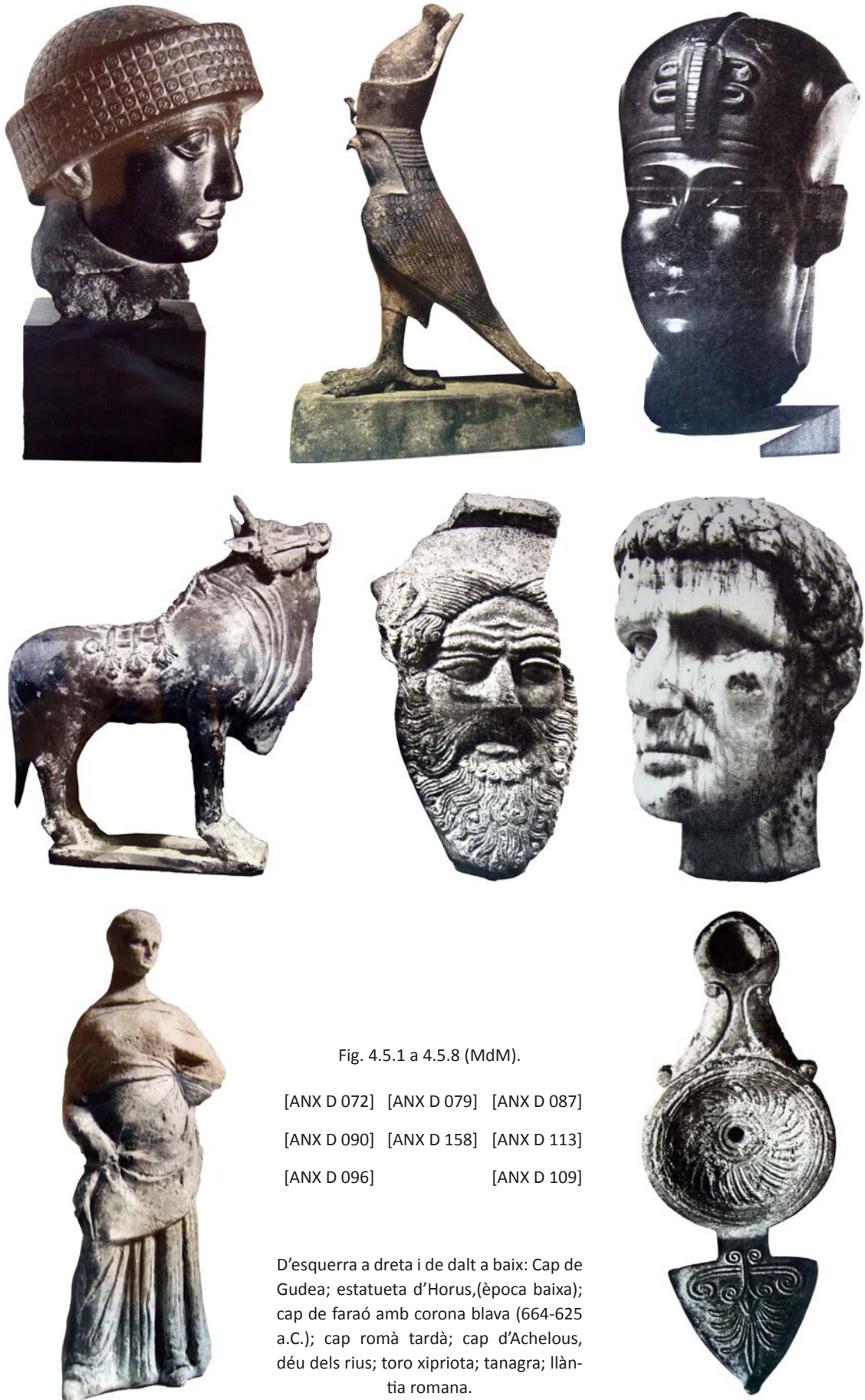


Fig. 4.5.1 a 4.5.8 (Mdm).

- [ANX D 072] [ANX D 079] [ANX D 087]
[ANX D 090] [ANX D 158] [ANX D 113]
[ANX D 096] [ANX D 109]

D'esquerra a dreta i de dalt a baix: Cap de Gudea; estatueta d'Horus, (època baixa); cap de faraó amb corona blava (664-625 a.C.); cap romà tardà; cap d'Achelous, déu dels rius; toro xipriota; tanagra; llàn-tia romana.

trets es dedica en una quarta part als períodes romànic, gòtic, renaixentista i barroc, una meitat al segle XIX i els inicis del XX, i l'altra quarta part restant al segle XX posterior a la primera guerra mundial.

La qualitat i valor de les peces representatives d'aquesta altra part de la col·lecció, les quals són majoritàriament però no exclusivament pintures, és d'altra banda evident: així, corresponents al període gòtic s'hi poden trobar un fresc sobre taula representant l'entrenament d'un cavaller hospitaler (s. XIII); una talla tardogòtica de fusta policromada coneguda com el Crist de Renània (s. XIV); una altra taula en baixrelleu amb un cor d'àngels cantant, anònima; un vitrall representant Sibila atribuït a Gil de Fontanet (s. XV) i Bartolomé Bermejo (1440-1501); una taula de Nicolás Francés (1434-1468) representant la construcció d'una església; o una altra de Jaume Hugué (1412-1492) amb les efigies de cos sencer de Santa Justa i Santa Fina; així com una part del retaule de Maluenda, atribuït a Francisco Solibes (finals del s. XV). Acompanya a aquestes obres un grup de peces menors, com ara varies rajoles gòtiques amb diversos motius, diversos canelobres i morters de farmàcia, una mènsula, o una gàrgola; però també un altre vitrall representant l'adoració dels Reis d'Orient o una pintura representant un Ecce Homo. D'altra banda una part del mobiliari personal de Busquets Sindreu tingué origen gòtic, com ara un arca de fusta de noguera i ornamentació de pergamí, una butaca de cor, una taula de refetor o un banc, que encara es poden apreciar a la documentació fotogràfica existent.

Dels períodes renaixentista i barroc destaquen una gran creu processional en orfebreria de plata de mitjans del s. XVI i una taula flamenca representant la crucifixió, complementades per altres peces, com les estatuetses paduanes del s. XV representant Marc Aureli a cavall, o una natura morta italiana del s. XVI. També una part del mobiliari de Busquets pertany a aquest període, com ara una butaca de frare del s. XV o un moble de marqueteria castellana. A aquest període pot pertànyer també la representació de la condemnaçió a l'infern executada a l'estil de Jheronimus Bosch que es pot percebre en una de les fotografies.

Finalment, la gran joia barroca de la col·lecció és sens dubte *l'Al·legoria del naixement de Francesc I d'Àustria*, signada per Giambattista Tiepolo (1696-1770). L'acompanyarien una representació de la *Salute* a l'estil de l'escola veneciana (s. XVII), així com altres peces menors i també sense atribuir, com ara una natura morta representant unes magranes.

Així doncs, es pot observar una clara preponderància de les peces gòtiques en aquesta part de la col·lecció, tot i que és necessari remarcar que algunes de les peces no identificades podrien pertànyer als períodes posteriors, com ara l'armari de fusta amb columnes salomòniques, els diversos fragments de pintures representant detalls del cos humà, o les dues efigies de lleó d'Angulema, totes elles presumiblement barroques.



[ANX D 001] [ANX D 191] [ANX D 003]
 [ANX D 141] [ANX D 012]
 [ANX D 066]

Fig. 4.6.1 Anònim. *Entrenament d'un hospitaler amb el seu escuder*, ca. 1290 (López et al. 2005).

Fig. 4.6.2 Anònim. *Figureta de rei amb llibre i construcció*, sense datar (MdM).

Fig. 4.6.3 Anònim. *Crist de Renània*, s. XV (MdM).

Fig. 4.6.4 Huguet, Jaume. *Santa Justa i Santa Rufina*, sense datar (MdM).

Fig. 4.6.5 Francés, Nicolás. *Construcció de l'església de Sant Miquel al Monte Gargano* ca. 1450 (MdM).

Fig. 4.6.6 Tiepolo, Giambattista. *Al·legoria del naixement de Francesc I d'Àustria*, ca. 1770 (Laplana 1999, 101).





Fig. 4.6.7 Anònim.
Crucifixió, sense datar
(Mdm) [ANX D 120].



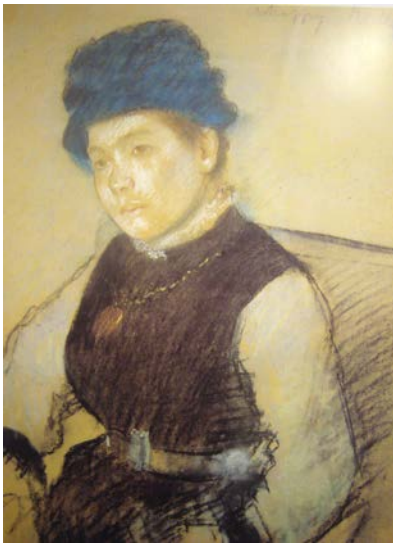
Fig. 4.6.8 Anònim.
Creu processional, ca.
1530 (Barnils 1971,
portada) [ANX D 168].

4.7 Segle XIX i anys del tombant al segle XX

La part de la col·lecció que es dedica al s. XIX i fins la Gran Guerra obvia la pintura històrica i de paisatge, així com el realisme i el naturalisme, per centrar-se a parts pràcticament iguals en l'impressionisme, l'expressionisme, el modernisme i el noucentisme, i en una part molt menor també el fauvisme.

Així, s'hi poden trobar l'obra d'Edgar Dégas (1834-1917) batejada com *Unhappy Nelly*; les dues obres de Claude Monet (1840-1926) *Le Givre, temps gris* i *Falaise et Porte d'Aval par gros temps*; també *Paysanne assise. Intérieur à Moret*, de Camille Pissarro (1830-1903); l'obra de Marc Chagall (1887-1985) *Visió d'Isaïas*; o les peces de Georges Rouault (1871-1958), *Sunt lacrymae rerum*, *Plus le coeur est noble moins le col est roide* i *Salomé*; junt amb una *Nature morte* de Théodule Ribot (183-1891), a més, naturalment, de l'*Hiver a Port-Marly*, d'Alfred Sisley (1839-1899).

En l'àmbit nacional, es podrien esmentar obres com *Vaques*, de Francesc Gimeno (1858-1927); la vista del *Mercado de Villafranca de Oria* de Darío de Regoyos (1857-1913); *Darrera la casa*, i *Sagrada Família*, de Joaquim Mir (1873-1940); *Toros*, i també *Sol i ombra*, de Ramon Casas (1866- 1932); així com les pintures d'Isidre Nonell (1873-1911) *Gitana reclinada*, *Bust de perfil*, *Gitana*, *Tafaneres* i *Gitana asseguda*, sense oblidar l'obra *Vaca* de Josep Viladomat i Massanes



[ANX D 064]
[ANX D 010] [ANX D 040]
[ANX D 041]

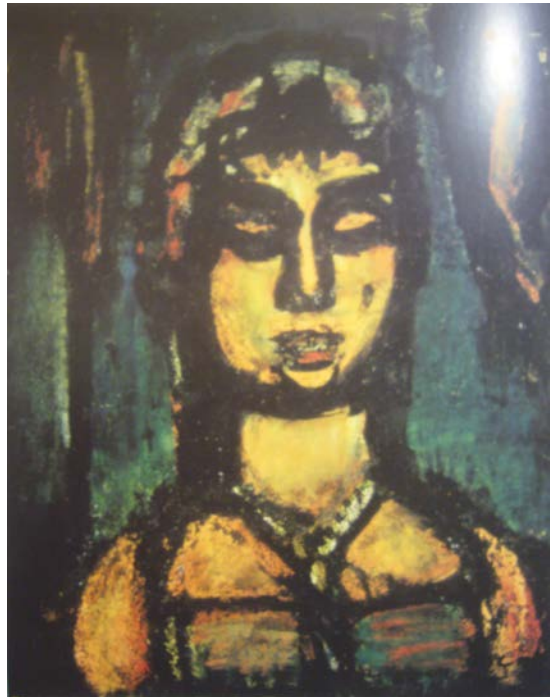
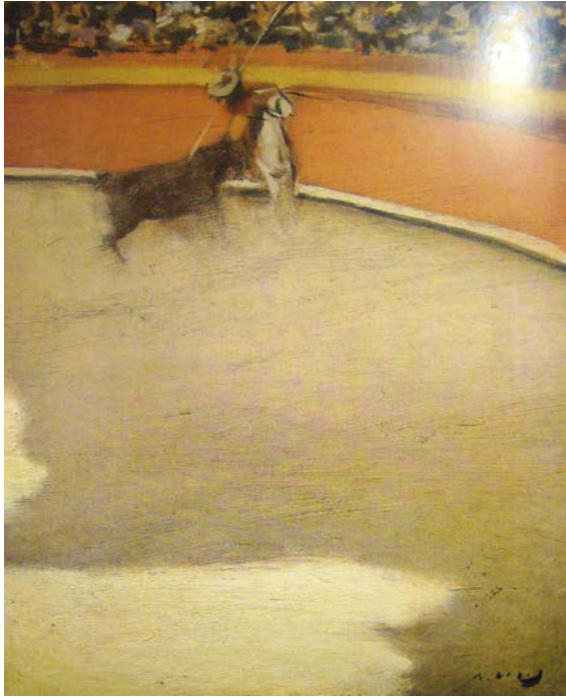
Fig. 4.7.1 Sisley, Alred. *La débacle de la Seine à Port-Marly*, 1876 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.2 Degas, Edgar. *Unhappy Nelly*, ca. 1885 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.3 Monet, Claude. *Le Givre, temps gris*, 1877 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.4 Monet, Claude. *Falaise et Porte d'Aval par gros temps*, 1883 (Laplana 1999).





[ANX D 129] [ANX D 057]

[ANX D 038] [ANX D 062]

[ANX D 069]

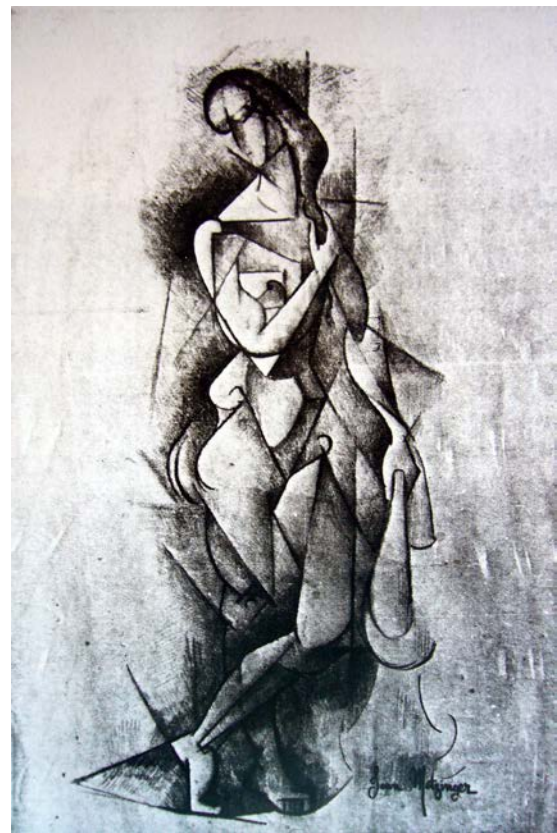
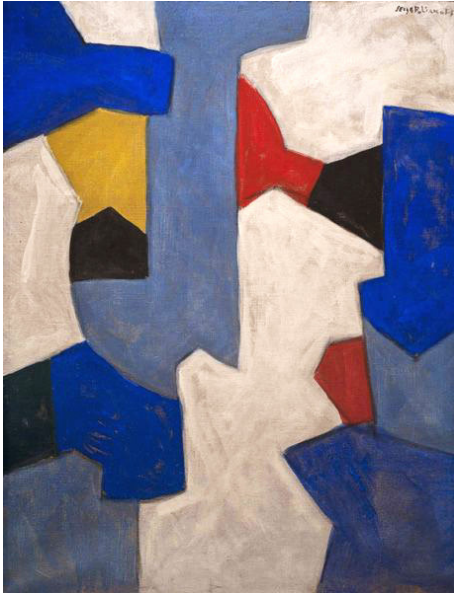
Fig. 4.7.5 Casas, Ramon. *Sol i ombra*, 1900 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.6 Regoyos, Darío de. *Mercat de Villafranca de Oria*, 1909 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.7 Mir, Joaquim. *Darrera la casa*, ca. 1909 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.8 Rouault, Georges. *Salomé*, 1932 (Laplana 1999).

Fig. 4.7.9 Viladomat, Josep. *Vaca*, 1945? (MdM).



[ANX D 056] [ANX D 009]
[ANX D 067] [ANX D 037]
[ANX D 033]

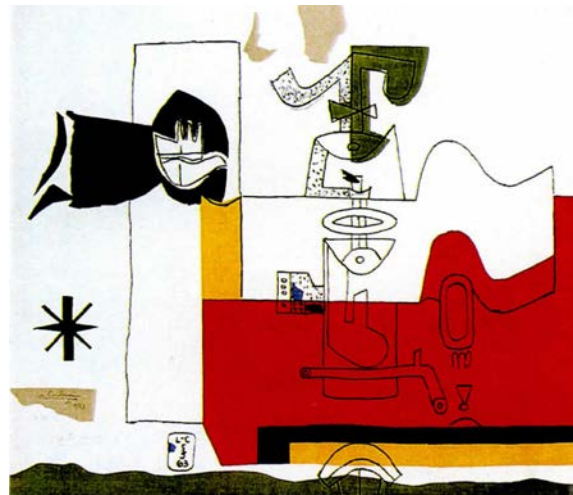
Fig. 4.8.1 Poliakoff, Serge. *Bleu, blanc, rouge, jaune et noir*, 1967 (Laplana 1999).

Fig. 4.8.2 Dalí, Salvador. *Pa i raïm*, 1926 (Laplana 1999).

Fig. 4.8.3 Torres Garcia, Joaquim. *Nova York*, 1929 (Laplana 1999).

Fig. 4.8.4 Metzinger, Jean. *Nu debout*, 1911 (MdM).

Fig. 4.8.5 Le Corbusier. *Totem*, 1963 (López et al. 2005).



(1899-1989), o *Hospital de París*, de Marià Pi de la Serra (1877-1946). Tancarien aquesta selecció unes *Rajoles amb figures pintoresques*, de Xavier Nogués (1873-1941) i *Nota per a la Sagristia*, de Josep Obiols (1894-1967), junt amb les escultures *Dona asseguda* i *Toreros* de Manolo Hugué (1872-1945).

4.8 Avantguardes i contemporaneïtat

La part dedicada a les avantguardes i l'art contemporani no és menys rellevant, amb obres de l'expressionisme abstracte, el cubisme, l'informalisme i, en menor mesura, el surrealisme i el purisme: deixant de moment de banda les obres de les seves amistats en el món de l'art, s'hi poden trobar peces com *Ocells*, de Georges Braque (1882-1963); *Le mot de la fin*, *Les femmes honnêtes* i *Agonizando*, de Juan Gris (1887-1927); el *Nu debout* de Jean Metzinger (1893-1956); sense oblidar l'obra de Serge Poliakoff (1900-1969) *Bleu, blanc, rouge, jaune et noir*; i també noms com Gen Yamaguchi (1896-1976), Hans Hartung (1904-1989), Joan Miró (1893-1983), o Antoni Tàpies (1923-2012), dels quals hi ha obres sense titular.

A aquests artistes s'hi podrien afegir d'altres com ara Lluís Roig Enseñat (1870-1949), amb peces com *Porxo de poble* i *Romería*; o Francisco Llorens (1874-1948); així com Ceferino Olivé (1907-1985) i la seva *Una vista urbana*. Però és forçós també esmentar *Pa i Raïm*, de Salvador Dalí (1904-1989), així com, per raó de la seva autoria, la litografia *Tòtem*, de Le Corbusier (1887-1965). De l'àmbit específicament nacional, s'hi troben peces de Joan Claret i Corominas (1929-2014), Rafael Zabaleta (1907-1960), José Fuentes Esteve (1951), Antoni Clavé (1913-2005) o Joaquim Torres García (1874-1949) amb peces com *Nova York* o *El pont*, per exemple.

4.9 Art i amistat

Però el que certament requereix una menció especial és el conjunt de peces de l'autoria d'amistats del món de l'art que Busquets sabé travar i mantenir. Per exemple, amb el pintor equatorià Oswaldo Guayasamín (1919-1999), qui faria servir el domicili de Busquets com a taller de pintura durant les seves estades a Barcelona, i del qual s'hi troba una vintena de peces, com ara diverses obres de les seves sèries *Crucifixiones*, *Figuras*, *Manos*, i *Caras*, així com les vistes *Pechincha* de Quito, i un retrat, sense datar, del mateix Xavier Busquets. També es podria parlar de l'amistat amb el ceramista Antoni Cumella i Serrat (1913-1985), del qual s'hi poden trobar diverses peces com ara pots de diversos colors, sense títol; o de l'amistat amb la pintora Esther Boix i Pons (1924-2014), de qui hi ha l'obra intitulada *Staple Inn*. Però l'amistat que forçosament ha de ser considerada com la més rellevant dins el món de l'art és la de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), del qual la col·lecció conserva una altra vintena de peces com *Le petit monde*, *Picador*, o *Homme au mouton, mangeur de pastèque et flûtiste*, entre d'altres de l'època blava així com de l'època cubista i altres sense titular, junt amb caràtules i dissenys per a diverses exposicions com les celebrades a Vallaurís.



[ANX D 049]

Fig. 4.9.1 Picasso, Pablo Ruiz. *Picador*, ca. 1899 (Laplana 1999).

Fig. 4.9.2 Pablo Picasso i Xavier Busquets Sindreu, parlant amigablement en lloc i data indeterminats (Mdm)



[ANX D 139]

[ANX D 220]

[ANX D 211]

Fig. 4.9.3 Vista del retrat de Busquets i un *Pechincha* d'Oswaldo Guayasamín, exposats a la llar del primer (Red. 1973, 19).



[ANX D 138]

[ANX D 211]

4.10 Altres consideracions envers la col·lecció

Finalment, és destacable l'atenció que es dedica a l'art català, com es pot observar del significatiu nombre d'obres que conformen el grup conformat per peces de Ramon Casas, Joan Claret, Antoni Clavé, Antoni Cumella, Salvador Dalí, Francesc Gimeno, Manel Hugué, Jaume Huguet, Joaquim Mir, Joan Miró, Xavier Nogués, Isidre Nonell, Josep Obiols, Ceferino Olivé, Marià Pidelaserra, Lluís Roig, Francesc Sardà, Francesc Solibes, Antoni Tàpies o Josep Viladomat.

En tot cas, cal observar que a les obres fins aquí esmentades encara se n'haurien d'afegir altres de les quals es té insuficient informació com per a documentar-les amb el rigor necessari, motiu pel qual no han estat incloses a la descripció anterior. Seria el cas de diversos capitells corintis; pintures a l'oli sense identificar; mobles d'antiquari, presumiblement dels segles XVIII i XIX –com ara rellotges de paret o làmpades de peu i de taula– així com peces ceràmiques presumiblement hel·lenístiques; una talla de pedra, possiblement gòtica, amb doble rostre; una talla de fusta representant un rei medieval i una altra, certament impactant, representant un rostre de mirada perduda; o un grup de composicions aparentment constructivistes; sense oblidar un altre retrat de Xavier Busquets Sindreu, assegut a la taula de dibuix.

A més, el conjunt descrit d'obres suposa només un recull d'algunes de les peces que integren la col·lecció de Busquets Sindreu al moment de la seva mort, però és necessari remarcar que en vida l'arquitecte ja va desprendre's d'un nombre indeterminat de peces, regalant-les o donant-les, algunes de cert valor, com ara una pintura de Pierre-August Renoir (1841-1919), donada al Monestir de Montserrat (Boix 1992), o la pintura *Vista de Quito*, de Guayasamín, subhastada per Busquets al 1980 (Sotheby's 2014).

Però en definitiva, la col·lecció Busquets Sindreu acaba conformant-se amb un conjunt eclèctic de peces arqueològiques i històriques ben destacables, així com de rellevants obres d'art contemporànies, comptant en el seu catàleg amb alguns dels noms internacionals més importants d'alguns dels moviments artístics característics del s. XIX i s. XX.

4.11 Rellevància de Busquets al món del col·leccionisme d'art

Els aspectes fins aquí esmentats fan que la col·lecció Busquets hagi estat considerada com una de les col·leccions particulars més ressenyables a l'àmbit espanyol de la seva època. Per exemple, encara avui les peces que provenen d'ella són marcades per les cases de subhastes amb l'etiqueta *distinguished*, utilitzada a l'àmbit anglosaxó per designar les obres que provenen de col·leccions notables (Sotheby's 2019), un fet que queda emfatitzat si es considera que a la seva vegada, part de les obres que ell mateix comprà al seu moment provenien ja, com s'ha vist en el cas de la col·lecció Rüttschi, de col·leccions remarcables.

Però no només a l'àmbit del mercat de l'art ha estat reconeguda la seva col·lecció, també ho ha estat en el món acadèmic: Així, seguint algunes de les premisses assentades per Miguel Morán i Fernando Checa (1985), Dolores Jiménez-Blanco (2013, 25-43) destaca que figures com les de Busquets no només han de ser estrictament interpretades en raó de la seva col·lecció, sinó que és necessari considerar que la seva activitat col·leccionista es produeix en un context d'empobri-ment cultural característic de la postguerra i de la dictadura que hauria portat a una profunda crisi de la pràctica nacional del col·leccionisme privat. Titllat com a fràgil i amb escassa tradició, el pes específic i nombre dels col·leccionistes espanyols al mercat de l'art europeu fou per tant molt menor en relació a la situació d'altres països, assenyalant-se el període que va des de la guerra civil fins a la transició política com un moment especialment tràgic per al col·leccionisme al país.

En el cas de Busquets, per tant, es fa forçós parar esment en que la seva col·lecció es produeixi en el difícil context descrit. En aquest mateix sentit, també és necessari prendre consciència de que la seva col·lecció privada trobà el seu punt àlgid —a principis dels 1970s- dècada i mitja abans que el col·leccionisme practicat per les institucions públiques comencés a prendre importància, ja ben entrada la dècada dels 1980s. I finalment, es podria considerar Busquets com un dels col·leccionistes més consolidats i perseverants de la seva època, en situar-se la seva activitat al llarg període que va des de les primeres adquisicions fins als darrers 1980s.

En aquesta mateixa línia, el fet mateix que la col·lecció es nodreixi en bona part de peces estran-geres suposa quelcom prou singular en un context en què a les col·leccions nacionals particulars i públiques es fan evidents les pèrdues acumulades per les vendes i l'espoli al llarg del s. XIX i fins a principis del XX, un període que s'hauria caracteritzat precisament pel moviment contrari: la sortida de peces nacionals cap als mercats anglès, francès i centreeuropeu, iniciat al regnat de Ferran VII (1814-1833) i que es remataria amb les destrosses que les col·leccions patirien a conseqüència de la guerra civil (Antigüedad 2011).

De fet, sota aquesta llum, és possible entendre les compres de Busquets a l'estranger com l'úni-ca manera d'adquirir les obres desitjades, per a les quals no hi hauria hagut opció de compra al mercat nacional, encongít i encara no recuperat de la catàstrofe. Però aquest fet també el caracteritza singularment en produir-se en un moment en que la compravenda d'art al país es circumscrivia majoritàriament a l'àmbit nacional. En aquest sentit, i considerant la general de-cadència cultural del país, aïllat de la resta d'Europa i esgotat econòmic, política i diplomàtica-ment, també és necessari avaluar amb cura la dimensió sorprenentment culta, oberta i cosmo-polita, plenament moderna, que prenen alguns episodis de la col·lecció Busquets, qui no és un historiador ni un teòric de l'art amb formació específica en la matèria.

Certament, no hi ha documentació que provi que Busquets donés el pas final per a tot col·lec-cionista, que és per a Walter Benjamin (1994) el de convertir-se en mecenes. Això permetria encara considerar el seu col·leccionisme des d'altres punts de vista; però és possible conjeturar

si algunes de les pintures d'Oswaldo Guayasamín que Busquets tenia a la seva col·lecció puguin haver estat un encàrrec de l'arquitecte, especialment el seu propi retrat. I tampoc s'ha d'oblidar la seva participació activa, també econòmicament, en la tan primerenca fundació del Museu d'Art Contemporani a Barcelona per part de l'Associació d'Artistes Actuals (1956-1965)¹⁰⁰. En tot cas, a la llum de tot el que s'ha esmentat fins aquí sembla patent que la dimensió de la col·lecció de Busquets, així com la significació de la seva persona dins l'àmbit del col·leccionisme català i espanyol de l'època es poden considerar si més no de certa rellevància.

Podria per tant sobtar el desconeixement de la col·lecció Buquets a la seva època, ja que no passà al domini públic fins a la seva presentació el 1992 al Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat, però no pas si es considera el tarannà reservat de l'arquitecte, poc amic de la publicitat. Com s'ha dit, *"Busquets era una persona muy celosa de su colección, la guardaba con mucho cariño. Conservaba los cuadros perfectamente, pero no le gustaba la ostentación, lo que hacía que su colección no la conociera mucha gente"* (Boix 1992). I més enllà d'aquesta raó de caràcter personal, una fèrria discreció seria un tret que Busquets compartiria amb bona part dels col·leccionistes nacionals tant de la seva època com de l'actualitat, la pràctica dels quals ha estat titllada de "col·leccionisme silenciós" (Jiménez-Blanco 2013, 8-12 i 25-43). Potser per aquests motius és possible que la faceta de col·leccionista de Busquets sembli no haver acabat de tenir un reconeixement potser merescut, i explicaria l'absència del seu nom a publicacions com, per posar un exemple, *Coleccionistas de arte en Cataluña* (Borràs 1986).

Tot i així, en base a la seva col·lecció i també pel seu origen social i familiar, Busquets podria ser considerat com un continuador de la tradició col·leccionista de la burgesia catalana de finals del s. XIX i principis del s. XX, i ser interpretat, salvant totes les distàncies, en relació a personatges de la generació anterior com ara el mateix Francesc Cambó i Batlle (1876-1947), ja esmentat, però també Maties Muntadas i Rovira (1853-1927), Pau Bosch i Barrau (1841-1915), Alfonso Macaya Sanmartí (1878-1950), Damià Mateu i Bisa (1864-1935), Ròmul Bosch i Catarineu (1894-1936?), José Ferrer i Soler (1853-1927), Jeroni Faradú i Condeminas (1823-1886), Francesc Miquel i Badia (1840-1899), Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931) Joaquim Folch i Torres (1886-1963), Raimon Casellas i Dou (1855-1910) i Lluís Plandiura i Pou (1882-1956); junt amb altres famílies col·leccionistes catalanes com els Amatller, Espona, Deu Font, Barbey, Bertrand, Fontana. En aquest sentit, se'l podria situar també al costat de noms contemporanis seus com ara Albert Folch (1922-1988); Eudald Serra (1911-2002), amb qui Busquets compartiria l'interès pels objectes del Japó i l'Àsia, així com l'Àfrica; o fins i tot Frederic Marès Deulovol (1893-1991); i finalment, també amb Josep Sala Ardiz (1875-1980), a qui acabaria pòstumament unit a través de les comunes donacions al Museu del Monestir de Montserrat.

Així, el llegat de Xavier Busquets Sindreu, pel que fa a la seva col·lecció, podria ser entès des de dos punts de vista ben diferents. En primer lloc, a través de la donació efectuada a Montserrat,

com a part d'aquella certa tradició burgesa en què la col·lecció finalment ha de passar al domini públic, per a contribuir a la cultura i engrandiment del país. En aquest sentit, Alfonso E. Pérez Sánchez (1996) incideix en el paper que les col·leccions privades per part de la burgesia nacional dels anys 1910s en endavant han tingut en la recuperació de part del patrimoni perdut al llarg del s. XIX, a través de les adquisicions d'aquests particulars. És evidentment el cas de Xavier Busquets en relació a algunes de les obres que conformaren la seva col·lecció, adquirides a l'estranger i retornades al país, com ara la creu processional provinent de la col·lecció Rüttschi, però també d'altres de més incert origen com ara el considerable nombre de peces de Nonell.

En segon lloc, per la consolidació, a través del seu exemple, d'una praxi col·leccionista entesa, a la manera descrita per Walter Benjamin, com una opció íntima i personal basada en la relació entre el propi criteri, la pròpia sensibilitat, i l'objecte col·leccionat. Aquesta manera d'entendre la pròpia relació amb l'art a través del col·leccionisme ha estat continuada per figures com la de Carlos Usandizaga Lleonart (n. 1950), nebot segon de l'arquitecte, entre d'altres vinculat a la Fundació Miró, i qui ha reconegut públicament en Busquets Sindreu una influència cabdal a l'hora d'entendre el seu propi col·leccionisme (FLC, sense data).

Per acabar, cal esmentar que la rellevància que tingué el món de l'art per a Busquets no acabaria, però, en la seva col·lecció: com ja s'ha dit, traspuaria també a la seva obra arquitectònica, però també hi seria present en capítols importants de la seva biografia, com ara la rellevant participació de Busquets a la *III Bienal Hispanoamericana de Arte* (1955), el seu paper a la constitució de l'embrió del que més endavant seria el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1956-1965), o finalment el seu nomenament com a membre acadèmic de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1987-1990), aspectes tots aquests que es tractaran més endavant per no estar lligats directament a la seva col·lecció.

5. Sobre la personalitat de Xavier Busquets Sindreu

Descrit com a home simpàtic, cordial i de tracte fàcil, agradable i molt educat, també sembla que Xavier Busquets fou, però, solitari o, si més no, de tarannà retret: Els coneguts que han estat entrevistats al llarg d'aquesta tesi doctoral el recorden com una persona poc inclinada a les efusions; un home de conversa interessant amb qui passar bones estones, però amb la qual es feia difícil transcendir el moment, establint relacions més prolongades i profundes al llarg del temps.

Aquesta certa solitud, junt amb la destrucció de la major part de la seva documentació personal, dificulta un apropament directe a la seva personalitat, i es pot considerar que la reconstrucció més difícil de la figura de Busquets Sindreu és la que ateny als seus trets més personals. Un primer apropament pot ser la interpretació de la seva col·lecció i llar, que permeten en part fer una lectura dels seus gustos, i també de les fotografies d'època, que el retraten en els seus gests, la

seva posició corporal i l'expressió de la seva mirada. Però mancats d'escrits del propi Busquets que donin la clau de la seva personalitat, la descripció explícita resta en mans de tercers.

En aquest sentit, els textos que més s'han esmerçat a donar-ne una idea eloqüent han estat els diversos discursos, més aviat pintorescs, que se li han dedicat des del si de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Bassegoda Nonell 1987; Bonet i Armengol 1990 i Fargas i Falp, 1996), però el caràcter marcadament hagiogràfic de les ocasions que els motivaren i el context específic de reivindicació parcial en què es produïren forcen a tractar-los amb una certa distància. També d'altres articles han dedicat algunes paraules al tema (Bassegoda Nonell, 2000; Laplana 1992 i 1999), però tractant-lo amb caràcter generalista i, en bona part, seguint l'esperit de les publicacions anteriors.

Donada l'absència de fonts més fiables, el tractament d'aquest material sembla inevitable. Però tot i així, s'han intentat matisar les versions que se'n desprenen amb l'entrevista als següents testimonis: Leopoldo Gil Nebot, en qualitat de company d'estudis; Miguel Usandizaga Calparsoro, en qualitat de treballador al despatx de Busquets als 1970s; Víctor Manuel Cenicerós Ojeda, en qualitat de treballador als 1950s i col·laborador als 1970s; el pare Laplana, en qualitat de coneixença formal; i Helena Usandizaga Lleó, en qualitat de família llunyana. El contingut de les entrevistes de les quals s'ha obtingut el permís d'enregistrament i publicació es presenta en la seva versió autoritzada a l'Annex F.

Finalment, algunes parts del discurs que Busquets pronuncià el 1987 amb motiu del seu ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi poden donar pistes sobre la seva visió del món, en quant presenten judicis de valor implícits.

5.1 Busquets reflectit en les seves pertinences

De la seva col·lecció es pot dir que és la d'un home indubtablement culte i sensible, que sap gaudir de dos móns ben diferenciats: d'una banda, el món artístic propi del gust burgès decimonònic, ben assentat en el passat i la tradició; però d'altra banda un món més arriscat, arrelat a la modernitat internacional i les avantguardes artístiques, la radicalitat del qual s'ha de temperar forçosament al considerar la data tardana, -els 1970s-, en què es produeix el gros de les adquisicions [ANX D].

Però també, basant-nos en els seus incansables viatges arreu del món per adquirir peces i fer contactes, que és la d'un personatge inquiet, curiós i perseverant, amb considerable força de voluntat. I pensant en el seu habitatge, amb el fort caràcter de clausura produït pel soterrament, es fa palès que Busquets fou un home que guardà, fins i tot de vegades ferotgement, la seva intimitat i independència, poc amic de la publicitat o la fama i totes les forçoses renúncies que aquesta comporta.

Aquestes consideracions es fan encara més evidents si es té en compte que l'edifici al c. Duquesa d'Orleans fou dissenyat com una operació mixta en la qual es reserva l'espai que desitja pel seu propi habitatge i despatx, i tracta la resta com una promoció immobiliària de la qual treure'n profit. En aquest sentit, el fet que l'arquitecte hagi escollit ubicar el seu habitatge en posició soterrada no pot ser considerat com una anècdota, ans bé, una decisió ben expressiva del seu caràcter.

Aquest retraïment per part de Busquets es veu reforçat si hom para atenció a les fotografies que encara es conserven entre els expedients del Museu d'Art de l'Abadia de Montserrat¹⁰¹. Allà, sovint l'arquitecte és retratat de peu, erecte i amb bona planta, les cames entreobertes, fermament plantades a terra, mentre conversa amb amics i coneixences amb l'afabilitat que semblà caracteritzar-lo tota la vida. A moltes d'elles, però, crida l'atenció la repetició del gest que adopten les seves mans, que els braços contrets apropen al ventre, per permetre que una mà pugui agafar els dits de l'altra, sense arribar a entrellaçar-los mai. Aquest gest es podria interpretar com inseguretat i timidesa, però això ho desmenteix ràpidament la posició de la resta del cos i la mirada de Busquets. Per contra, aquest gest pot ser interpretat com una posició de disciplina i autocontrol, i també fa l'efecte que sigui una espècie de contrapunt de reserva interior contraposat a l'expansivitat pròpia del caràcter de l'arquitecte: ferm i decidit en l'acció, enèrgic, resolt i diligent a les empreses que escomet, sempre afable, correcte i educat en el tracte als altres, Busquets sembla haver estat també reservat i tímid en allò espiritual i íntim, poc procliu a expressar i compartir les seves interioritats.

També a l'article d'*Arte y Hogar* (Barnils 1971), que com s'ha vist rep un ferm vistiplau per part de Busquets, abunden paraules que fan referència a un món d'aïllament i intimitat, molt culte, construït per l'arquitecte per a sí mateix; un lloc on cultivar amb lentitud i en silenci, entre la severitat de les parets, una existència a mig camí entre la vida i la memòria, portada amb senzillesa i delicadesa, en tota la profunditat desitjada, a prop de l'espai de treball, que s'ha de veure com una part integral del domicili. Aquesta descripció de l'arquitecte s'efectua, però, en base a l'àmbit restringit de l'art i el seu domicili, en un context de necessari elogi per part de la revista que ha rebut el permís de l'arquitecte per publicar la seva llar. I tot i que bona part d'aquests adjectius apareixen també als escassos escrits que tractaren parcialment la psicologia de Buquets Sindreu, el cert és que també aquesta publicació s'ha de tractar amb la cura adequada.

5.2 *Opinions en els papers de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*

Com s'ha exposat, encara avui, els discursos que se li dedicaren al si de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi són el material que permet un apropament més descriptiu a la personalitat de Busquets Sindreu. Però com també s'ha esmentat, el caràcter marcadament hagiogràfic de les ocasions en què es van escriure fa necessari tractar algunes de les seves parts amb l'adequada cautela.



Fig. 5.1.1 Autor desconegut. *Retrat de Busquets a la taula de dibuix*, sense data (Mdm) [ANX D 187].



Fig. 5.1.2 Autor desconegut. Detall de fotografia amb X. Busquets, sense data (Laplana 1999, 93).



Fig. 5.1.3 Autor desconegut. *Retrat de Xavier Busquets*, sense data (foto: elaboració pròpia).

Fig. 5.1.4 Guayasamín, Oswaldo. *Retrat de Xavier Busquets*, sense data (Mdm) [ANX D 139].





Fig. 5.1.5 Nesjar, Carl. *L'arquitecte Busquets a la coberta del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, 1962 (COAC, en línia).

Així, des d'un posicionament conservador i de reivindicació de l'arquitecte, Jordi Bonet i Armengol (n. 1925; 1990) li dedica el seu discurs en ingressar a l'Acadèmia en substitució de Busquets, decés feia poc. En començar-lo, s'afanya a avisar que la seva personalitat fou "complexa i singular", difícil doncs de copsar en poques paraules. En un moviment no del tot ben enllestit, la seva descripció de Busquets intenta deslligar els polèmics fets de la rauxa juvenil, durant el anys de guerra i postguerra, dels de l'arquitecte madur i assenyat, consolidat professionalment, que retrobà Barcelona una vegada tornat del Brasil.

Al jove Busquets se l'adjectiva com un home inquiet i audaç, crític amb si mateix, gens acomodatí amb les avantatges rebudes de naixement; incapaç de descansar, amant de l'aventura i adicte a les emocions fortes, aficionat al risc de l'acció fins a un punt que quasi es titlla de bogeria. Però també se'l descriu com una persona molt curiosa que sentia interès per una gran varietat de temes, que era capaç de mostrar una extraordinària vitalitat i dinamisme quan volia aprendre quelcom i que amagava una ànima sensible, d'artista.

A aquest ímpetu espiritual i orgànic, que només desapareixeria al últims anys de la seva vida, Bonet i Armengol hi afegeix en la seva descripció de maduresa una capa ja assentada de rigor i racionalitat. Fa també èmfasi en la seva cultura, la seva força de voluntat i l'exigència i ambició que el caracteritzaren en aquesta altra etapa, amb si mateix i amb els que l'envoltaven, sempre desitjós d'aprofitar el temps i cercar l'excel·lència, sense que això el fes perdre el seu amor per la bellesa i el goig de l'art, o la seva afició pel viatge o per la fotografia de detalls constructius.

En aquest Busquets ja més madur esbossat per Bonet i Armengol, hi conviurien així dos móns contrastats: per una banda, la paciència, la dedicació, la disciplina, la constància quasi obsessiva i la racionalitat que haurien caracteritzat el seu ofici; però d'altra, la tensió vital i l'exuberant fantasia pròpia del seu caràcter innat, del qual diu que l'hauria portat a ser una persona alhora solitària i enamoradissa, afectuosa, apassionada, generosa i fidel amb les seves amistats que, tot i que silenciosament, va voler portar una existència en llibertat amb la major dignitat possible, sempre amb optimisme i goig de viure.

Sobre aquest darrer aspecte –llibertat i dignitat– incidiria anys més tard Josep Maria Fargas (1926-2011), en el seu propi discurs d'ingrés al si de la institució, expressivament titulat *Llibertat i Arquitectura* (1996). Amb posicionaments de partença prou diferenciats dels de Bonet i Armengol en tenir una trajectòria professionalitzada en ocasions ben propera a la del mateix Busquets, Fargas dedica a aquest la darrera part del text.

D'ell arriba a dir que fou l'arquitecte català més significatiu del període 1955-1962, posant-lo com a exemple d'un home que va aconseguir mantenir una independència professional i personal al llarg de la seva trajectòria. De nou es repeteix la descripció d'un jove Busquets poc

disciplinat i entusiasta de l'aventura; però sobre tot s'emfatitza el fet que fou "gelós de la seva independència, fins i tot en la seva vida privada. No estava disposat a renunciar a la seva llibertat. Busquets va ser un home social i políticament lliure en una època sense llibertats", aquesta vegada referint-se al Busquets ja madur. Per comprendre correctament aquestes darreres asseveracions, és necessari atendre a les diverses consideracions, un tant desdibuixades, que Fargas associa al concepte de llibertat en relació a l'arquitectura.

Tot i la seva indubtable naturalesa utilitària, que no nega, Fargas entén l'obra d'arquitectura principalment com una obra d'art, i la vincula per tant a la qüestió de la llibertat en relació a aquest, la qual parametritza i redueix a tres aspectes que anomena la llibertat creativa, la llibertat d'escollir i la llibertat d'obrar. Pel que fa a la primera, Fargas la vincula a l'impuls de superació i realització, a la insatisfacció que forçosament porta el veritable artista a la innovació a través d'una combinació de processos racionals i irracionals a mig camí entre l'esperit lògic i la sensibilitat intuïtiva.

Per a la correcta resolució d'aquest procés, segons Fargas, l'artista ha d'atansar-se al món que l'envolta amb curiositat i ser capaç d'apreciar-lo en la seva permanent novetat, però ha de ser capaç també de lligar-la a un jo fort, desitjós d'actuar, que el porti no només a suportar la realitat, sinó a transformar-la i millorar-la, en un moviment que convertiria cada projecte en una aventura diferent. Aventura, forta personalitat, voluntat d'acció, innovació i superació, curiositat permanent i sensibilitat serien doncs algunes de les característiques pròpies del veritable artista (arquitecte), que Fargas, en incloure Busquets al seu discurs, li atorgaria, i que com s'ha vist coincideixen amb altres descripcions.

Pel que fa a la llibertat d'escollir, Fargas la relaciona íntimament amb el criteri propi, i expressament amb la capacitat de vèncer el caprici i dictats de les modes, que assimila als convencionalismes efímers d'un entorn circumstancial. Lliure d'aquesta dependència, per a Fargas, l'artista explora altres vies, que són sempre pròpies, sense preocupar-se de formalismes socials ni culturals que introduirien automatismes al procés creatiu. Havent superat aquests automatismes, l'artista és caracteritzat així com un esperit crític, combatiu, autònom i per tant també lúcid, ja que en aquest territori d'independència absoluta tota decisió és forçosament una elecció conscient. Fargas, amb aquestes consideracions, associaria per tant Busquets als atributs d'un esperit lliure, conscient del que fa, i que cultiva la seva pròpia autonomia com una condició necessària per a exercir la seva professió; també el dibuixaria com una persona que es desentén de les convencions i els formalismes socials, allunyat de la moda efímera i transeünt de camins propis.

Finalment, quant a la llibertat d'obrar, i sense acabar-la de definir clarament, Fargas repeteix algunes de les idees principals emprades en relació a la llibertat creativa –insatisfacció, desig de superació–, barrejant-les amb altres consideracions de caràcter polític i social associades al

concepte –també artístic– d’espontaneïtat. En tot cas, ressalta dues afirmacions: la primera, que l’acte artístic, en relació a la llibertat d’obrar, requereix al seu temps d’un acte voluntari i conscient de superació personal (és a dir, de nou un acte lliure d’automatismes, o, com ara els designa, d’espontaneïtat irreflexiva expressada a través d’impulsos visceral); la segona, que requereix d’una assumpció voluntària i conscient, responsable, de la pròpia espontaneïtat. Com es pot veure, i sense parar esment en les dificultats conceptuals de l’esquema emprat, Fargas emfatitza la necessitat d’una certa racionalitat que governi i regeixi els impulsos i l’espontaneïtat artístiques per tal de convertir-los en un acte voluntari i, per tant, plenament lliure i plenament artístic.

Racionalitat, doncs, com a medidora entre la voluntat i l’espontaneïtat i com a característiques del Busquets emfatitzat per Fargas, un home impulsiu en l’acció però reflexiu en els seus plantejaments, i al qual presenta com un arquitecte que, en dominar aquesta relació, es capaç de conceptualitzar i, en conseqüència, de dominar l’ofici, quedant lliure de condicionants de caràcter professional o ideològic a l’hora de practicar l’arquitectura. El descriu així com un arquitecte que, en tant que conscient de tot el què s’ha esmentat fins ara, no només és lliure, sinó que és respectuós amb la llibertat dels altres, lluny de tota prepotència, arrogància i qualsevol escola, estil o capelleta: Si és plenament lliure de vicis discursius i ideològics, entre l’arquitecte i l’arquitectura només hi queda l’art i l’ofici. I finalment, el caracteritza com un arquitecte que per la seva condició social i econòmica va ser refractari a qualsevol pressió social, econòmica, política o personal que es pogués voler exercir contra ell.

Per últim i a manera de resum, es poden fer servir els textos de Joan Bassegoda Nonell (1930-2012): un discurs pronunciat amb motiu de l’ingrés de Busquets a l’Acadèmia (1987, p. 23-28) i, en menor part, el posterior article ja esmentat (Bassegoda Nonell 2000). Allà hi desgrana també el seu propi esbós de l’arquitecte. Al primer dels textos, i entre un llistat prou detallat de les fites més importants de la seva trajectòria, Bassegoda destaca la seva condició d’humanista de sòlida cultura, la seva expertesa en l’art, la seva bibliofília i erudició, la seva condició d’home de món, viatjat i políglota, amic de múltiples personalitats. Accentua un somriure sempiternament sorneguer que l’hauria caracteritzat, expressiu d’una modèstia que hauria moderat el seu temperament ferm i permès aflorar la seva honestedat, decència i cautela suposadament connaturals. Finalment, esmenta també els seus contactes i coneixences arreu del món, cultivades en una infatigable afició pel viatge que aprofitava per documentar-se en preparació dels encàrrecs rebuts i informar-se de l’estat de l’arquitectura i la professió a l’estranger.

5.3 El testimoni d’un amic: Leopoldo Gil Nebot

Els diversos Busquets esbossats per Fargas, Bonet i Armengol i Bassegoda Nonell tenen, doncs, punts en comú però també significatives modulacions. En aquest sentit, les entrevistes efectuades al llarg d’aquesta tesi permeten acabar de matisar alguns d’aquests aspectes.

Així, per exemple, el professor i arquitecte Leopoldo Gil Nebot (1921-2016) [ANX F.1], qui coneixgué Busquets als anys de carrera universitària per raó de l'amistat que unia Guillem Busquets i Vautravers amb Francesc de Paula Nebot (1883-1965), ambdós arquitectes, el descriu com una excel·lent persona, de caràcter "potent" i tremenda empenta, molt vàlid, intel·ligent i ràpid d'idees, inquiet i ambiciós, capaç de desplegar intensa activitat al voltant seu, amb exuberància i en tots els sentits que li interessessin, sempre amb el temps completament ocupat, i tot i així lúcid i atent a cada moment, correcte, educat i afable amb tothom. Un jove amb un esperit expansiu, alegre, molt culte, entremaliat i rialler, un tant provocatiu però mai insultant, sempre amb un somriure enigmàtic a la boca i cara de murri, que endolcien el seu parlar aspre, brusc, com deixant escapar les escasses paraules monosil·làbiques, exabruptes, entre les dents, quasi sense moure els llavis, i les seves celles arrufades sobre una mirada fixa i penetrant, entre sorpresa, divertida i interessada. Admirat al grup de companys per la seva forta i peculiar personalitat i la seva vitalitat incansable, es mostrava sovint generós amb ells, bon amic i molt solidari, però també silenciós, reservat i poc xerraire, tot i que un atent escoltador.

També recorda que va ser un estudiant poc aplicat, tot i que fou bon dibuixant, amb una mà d'artista, i una espècie de *bon vivant*, que es plaïa en la possessió i gaudi dels aparells tecnològics més innovadors (automòbils, motocicletes, ràdios...), que importava d'Alemanya i que també es dedicava a vendre a amistats i coneguts; però alhora un tipus intrèpid, per no dir imprudent o simplement boig, com ara quan conduïa ciclomotors o avionetes.

Incideix finalment en el seu ímpetu personal, la seva ambició sense vacil·lacions, que el portà a seleccionar i cultivar interessadament les amistats i coneixences i per tant a prosperar ràpidament, però sense demanar mai favors o avantatges del pare o dels molts contactes polítics que havia establert amb representants del règim franquista durant la guerra, com si hagués volgut guanyar pel seu propi mèrit tot allò que es proposés, per estar així lliure d'enveges pròpies i alienes.

5.4 El testimoni d'un col·laborador: Víctor Manuel Cenicerós Ojeda

Per la seva part, l'arquitecte Víctor Manuel Cenicerós Ojeda (n. 1938) [ANX F.3], qui coneixgué Busquets a finals dels anys 1950s, quan encara era estudiant, i amb qui treballarà, ja com a arquitecte, de nou als 1970s, torna sobre la idea del seu tarannà ambivalent: d'una banda, d'ànima sensible i enamoradissa, que el portà sovint a comportar-se a la manera d'un *Don Juan*; d'altra, d'esperit espartà, disciplinat, molt rigorós i exigent amb si mateix i els que l'envoltaven, reservadíssim en les qüestions personals pròpies però també les dels altres, curós de no mostrar mai cap de les seves intimitats, com si l'averonyís quedar al descobert.

Home curiós, inquiet, mogut, hàbil, treballador i que mostrava gran desimboltura, políglota que dominava a la perfecció diverses llengües –castellà, català, portuguès, francès, anglès, alemany, italià– fou bon conversador, però de dicció abrupta i difícilment comprensible. Contra la idea de que fou persona generosa, ell el descriu més aviat com algú que apreciava excessivament el valor dels diners i podia ser un duríssim negociant i un professional tan exigent amb els seus treballadors i col·laboradors que podia en ocasions arribar a la inclemència, de la qual fins i tot no hauria pogut evitar sentir una certa satisfacció. Per contra, hauria estat un home tolerant amb les idees polítiques dels altres, respectuós amb les opinions contràries, descregut en termes religiosos i desinteressat de la política, a la qual no semblava donar valor ni prestar atenció en les seves relacions personals.

5.5 El testimoni d'un treballador: Miguel Usandizaga Calparsoro

Per la seva banda, Miguel Usandizaga Calparsoro (n. 1954) [ANX F.2], arquitecte i professor de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV), conegué Busquets en un temps i un context més tardans, quan entrà a treballar al seu despatx l'any 1973, encara estudiant a l'escola d'arquitectura, a través del llunyà vincle parentiu establert per mitjà de les famílies Usandizaga Leonart i Leonart Busquets. Però tot i la distància temporal bona part de la seva descripció coincideix amb el que s'ha esmentat fins aquí.

Igual que Gil Nebot, el recorda com un home simpàtic, de tracte afable, correcte i encantador, de vida despreocupada, *bon vivant* i aficionat a les dones, que sabé gaudir de la vida i crear al voltant seu un món agradable i plaent. Al despatx, li cridà l'atenció el seu humor irreverent, del qual sovint n'hauria fet gala. Molt il·lustrat, incideix en que fou una persona informada, sempre preocupada per estar al dia dels esdeveniments internacionals, la qual cosa li donava una visió àmplia i global que depassava amb freqüència les mires més estretes d'aquells que només atenien al context espanyol del moment. Aquesta preocupació per l'actualitat també s'expressava a la vessant tecnològica a través de les diverses andròmines i electrodomèstics de darrera tecnologia que adquiria a l'estranger amb certa freqüència.

Generós en els sous, parlava en català al seu despatx, on deixava patent que no tenia gaires conviccions personals fermes; poc militant en les pròpies, més interessat en l'acció i els aspectes pràctics que en allò teòric o ideàtic, el caracteritza amb un respecte educat i tolerant vers les idees i creences dels altres, expressat a través d'un silenci tossut, cultivat al voltant de tot el que fos política o religió.

5.6 El testimoni d'un familiar: Helena Usandizaga Leonart

La filòloga Helena Usandizaga Leonart, professora a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), està emparentada amb Xavier Busquets Sindreu a través de la seva mare Carolina Leonart Busquets, cosina de l'arquitecte per part paterna. En reconstruir els seus records d'infantesa i adolescència, descriu Busquets com un home de molt bon gust i criteri estètic, amb una afició natural a la bellesa de les coses¹⁰². De caràcter afable i simpàtic, en destaca una ironia molt pronunciada, fina i esmolada, que li hauria ajudat a mantenir les distàncies front allò que el rodejava. En la seva interpretació, aquesta distància l'hauria aportat una lucidesa i una perspectiva molt originals que solien sorprendre primer i després fer que la gent l'apreciés.

Però aquesta distància també l'hauria fet solitari, tot i que no en el sentit estricte de la paraula, ja que cultivava amb cura les relacions socials. En certa manera, aquesta solitud no hauria estat més que retraïment i independència personal. Tot i així hauria estat també un home amb profunda i sincera curiositat per les persones i una forta empatia vers els altres, trets que feien que caigués bé de manera gairebé instantània. Hauria sabut connectar amb facilitat amb els seus interlocutors, sense artificis ni forçaments i, en aquest sentit, hauria estat un seductor: aconseguia un confort molt apreciable en les relacions personals, arribant a ser molt divertit una vegada es sentia còmode.

Aquesta comoditat seria quelcom que hauria perseguit, apreciand-la com una de les parts importants de la vida burgesa. En aquest sentit, hauria estat un home que intentava evitar qualsevol lluita amb les tasques quotidianes, que considerava un destorb. Per això potser el seu interès per la introducció de la tecnologia a l'àmbit domèstic, la qual li feia més fàcil la vida i formava part del bon viure i del confort vital que cercava. Això l'hauria forçat, més enllà de la seva natural curiositat, a estar sempre informat del que succeïa a l'estranger, no per moda —remarca—, sinó per comoditat.

I de nou, aquesta informació privilegiada li hauria donat un visió àmplia del món, molt peculiar a l'Espanya de l'època. En aquest sentit, i en referència a aspectes polítics i ideològics que es tractaran oportunament, incideix en la dimensió aventurera de tot plegat, en la qual Busquets hauria bastit per a si mateix un personatge a mig camí entre un Lord Byron exempt de qualsevol romanticisme, en el que només quedés la cerca de l'acció, i la figura del galant militar de les pel·lícules de Hollywood. Però darrera de les seves conquestes hauria en realitat amagat un gran amor platònic.

5.7 Busquets a través de les seves paraules

Així doncs, el relat acadèmic, amb totes les reserves ja esmentades, i el testimoni oral, amb totes les seves limitacions, es poden combinar per crear una imatge polièdrica i prou suggeridora de Xavier Busquets. Finalment, l'altra font d'informació sobre la seva personalitat pot ser el discurs que ell mateix va pronunciar amb motiu del seu ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, el 1987, si no ja per ser un dels pocs escrits públics de Busquets que encara es conserven, sí perquè pot ser ben expressiu del seu pensament i gustos, a través dels judicis de valor que hi efectua (Busquets i Bassegoda, 1987 p. 5-19)

Així, en parlar del seu antecessor a l'Acadèmia, Josep Gudiol i Ricart (1904-1985), valora especialment l'estreta relació que aquest arquitecte establí amb els Estats Units de Nord Amèrica, havent sabut intuir –diu Busquets– la influència cultural i possibilitats laborals que aquests tindrien. Bé pot ser això un reflex evident de la pròpia preferència de Busquets per establir contactes amb les idees i corrents provinents de l'estranger, però també, específicament, amb una part de la mentalitat nord-americana, amb la qual, com es veurà, tingué tanta sintonia en la seva etapa professional associada a les corporacions estrangeres.

Esmenta després la voluntat de Gudiol de claredat i sistematització, la seva competència professional i la capacitat d'observació de la realitat, posada per davant de la informació documental, quelcom que ens retorna la imatge del Busquets inquiet, indagador i tendent a l'acció més que a la teoria que algunes de les fonts ja han dibuixat, però també la del professional d'ofici i mètode. I en la lloança de la seva obertura de mires i vital curiositat, que l'hauria permès valorar adequadament la modernitat més innovadora, es pot entreveure el propi caràcter de Busquets, qui es deté també a esmentar el seu prestigi com a expert en obres d'art, el haver salvat un bon nombre d'obres, la relació privilegiada que tingué amb museus, galeries d'art, col·leccionistes privats i cases de subhastes i l'ull clínic, la seva rapidesa i seguretat a l'hora de valorar les peces.

El mateix assaig es pot intentar quan Busquets parla de Picasso: d'ell incideix en una infatigable curiositat, urgència impacient i intensitat estilitzada i essencial que haurien caracteritzat l'artista malagueny, allunyat sempre de la moda efímera en la seva cerca de les arrels. No són aquests els únics aspectes de la descripció on pot semblar que reverbera el propi Busquets, com si assentís davant allò que trobava en comú amb el seu amic ja difunt: El descriu també positivament quan parla d'ell com una persona cordial, simpàtica, senzilla, amb un estimulants goig de viure diari, de mans honrades, memòria prodigiosa i amb una pupil·la inclement i tallant que va saber veure i plasmar realitats profundes; unes afirmacions que recorden a d'altres que se li dedicaren al propi Busquets i que en part entronquen amb el què s'ha dit sobre la seva pròpia llar. Finalment, valora –i és potser aquí principalment l'arquitecte qui parla– la seva feina a totes hores conscient i deliberada, certament rompedora, però no irresponsable.

D'aquesta forma, es pot considerar que aquestes paraules, si no de la pròpia personalitat de Busquets, sí puguin ser expressives de la seva visió més personal, d'allò que valorava en els demés i en el món que l'envoltava. Finalment, a aquestes observacions s'hi podria encara afegir com a expressiu de la seva personalitat l'estil significativament pragmàtic, senzill i expositiu de la seva escriptura, tant als discursos acadèmics com en la descripció de la seua social del COACB que va publicar a *Cuadernos de Arquitectura* (Busquets 1962).

En definitiva, tot aquest material dibuixa en el seu conjunt una idea prou unitària de la personalitat de Busquets, però també amb una gran complexitat, algunes de les peculiaritats de la qual queden encara per descobrir.

6. El despatx: Col·laboradors, industrials, cultura de treball i contactes internacionals

En aquesta caracterització de Xavier Busquets Sindreu manca finalment detenir la mirada sobre el despatx professional de l'arquitecte, el qual, al llarg dels quasi cinquanta anys d'existència, va experimentar modificacions i continuïtats tant pel que fa a la seva ubicació i distribució física com a la seva organització laboral. En cert sentit, aquests canvis i persistències poden considerar-se expressius de la manera d'entendre el projecte d'arquitectura i la professió per part de Busquets. Mitjançant els testimonis ja esmentats [ANX F], l'estudi de la informació combinada dels expedients acadèmic¹⁰³ i militar¹⁰⁴ de Busquets i de la documentació disponible a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya¹⁰⁵, hom pot efectuar una aproximació al funcionament del despatx de l'arquitecte.

6.1 Els despatxos de Busquets a Barcelona

Pel que sembla, el domicili que Busquets declara en matricular-se als estudis d'arquitectura no hauria allotjat mai el despatx professional de Busquets Sindreu: situat al primer tercera del número dos del carrer Ausiàs March de Barcelona, molt a prop de la plaça Urquinaona, aquest immoble típic de l'Eixample històric burgès barceloní només apareix lligat al seu nom el curs 1934-1935¹⁰⁶.

Per contra, i una vegada passades ja les convulsions de la guerra civil i la segona guerra mundial, quan Busquets es matricula de nou a la mateixa escola l'abril de 1942, el seu domicili apareix situat al tercer segona del número 318 del carrer Mallorca, un immoble encara existent. Pel testimoni d'Enric Tous, sabem que aquest era, d'altra banda, la llar de la família Busquets Sindreu, i també el lloc on Guillem Busquets i Vautravers tenia ubicat el seu despatx professional (Tous 2015, 414).

De fet, Busquets mantindria aquí el seu domicili i també el seu propi despatx professional durant anys, fins a mitjans dels 1960s¹⁰⁷. Per tant, és molt probable que fóra aquí on desenvolupés els seus primers i escassos encàrrecs, entre 1942 i 1951, abans de marxar al Brasil, defugint integrar-se a l'estructura del despatx patern; i és segur que els projectes desenvolupats als anys de la segona meitat dels 1950s i bona part dels 1960s, alguns d'ells ben significatius, es concebessin en aquesta ubicació.

Víctor Manuel Cenicerós encara recorda aquell despatx [ANX F.3, 959]. Era a un típic edifici d'habitatges de l'Eixample, amb pisos passants des de la façana a carrer a la d'interior d'illa i distribuïts al voltant d'un nucli central d'escaleres i ascensors. L'estudi professional ocupava les estances de la façana, mentre que la part orientada al pati interior d'illa estava dedicada al programa domèstic. L'accés a l'habitatge, que es produïa a la part central del mateix, servia així de vestíbul general i distribuïdor entre aquestes dues zones programàtiques, formalitzant un esquema prou conegut a Barcelona. En aquesta estructura encara deutora del tipus residencial decimonònic, el despatx s'organitzava adaptant-se als condicionants que suposaven el traçat de les parets mestres, la crugia i compartimentació domèstica dels espais i les obertures a façana pròpies del programa d'habitatge, espaiades i de proporcions verticals. A l'estudi pròpiament dit, una de les peces hauria estat destinada al despatx particular de Busquets Sindreu, i les peces restants haurien estat ocupades per dos aparelladors i de forma puntual algun delineant.

El treball en aquest despatx es duia a terme amb projectes assignats íntegrament a cada tècnic, que actuava com a encarregat únic i els hauria anat desenvolupant de manera autònoma i amb total llibertat, sota la severa i meticulosa supervisió de Busquets, però sense que s'establís un sistema de treball en cadena, fragmentant les tasques i processos i especialitzant els perfils dels treballadors, o potenciant sinèrgies entre aquests. Només els grans projectes, com ara el de la seu del COAC, una vegada superades les fases d'esbós i encaix assignades a un dels treballadors, acabaven essent desenvolupats coralmment per tot el despatx.

En aquest supòsit, Busquets assignava les tasques d'una manera prou convencional, encarregant el dibuix de les plantes per una banda, els alçats per l'altra, etc., en un procés d'execució simultània del material de projecte en el que ell adoptava el paper d'un director d'orquestra, vetllant per la coherència del conjunt i passant per les taules per fer correccions o estudiar i ajustar personalment els aspectes que així jutgés que ho requerien. Sota aquest esquema organitzatiu, els projectes es cuinaven de manera lenta i artesanal, amb atenció al detall i la coherència conceptual.

En conseqüència, les jornades laborals freqüentment es perllongaven més enllà de l'hora de tancament: Busquets convidava llavors la plantilla a sopar, per tal d'allargar-les fins les tres o les quatre de la matinada en una praxi laboral prou comuna a la professió però que en el cas de la biografia de Busquets entronca, com es veurà, amb la seva experiència brasilera al costat de Franz Heep.

Fig. 6.1.1 Vista de l'edifici al c. Ausiàs March, n. 4.



Fig. 6.1.2 Vista de l'edifici al c. Mallorca, n. 318.

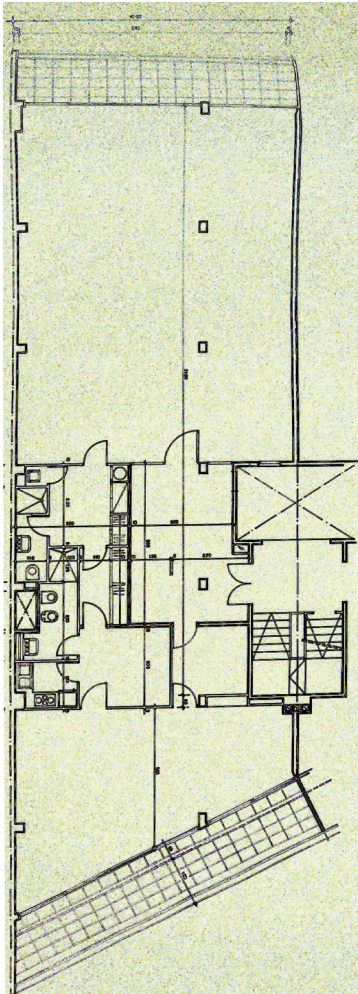


Fig. 6.1.3 i 6.1.4 Planta i vista de l'edifici a l'Avinguda Diagonal, n. 463 bis de Barcelona.

Finalment, d'aquesta etapa caldria també esmentar la presència de tècnics i col·laboradors internacionals, com ara l'assidu Víctor Kremp i Toneu, tècnic germano-català, entre d'altres personatges de diverses nacionalitats del nord d'Europa, com ara Finlàndia o Noruega, i que doten d'una clara dimensió internacional a aquest primerenc i domèstic despatx de Busquets¹⁰⁸.

No seria fins l'octubre de 1966 que Busquets adquirí un ampli local al sobreàtic quart, lletra B, del número 463 bis de l'Avinguda Diagonal, en un moderníssim edifici d'oficines de nova planta, a on traslladà el despatx¹⁰⁹. Aquí, els condicionants domèstics presents a l'immoble del carrer Mallorca desapareixeren, mercè a l'estructura sobre pilars, que permetia la distribució lliure de la planta, i el tractament de façana, completament vidrada sobre un entramat de bastidors metàl·lics.

Busquets s'encarregà de reformar, distribuir i adequar el conjunt a les seves necessitats professionals¹¹⁰: A la part central de la planta hi havia ubicat el nucli vertical i un vestíbul de recepció que repartia les circulacions en dos sentits. Cap a la Diagonal s'accedia a una única estança ampla, diàfana, i molt ben il·luminada amb una llum natural de nord i per fluorescents penjats d'un fals sostre universal, que anaven modulant la disposició endreçada de les taules de dibuix. Per contra, cap al c. Buenos Aires, i passant per una petita resclosa, s'arribava a un espai més contingut que segurament feia les funcions de sala de reunions amb els clients. Entre mig d'aquestes dues estances, separant-les, hi havia una zona de serveis que allotjava de manera independent les cambres higièniques pels treballadors i una dotació domèstica, amb bany complet, cuina, llit d'alcova i vestidor, per a Busquets. Aquesta darrera unitat programàtica estava associada a la sala de reunions esmentada, que podia fer també les funcions de sala d'estar, de manera que Busquets podia gaudir a les nits de les comoditats d'un habitatge convencional sense sortir del despatx.

Aquest nou estudi presentava les característiques d'una moderna oficina del moment: el perfil professional de Busquets està en aquells anys ja clarament orientat a l'arquitectura corporativa, i el trasllat del despatx a un edifici amb una clara, sòbria, elegant i potent imatge comercial respon probablement no només a la necessitat de dotar l'estudi d'un espai més adequat a l'estructura creixent del negoci i les seves noves exigències organitzatives, sinó també a la voluntat de lligar-lo a la imatge tecnològica, moderna, eficient i internacional de la nova ubicació, que contrasta fortament amb els edificis historicistes del seu entorn.

És incerta la data en què l'estudi obtingué la seva definitiva ubicació, al C. Duquessa d'Orleans, 13 de Barcelona, una elegant via tradicionalment habitada per l'alta burgesia de la ciutat (Romaní 2019), a un edifici promogut i construït pel mateix Busquets Sindreu, qui destinà la planta baixa al seu negoci, la planta semisoterrani al seu habitatge i vengué la resta de pisos a amics i coneguts, entre ells Gabriel Robert i Bernús, Manel Folch i Girona o Xavier Rubert de Ventós¹¹¹ [Usandizaga ANX F.2]. En tot cas, la documentació disponible estableix la data de compra del

solar l'agost de 1967, i el 1970 com l'any en què es produeix l'ampliació per al garatge¹¹². També ha quedat evidència de que al 1971 es van produir algunes de les vendes esmentades. I la correspondència que Busquets manté aquell any encara és dirigida al despatx de la Diagonal: és probablement doncs al 1972 quan l'arquitecte es trasllada a viure a l'immoble i presumiblement canvia també la ubicació del seu estudi.

A aquest emplaçament definitiu, el despatx continuava sent petit: segons la informació actualment disponible a la *Sede Electrónica del Catastro del Ministerio de Hacienda* (S.E.C., sense data), no arribaria als 160 m². L'espai principal era una ampla sala de dibuix que donava a la façana posterior, orientada a oest, il·luminada de nou amb una sèrie de fluorescents que marcaven la posició de les taules. El sostre era baix, d'uns 230 centímetres d'alçada lliure, que estava en sintonia amb l'alçada continguda que s'aprecia a les fotografies de la llar de Busquets, situada just al pis de sota. Ambdues parts es connectaven a través d'una escala privada, que Busquets utilitzava quan volia treballar sol, ja que al local no havia destinat un espai pel seu despatx privat. Completaven el conjunt els serveis dels treballadors i una sala de reunions, situades a l'entrada del local, a la zona contigua al carrer Duquessa d'Orleans.

6.2 Organització del despatx i professionalisme

Malauradament, la documentació disponible a l'Arxiu Històric del COAC no permet una reconstrucció acurada i extensiva de les retribucions pecuniàries rebudes pels col·laboradors, ni de les despeses ni ingressos del despatx al llarg dels anys. De com aquest s'organitzava, però, especialment en aquesta darrera etapa, donen fe els testimonis de Miguel Usandizaga Calparsoro [ANX F.2], qui hi treballà el 1974, i Víctor Manuel Cenicerós Ojeda [ANX F.3], qui col·laborà aquells anys amb Busquets en l'edificació de la nova seu de la Mutua General de Seguros (1972-1980).

L'activitat al despatx assolía el seu màxim a les tardes, quan els treballadors regulars coincidien amb els estudiants i delineants; per aquest motiu, els matins solien dedicar-se a visites d'obra i reunions comercials, la qual cosa permetia a Busquets i els seus col·laboradors de més responsabilitat un cert marge d'acomodació els dies en que la nit passada s'havia allargat treballant en encàrrecs de lliurament proper. La plantilla estava formada pel mateix Busquets i no més de deu persones més, entre estudiants d'arquitectura, aparelladors, una secretària i de tant en tant algun altre arquitecte que hagués pogut establir una relació de col·laboració més o menys puntual amb Busquets.

El perfil del treballador era el del tècnic generalista: els projectes es continuaven encarregant a una sola persona, el qual es responsabilitzava del conjunt del seu desenvolupament. Es mantenia així la manera de treballar ja descrita implantada als llunyans 1950s al despatx del carrer Mallorca, molt artesanal, en la que el treballador gaudia de total llibertat a l'hora de projectar

i el paper de Busquets era el de limitar els excessos estilístics o corregir i ajustar el que cregués necessari, encarregant-se de solucionar les parts més dificultoses del projecte, i arribant en ocasions a dedicar-se personalment el temps que fes falta a quadrar plantes generals i també distribucions de peces fins a arribar a un resultat que el satisfés.

No hi havia per tant jerarquies establertes entre els treballadors, car cada un d'ells treballava en un projecte propi, i per tant tampoc era freqüent treballar conjuntament. Però és necessari notar que Busquets, en adoptar el paper d'un supervisor, hauria anat allunyant-se de la idea de l'arquitectura entesa com una activitat unipersonal executada per un professional solitari per anar transitant cap a una certa cultura d'equip. En aquest sentit, es pot interpretar la organització del seu despatx com una certa evolució –i una major professionalització– de models professionals previs; com també ho pot ser el fet que Busquets concebés la seva activitat ja com un ofici eminentment tècnic, tot extirpant-li bona part de les preocupacions estilístiques i historicistes característiques de les cultures arquitectòniques del passat immediat.

En la mateixa línia, també formaria part d'aquesta professionalització del despatx el fet que Busquets entengués ja l'ofici de l'arquitectura no només com una activitat circumscrita a les feines tradicionals de disseny i execució d'obra, sinó que ampliés la seva praxi professional, en tant que arquitecte, amb les funcions pròpies d'un agent plenament inscrit en les noves dinàmiques del mercat immobiliari sorgit al caliu de les transformacions socials pròpies de la modernitat i del “desarrollisme” espanyol, actualitzant en cert sentit el seu perfil professional als nous temps.

Així, el document curricular ja esmentat anteriorment¹¹³, de mitjans dels anys 1970s, permet endinsar-se en el tipus de feines que es desenvolupaven al despatx, en què les tasques pròpies del projecte d'arquitectura i la direcció d'obra es complementaven sovint amb altres serveis, cobrats a part, com ara la preparació de concursos de licitació de les obres entre empreses constructores, de vegades aportades pel promotor, però freqüentment recomanades per Buquets entre la seva xarxa d'empreses col·laboradores.

Aquesta feina incloïa la redacció detallada d'un informe de missió destinat a les constructores, els amidaments del projecte, la memòria de qualitats dels materials, un contracte de previsió de terminis i forma de pagament i un compromís de coordinació amb la resta d'industrials. A més, incloïa l'organització del concurs de licitació pròpiament dit, l'enviament de tota aquesta documentació a les constructores, l'estudi comparat de les ofertes econòmiques rebudes, la redacció d'un informe crític destinat al promotor amb una exposició dels punts forts i dèbils de cada oferta, i finalment una recomanació de contractació amb observacions sobre la seva solvència tècnica i econòmica.

D'aquesta manera, Busquets assolí una posició de control sobre la contractació dels industrials i la seva ulterior direcció. No només podia així ajustar els preus de contracte i execució en interès

Fig. 6.2.1 Vista general del despatx de Busquets al c. Duquesa d'Orleans (Barnils 1971, 18)



[ANX D 008]
[ANX D 030]
[ANX D 186]
[ANX D 186]
[ANX D 007]
[ANX D 033]
[ANX D 005]
[ANX D 060]



[ANX D 241]

[ANX D 251]

[ANX D 213]

[ANX D 230]

Fig. 6.2.2 Vista del despatx de Busquets al c. Duquesa d'Orleans (MdM).

Fig. 6.2.3 Peces d'art al despatx de Busquets al c. Duquessa d'Orleans (Mdm).



[ANX D 251]

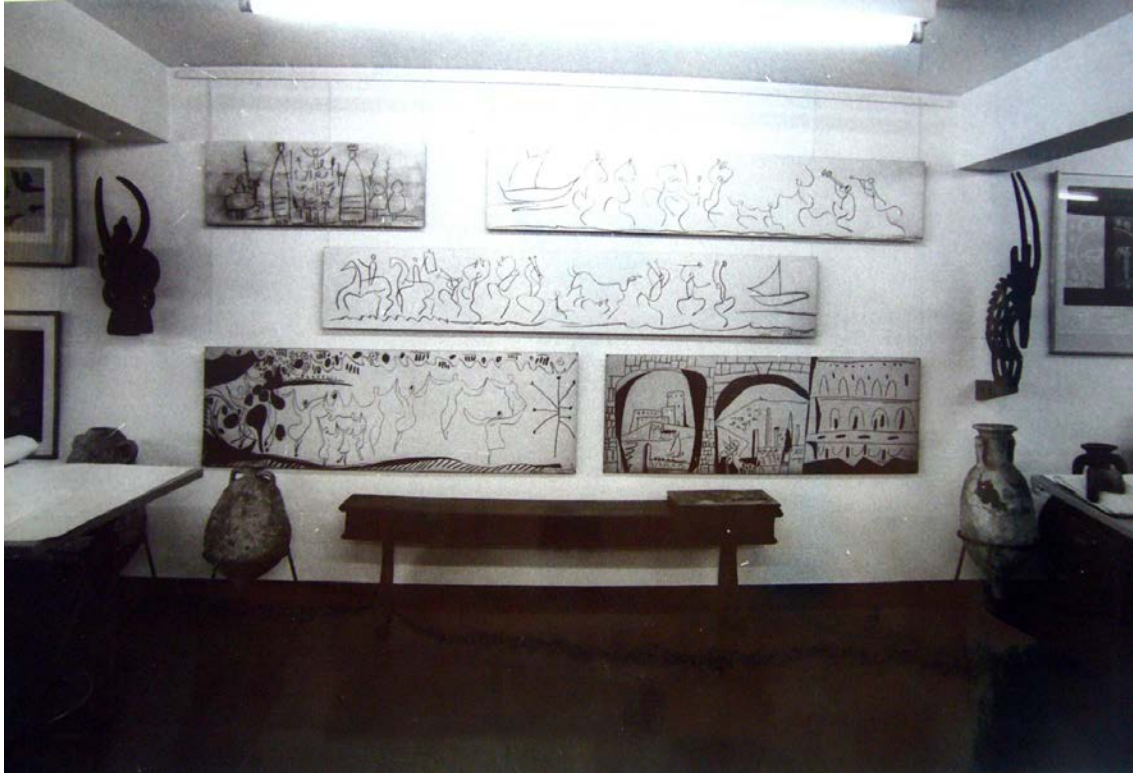
[ANX D 005]

[ANX D 229]

[ANX D 228]

[ANX D 213]

[ANX D 231]



[ANX D 213]

[ANX D 231]

[ANX D 230]

Fig. 6.2.4 Peces d'art al despatx de Busquets al c. Duquessa d'Orleans (Mdm).

Fig. 6.2.5 Espai personal de treball de Busquets al c. Duquesa d'Orleans (Barnils 1971, 20).



[ANX D 168]

[ANX D 176]

[ANX D 177]



Fig. 6.2.6 Espai personal de treball de Busquets al c. Duquesa d'Orleans (Mdm).



[ANX D 011]

Fig. 6.2.7 Detall del vitrall gòtic disposat contra la finestra d'art al despatx de Busquets al c. Duquesa d'Orleans (Barnils 1971, 19).



[ANX D 011]

[ANX D 163-166]

[ANX D 113]

[ANX D 206-210]

[ANX D 076]

[ANX D 205]

[ANX D 224]

[ANX D 220]

[ANX D 222]

[ANX D 221]

[ANX D 205]

[ANX D 171]

[ANX D 087]

Fig. 6.2.8 Peces d'art a l'espai personal de treball de Busquets al c. Duquesa d'Orleans (Mdm).

del seu client, sovint cobrant del marge aconseguit, sinó que en encarregar-se de l'organització dels concursos, bé personalment o bé per delegació, assegurava que l'obra fos finalment executada per empreses de la seva confiança, amb el nivell de qualitat desitjat per ell.

6.3 Arquitectura moderna i praxi projectual

Aquest procés de professionalització –i la part de creixent eficiència empresarial que comporta– lliga bé amb un arquitecte com Busquets, que adreça bona part dels seus serveis a corporacions comercials. En aquest context, l'arquitectura moderna hauria estat entesa per Busquets com l'eina més adient per a posar en pràctica aquest model empresarial, i la seva adopció assumida com un fet incontestable, connatural al temps que li havia tocat viure.

Aquesta concepció utilitària de l'arquitectura moderna explicaria en part alguns dels trets principals de l'obra de Busquets: Per exemple, el “rebuig frontal” i “patent desinterès” [Usandizaga ANX F.2, 941-944, 950 i 954] pels qüestionaments intel·lectualitzants propis de la postmodernitat. O la preocupació per l'adequació funcional, per la conciliació dels diferents sistemes arquitectònics en un conjunt coherent, útil, flexible i confortable, la correcció constructiva, la delicadesa en el detall curós, l'aposta per l'expressió d'una modernitat entusiàsticament abraçada i l'ús de la tecnologia com a mitjà per aconseguir bona part de tot l'anterior.

Però també el fet de conjugar tècnica i preocupacions estètiques, d'apostar per una expressió sincera i tecnològica dels materials industrialitzats, o la cerca d'una innovació formal assimilada a l'estranger, vinculada a la globalització, i practicada com a mitjà per dotar de codis lingüístics a les noves funcions i programes arquitectònics sorgits de les transformacions socials que integrarien la modernitat d'aquells anys, com ara l'aparició de les corporacions internacionals i els nous tipus distributius en planta i de tractament de la façana, aquesta darrera entesa com una extensió del fet comercial mateix.

O, finalment, el cert eclecticisme que presenta l'obra general de Busquets, amb edificis ben diferents en característiques formals i llenguatge arquitectònic, que expressaria aquesta certa relativització de l'estil entès com a gest superflu o fins i tot com a amanerament formalista.

Així entesa l'arquitectura –una eina per a assolir adequadament la consecució de necessitats i interessos–, el dia a dia del despatx es convertia en un continu experimentar i assajar els recursos genèrics de l'arquitectura moderna en la seva aplicació al cas concret sobre el que es treballava, i passava en la seva major part per la feina disciplinar d'encaix de plantes, alçats i seccions, treballades des de l'eficiència i el domini de la legalitat, les ordenances i resta de normativa per tal de garantir el màxim aprofitament urbanístic del sòl i del volum construïble.

Es tractava, doncs, d'un plantejament susceptible de ser practicat amb un considerable grau d'experimentació, quelcom que, com es veurà al llarg d'aquesta tesi, sovint succeí al despatx de Busquets. I per tant, es tractava també encara d'una praxi en la que dibuixar i projectar era el mateix, en la que el disseny i el pensament arquitectònic s'operaven a través de la mà i del dibuix, lluny encara de la praxi acrítica d'unes convencions professionals encara per assolir, i també dels processos d'especialització dels perfils tècnics que acabarien fragmentant la concepció i factura integral del projecte en una successió pautada de tasques optimitzades en termes de productivitat laboral, en detriment de la coherència intrínseca del mateix.

En conseqüència, el projecte arquitectònic es definia amb una concepció global, sense dividir-se en fases ni fragmentar-se en tasques menors, amb una cultura empresarial encara poc desenvolupada pel que als ritmes, fluxos i processos de treball. El projecte romanía encara un fet únic, complet i integral, quasi humanista, plantejat des del domini personal i la conciliació de les diverses escales d'actuació, des de la implantació urbana i l'emplaçament fins al detalls constructius, quelcom que encara es fa evident a la planimetria consultable a l'Arxiu Històric del COAC.

Per tant, l'ofici i el seu domini passarien a formar part del primer pla de la concepció arquitectònica de Busquets. A l'entrevista, Miguel Usandizaga [ANX F.2, 942-944] sembla no emfatitzar mai prou el fet de que Busquets entenia l'arquitectura adoptant un punt de vista pragmàtic i utilitari, lluny de qualsevol plantejament intel·lectualitzant o teòric i qualsevol preocupació formalista o d'estil, sota el ben entès que l'arquitectura moderna havia de ser plenament assumida i que amb el seu ofici el tècnic havia de preocupar-se de garantir i procurar, sense pretensions alienes al mateix, una qualitat arquitectònica, constructiva, funcional, estètica i de confort que és necessària i ha de ser entesa com inherent a qualsevol edifici.

6.4 Lligams del despatx amb constructores i industrials

Una mirada a aquests industrials deixa un panorama desigual; són pocs els expedients en què quedaren registrats els industrials encarregats de l'execució de les obres de Busquets, però la informació escassa dels primers anys de trajectòria queda compensada per la documentació més profusa dels projectes a partir dels 1970s.

En tot cas, les constructores més primerenques col·laboradores del despatx serien Empresa Constructora S.A. (COMYLSA), qui s'encarregà de la construcció de l'edifici d'habitatges per a *l'Il·lustre Colegio de Ingenieros Industriales de Barcelona* (1956-1963)¹¹⁴, i Cubiertas y Tejados S.A., qui presumiblement s'encarregà d'executar el Pensionat d'Alta Muntanya de les Escoles Pies de Puigcerdà (1957-1961)¹¹⁵.

L'absència d'informació sobre altres constructores en aquest primer període es pot explicar en part pel fet que les promotores que van resultar els majors clients de Busquets Sindreu aquells

anys també feien el paper de constructores, com les ja esmentades Constructora Urbana Soler S.A., Inmobiliaria Ciudad Condal S.A., etc. Tot i així, aquestes afirmacions s'han de matisar tota vegada que la documentació disponible mostra també ocasions en què aquestes constructores promotores contractaren els serveis de terceres firmes, com és el cas de la promoció d'habitatges d' Inmobiliaria Ciudad Condal S.A. a l'Hospitalet de Llobregat, l'execució de la qual s'encarregà a Construcciones Colomina Serrano S.A. (1956-1960)¹¹⁶.

Ja als anys 1960s el nombre d'industrials s'amplià, demostrant que Busquets treballava amb múltiples canals, optant per una o altra empresa segons les circumstàncies o els seus interessos. Entre d'altres, seria el cas d'empreses com Ribas y Pradell S.A. (a partir de 1963), vinculada a una operació residencial per als legataris de Teresa Amatller, finalment no construïda¹¹⁷; J. Miró Trepas Construcciones S.A., empresa de reformes que s'encarregà de l'adequació de les noves oficines de Sanz de Bremond (1964 i endavant)¹¹⁸; o Edificación y Obras Miguel Campmany y Compañía, que edificaren la residència dels senyors De Pallejà (a partir de 1966)¹¹⁹.

En general, les empreses col·laboradores, una vegada entraven a formar part del circuit professional de Busquets, es mantenen fins al tancament del despatx, el 1990. En aquest sentit, altres industrials recurrents foren Navarro y Boetticher S.A. per a la instal·lació d'ascensors (a partir de 1966); Granell Vidrieros S.A.(a partir de 1959) per a les façanes vidrades dels edificis corporatius dels anys 1960s; Jaime Gurt S.A. per als treballs en fusta d'aquella època, per exemple als estands comercials dels concessionaris de Volvo AB o altres mobles d'exposició en edificis corporatius; o Gelonch S.A. i després Viuda de Gelonch S.A. per als treballs generals d'electricitat i lampisteria d'una llarga etapa (a partir de 1959); així com Linde Ibérica S.A. per a la part logística (1972 en endavant); Miquel Xarto S.A. per a les feines de pous i excavacions (a partir de principis dels 1960s); Erebus S.A. i Airplan S.A. per a les instal·lacions (1968 en endavant); Cimentaciones Especiales S.A. per als sondeigs i assaigs geotècnics (1962 en endavant); o Industrias Muntané S.A. per a reformes interiors (1974 i següents); i finalment Trabajos Aéreos Fotogramétricos (T.A.F.) per a les preses aèries dels emplaçaments; empreses totes elles que participarien també en algunes de les obres més significatives de l'arquitecte, com l'edifici per a la Mutua General de Seguros de la Diagonal.

A finals dels 1960s, el despatx de Busquets Sindreu enceta un procés de consolidació de les seves xarxes professionals que coincideix amb l'augment del nombre i importància dels encàrrecs rebuts en aquella etapa. En conseqüència, Busquets començà a treballar de manera assídua amb un grup de constructores que anà alternant en les seves propostes de contractació i estudis comparats de pressupostos, com ara les que presenta per a la construcció de la seu barcelonina de Sandoz S.A.E., el 1968: Constructora C.O.N.S.U.; Proyectos y Edificaciones S.L. (BRYCSA); Estructuras y Cimientos Insulares S.A. (ECISA); Cubiertas y Tejados S.A.; Sala Amat S.A.; i finalment Sociedad Ibérica de Construcciones y Obras Públicas S.A. (SICOP), que s'encarregarien de la construcció de la seu corporativa per a Société Générale de Banque en Espagne a la Plaça Catalunya.

Aquests noms apareixeran a d'altres projectes per a edificis corporatius a partir d'aquell any, entre d'altres firmes. Per exemple, entre d'altres projectes, la constructora Girona, Oliva, Coll i Casanovas Ing. S.A. (GOCCISA), serà l'encarregada d'executar les obres per a Firestone Española S.A. a Palma de Mallorca (1969-1974), mentre que Manuel Cortés Falo Construcciones S.A. ho farà a Tortosa (1969-1971). Pel que fa als projectes de fora de Catalunya, aquell mateix any Constructora Internacional Ibicenca S.A. començaria els treballs a Roca Llista, que s'allargaren fins entrada la dècada dels 1980s; i els edificis construïts a Madrid solien ser confiats a la constructora de Daniel Quinteiro López, Construcciones Quinteiro S.A. (CONQUISA), qui s'encarregà entre 1967 i 1972 de la residència particular de Nils Kittilä, responsable de SKF a Espanya, i d'algunes de les operacions de CAMPB a la capital.

Malauradament, no consta la constructora escollida per Busquets per executar el projecte d'autopromoció de l'arquitecte al c. Duquesa d'Orleans (ca. 1970), que podria donar pistes sobre les seves preferències personals, però a partir d'aquells anys fou especialment important la relació amb Fomento de Construcciones S.A., que des de 1968 s'encarregaria de la construcció dels encàrrecs provinents de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, entre ells la pròpia seu a la Diagonal (1968-1972) o els edificis d'habitatges del carrer Dr. Ferran (1969-1975), junt amb altres obres de Busquets, com ara els diversos edificis construïts per a la filial espanyola de SKF AB (1969-1972).

Aquesta relació estable en el temps vingué associada a un considerable nombre d'industrials amb els que Busquets treballaria regularment des d'aleshores a molts dels seus encàrrecs, la relació dels quals es presenta sintèticament en forma de taula per tal de no allargar el text¹²⁰.

Per ordre alfabètic segons partida contractada:

Accessoris de garatge	Harry Walker
Ascensors	Schneider Electric S.A.
	Otis S.A.
Arts gràfiques	Estudi Zimmermann
Bastides modulars	Cati-Kern
Caixes cuirassades d'oficines bancàries	Arcas y Básculas Soler S.L.
Ceràmiques i gres	Regàs Cumella
Compactats	Industrias Gama S.L.
Consultoria llumínica	INTARCO S.A.
Contractació de gòndoles de neteja façanes vidrades	EPMIC
Detecció i lluita contra incendis	Cerberus PASA
Elements petris	Fomento de piedras y mármoles S.A.
Equips de calefacció	Saunier Duval
Estructures metàl·liques	Suministros Industriales Aguinaco S.L.

Estucs	Josep Casadevall
Fals sostres	Armstrong Ceilings
	PROTISA
Feines de fusteria	Industrias Muntané S.A.
Feines en metall	Biosca y Botey
Fusteries metàl·liques	Marcelo Vila S.A.
Grups electrògens	Motores Deutz España S.A.
Impermeabilitzants	Productos Pou S.L.
Instal·lació d'aire condicionat	Erebus Combustion Servicios S.L.
	Airplan S.A.
Instal·lacions de correu pneumàtic	Lampson&Jap
Instal·lacions de cuina i cafeteria	Matachana S.L.
Instal·lació elèctrica	Abengoa S.A.
Instal·lacions d'il·luminació, so i telefonia	Koninklijke Philips N.V.
Instal·lacions de mecanismes contra robatori	S.O.S.
Instal·lació de moquetes i tèxtils	Enfisint S.A.
Instal·lació de parallamps	Anglo Española S.A.
Instal·lació de quadres elèctrics	Metron
Instal·lacions de telefonia	Infraestructuras y Sistemas de Telecomunicación INSTEL S.A.
Instal·lació de torres Ackermann	Hot Engineering GmbH
Lames de façana	Gutamo S.A.
	Teleflex S.A.
Lampisteria	Eliseo Sempere
Manteniment i neteja	Tapi-Brill
Material d'oficina	Exclusivas Romano S.L.
Mecanismes de marcatge telefònic	Tele-Norma Sistemas S.L.
Panells varis	Auco
Paviments exteriors	Obras y Pavimentaciones S.A.
Paviments interiors	Escofet S.A.
Planificació d'obra i planificació empresarial	Quickborner Consulting Group
Pintura	Sirvent
Portes enrollables	Taller de Joan Grases
Portes i mecanismes automatitzats	Pianelli & Traversa Española
Protecció d'ascensors i elevadors	Ascensores Arga S.L.
Purificació d'aigües	Culligan España S.A.
Rajoles de bany	Fabricación Cerámica Cosme-Toda S.A.
Revestiments de rajola	Neoceràmica S.A.
Ruixadors	CINSA
Sanitaris	Soler y Sauret S.,A.
Senyals lluminosos	Roure

**NUEVA SEDE CENTRAL de la
CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE BARCELONA**



proyecto, dirección, coordinación y decoración: estudio arquitectura XAVIER BUSQUETS

**ANTONIO
TURON**

Fontaneria y Red de Saneamiento

Fonthonrada, 18
Tel: 2 24 56 37 BARCELONA

Roura ROTULOS PRIMERA MARCA EUROPEA
EN ROTULOS

BARCELONA, MADRID, BILBAO, VALENCIA, MURCIA, ZARA-
GOZA, GERONA, PALMA DE MALLORCA.

Central: Mallorca, 346
Tels. 258 20 07 - 06 - 05

ALMACENAMIENTO Y DISTRIBUCION DE CARBURANTES LIQUIDOS.
(FUEL-OIL, GAS-OIL, ETC.)
PROYECTOS E INSTALACIONES

M. A. I. M. S. A.

E. y J. PUJOL-NICOY, S. A.

Passaje Ferrer Vidal, 3 al 11 Tel. 309 82 08 BARCELONA-5

aguinaco sa 
ESTRUCTURAS METALICAS

MIERES (Asturias)
Tel. 47 17 00

BARCELONA
C/ Copernico, 89
Tel. 212 03 57

Moquetas
tapisint [®] / **dorix**  BAYER
NYLON *Fibras de calidad*

Un producto INTY/SIFE S.A.

GRUPOS DE CONTINUIDAD Y APOYO

ASEA

PARA ALIMENTACION DE ORDENADORES

COMPACTUS [®]



Armarios movibles deslizables sobre railes

CAMARA VALORES-ARCHIVOS

Avenida de Sarria, 13 BARCELONA (15)
Tel. 321 74 00

ABENGOA S. A.

MONTAJES ELECTRICOS

Casa Central: SEVILLA, Avda. Carlos V, 20 - Tel. 23 23 99 - Telex: 72121. ABEME E
Delegación nordeste: BARCELONA, 15, Industria, 82 - Teléfono 257 64 00 - Telex:
53339 ABEME E.

Otras Delegaciones: BADAJOZ, BILBAO, CACERES, CADIZ, CAMPO DE GIBRAL-
TAR, CORDOBA, HUELVA, ISLAS CANARIAS, JEREZ DE LA FRONTERA,
LA CORUNA, MADRID, MALAGA, MURCIA, OVIEDO, VALENCIA.

INSTALACIONES DE
ACONDICIONAMIENTOS DE AIRE

FREBUS
S. A.

AIRPLAN, S. A.



ALARMAS

Contra ROBO, ATRACO E INCENDIO

**SISTEMAS Y ORGANIZACIONES
DE SEGURIDAD, S. A.**

BARCELONA - 6
Aribau, 300
Teléf. 226 83 06

MADRID - 15
Andrés Mellado, 10
Teléf. 243 72 35

Fig. 6.4.1 Publicitat amb motiu de la inauguració de la nova seu de CAMPB (CAMPB 1972).



CON SU

OFICINA DE CONSULTA Y
SUPERVISION EN ARQUI-
TECTURA E INGENIERIA

realización técnica

pipsa

PINTURA - PAPELES PINTADOS

OFICINA Y ALMACEN
C/AUTONOMO 32, 41 - TELÉF. 228 40 01 - BARCELONA-4
DIFUSIONES:
BALMA, 286 - TELÉF. 287 20 20
UNGEL, 282 - TELÉF. 281 97 63



MIEMBRO DEL
PREMIO DE PINTORES

REVEXSA

Distribuidores Cerámica Joo Ibérica
Pavimentos cerámicos,
gres y alicatados

PAPELES PINTADOS
DECORACION - CERAMICA - ESTUCOS
AZULEJOS

Travesera de Dalt, 32
Tel. 227 74 52 - BARCELONA-12

Luwa

ACONDICIONADORES DE AIRE
CLIMATIZACION BAJA PRESION

Luwa Española, S. A.
Calle San Roque, 29-bis
Teléfono 325 24 00 - Barcelona



SULZER

INSTALACIONES DE CLIMATIZACION Y
CALEFACCION PARA CONFORT E INDUS-
TRIALES

SULZER HNOS. ESCHER WYSS, S. A.
Avda. José Antonio, 670 - Teléf. 232 64 80 - Delegación
Barcelona

MASIÀ

SOCIEDAD ANONIMA
DE VIDRIOS Y CRISTALES

MATERIALES DE SANEAMIENTO
ACRISTALAMIENTO DE OBRAS
Barcelona: Perú, 184 (5) - Tel. 207 90 50

UNA REALIZACION



CARPINTERIA ALUMINIO
EN ACERO CORTEN

OFICINA:
Travesera de Gracia, 80, entresuelo, 2 B
Tel. 227 04 01 - 228 02 00 - BARCELONA - 8
FABRICA:
Carretera Barcelona a Polguerdá Km. 24/700
LLIBSA DE VALL (Barcelona) - Teléfono 14



**SAUNIER DUVAL
SETRI ESPAÑOLA, S. A.**

Transporte automático
de documentos
Inclineradores de residuos
Polígono Industrial Zona Franca
Sector B, Calle B - Tel. 337 60 50
BARCELONA-4

VELOX IBERICA, S.A.

MOBILIARIO OFICINAS
MUEBLES Y ELEMENTOS DE ARCHIVO
SEPARACIONES MOVILES
ANTISONORAS
ELEMENTOS DE AMBIENTACION

Nápoles, 227 Tel. 258 27 04 Barcelona

Fig. 6.4.2 Publicitat amb motiu de la inauguració de la nova seu de Sandoz (Sandoz 1972b).



NUEVA SEDE CENTRAL de la CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE BARCELONA

proyecto
dirección
coordinación y
decoración

estudio arquitectura
XAVIER BUSQUETS

c.a. de tubos Industriales

kern Estructuras metálicas desmontables con licencia:
Conrad Kern A.G. Regensdorf/ ZH (Suiza)

BARCELONA-5
Almogóvares, 170
Tel. 309 19 13 - 309 21 13
Telegramas: CATI

MADRID-17
Prudencia Alvaro, 30
Tels. 407 66 48 - 407 81 43
Telegramas: CATI

Instalación automática detección y extinción de incendios mediante **SPRINKLERS**

CINSA

COMERCIALIZACION INDUSTRIAL S. A.

BARCELONA-9
Avda. Generalísimo Franco, 329 B-2
Tel. 256.17. 59

MADRID-20
Etebanez Calderón, 7, 6.º A
Tel. 279.75.00

manbar
mueble internacional

Vía Augusta, 61. Tel. 218 64 50 (3 líneas). BARCELONA - 6

ROMANO
EXCLUSIVAS

TECNICA Y MOBILIARIO AL SERVICIO DE LA OFICINA
Ficheros rotativos manuales y electroautomáticos. Material auxiliar para ordenadores. Sistemas de archivo, de documentos, manuales y eléctricos. Mobiliario y sillería

Caspe, 137, tda. 2.ª T. 2458803 - 04 y 2461203. Barcelona-13

SOLER

INSTALACIONES COMPLETAS PARA BANCOS
PUERTAS PARA CAMARA ACORAZADA
COMPARTIMENTOS DE ALQUILER
ARCAS PARA CAUDALES
MUEBLES METALICOS
CERRADURAS DE SEGURIDAD

Rbla. Cataluña, 10. Tels. 227 91 31 - 227 06 39. Barcelona - 6

Escofet **VIBRAZO RELIEVE** (rampas)
VIBRAZO BASALTICO
PELDAÑOS

Hijo de E. F. Escofet, S. A. ronda de la universidad, 20 teléfono 231 72 07 barcelona 7

Movimiento de los cristales de fachada

Mandos TELEFLEX
TISSMETAL ESPAÑOLA
SOCIEDAD ANONIMA

Aribau, 195, 6.ª, E - BARCELONA-11
227 44 56
227 44 32

Antonio Matachana, s.a.

Aparatos y Elementos para Hostelería

Oficinas, Exposición y Venta:
Vía Augusta, 11
Tels. 227 89 49 - 227 99 35 BARCELONA-6

EDIFICIO INSTALADO CON APARATOS SANITARIOS DE:

JACOB DELAFON • Sangrà • **ROYAL SPHINX**
Y EQUIPADO CON NUESTRAS GRIFERIAS DE ACERO INOXIDABLE
saninox

SAURET, S.A. C/. Pelayo, 7 Tels. 221 77 63 - 222 49 79 BARCELONA

Fig. 6.4.3 Publicitat amb motiu de la inauguració de la nova seu de CAMPB (CAMPB 1973).

LA VANGUARDIA • SABADO, 9 SEPTIEMBRE 1978





SOCIET  GÉNÉRALE

de Banque en Espagne

INAUGURA SU NUEVA SEDE SOCIAL EN BARCELONA

PLAZA DE CATALUÑA, 20
TELF. 317 13 82 (15 líneas)

**NUEVA AGENCIA URBANA:
VIA LAYETANA, 162 - 164**

ARQUITECTO: XAVIER BUSQUETS SINDREU
APAREJADORES: JOSEP MARCH
MARIO ESCOBAR

Empresa constructora:



SOCIEDAD
IBERICA DE CONSTRUCCIONES
Y OBRAS PUBLICAS, S.A.

Austias March,16 BARCELONA (10) Teléfono: 301 64 50

 <p>CERBERUS PROTECCION SA</p> <p style="font-size: x-small;">INGENIERIA DE INCENDIO Y SEGURIDAD PERU, 186 - Tel. 308 20 04 - BARCELONA-20</p>	<p style="text-align: center; font-weight: bold;">ACONDICIONAMIENTO DE AIRE</p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="text-align: center;"> <p>AIRPLAN, S.A.</p> <p style="font-size: x-small;">Rdo. Gral. Mitre, 148 entlo. 3^o BARCELONA-6 T. 211 34 50</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>EREBUS S.A.</p> <p style="font-size: x-small;">Avdo. Marqu�s de Argentero, 27 BARCELONA - 3 T. 319 34 50</p> </div> </div>	
 <p>ESTRUCTURAS METALICAS</p> <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">aguinaco sa.</p> <p style="font-size: x-small;">SAN ELIAS, 40. ENTLO. 1.^o - TEL. 200 87 55 BARCELONA-6</p>	<p style="text-align: center; font-weight: bold;">CONSTRUCCIONES METALICAS</p> <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">HUGAS</p> <p style="font-size: x-small;">ESTRUCTURA METALICA - CERRAJERIA PARA OBRAS TRABAJOS DE CALDERERIA - CARPINTERIA METALICA Calle Buenos Aires, 41-43 - Psejto Maric Auscidodoro s/n Teléfonos 331 54 46 - 331 54 47 HOSPITALET (Barcelona)</p>	<p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">isolux,</p> <p style="font-size: x-small; text-align: center;">Sociedad An�nima</p> <p style="text-align: center; font-weight: bold;">MONTAJES ELECTRICOS</p> <p style="font-size: x-small;">CONCHITA SUPERVIA, 15 - TEL. 339 82 50 TELEX 42865 - ILUXE BARCELONA-28</p>
<p style="text-align: center; font-weight: bold;">SOLER</p> <p style="font-size: x-small;">INSTALACIONES COMPLETAS PARA BANCOS • PUERTAS PARA CAMARAS ACOAZADAS • COMPARTIMENTOS DE ALQUILER • SISTEMAS OPTICOS ANTI-ROBOS • SISTEMAS DE SEGURIDAD • SACOS PARA BARRIDOS • MUEBLES METALICOS • CERRAJERIAS DE SISTEMAS</p> <p style="font-size: x-small;">EXPOSICION Y VENTAS RAMBLA DE CATALUNYA, 10. TEL. 302 36 46 - 302 36 90 DIRECCION TELEGRAFICA: ABBSSA - BARCELONA 7 OFICINAS Y VENTAS AV. ALDANA, 3 - TEL. 30 24 83 - 31 01 97 - BARCELONA-13</p>	<p style="text-align: center; font-weight: bold;">NOVALUX</p> <p style="font-size: x-small;">ha suministrado los Sistemas de Techos Integrados Luz - Clima y Acústica</p> <p style="text-align: center; font-weight: bold;">NOVALUX IBERICA, S.A.</p> <p style="font-size: x-small;">Pta. Sta. Madrona, 12 (Edificio Colón) - Tel. 301 21 12 (14 líneas) BARCELONA-1</p>	<p style="text-align: center; font-weight: bold;">MARMOL Y GRANITOS</p> <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">J.MIRET.G.</p> <p style="font-size: x-small;">ESCULTURA Y ARQUITECTURA PARA CONSTRUCCION Y DECORACION Carretera N11 - Km. 600 - Apartado 24 - Tels. 653 03 50-54 SANT ANDREU DE LA BARCA</p>
 <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">manbar</p> <p style="font-size: x-small;">mueble internacional Via Augusta 61 - avda Gmo. Franco 536 mueble de empresa y hogar estudio e instalación de interiores contemporáneos</p>	 <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">FICHET, S.A.E.</p> <p style="font-size: x-small;">Puertas acorazadas Compartimentos de alquiler Sistemas de alarma</p> <p style="font-size: x-small;">Alf. Bey, 88 - Tel. 225 83 81 - BARCELONA-13</p>	<p style="text-align: center; font-weight: bold;">IMPERMEABILIZANTES</p> <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">ASFALTEX S.A.</p> <p style="font-size: x-small;">angli. 31. tel.: 204 49 00 (12 líneas). barcelona.17</p> <p style="font-size: x-small;">REALIZADOS POR: Impra S.A. paris. 49 51 tel.: 239.01 53 barcelona-29</p>
 <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">martinez. s.a.</p> <p style="font-size: x-small;">DERRIBOS, RESAJES Y NIVELACIONES</p> <p style="font-size: x-small;">OFICINAS Y ALMACEN: Cristóbal de Noya, 1 Tels. 307 66 98 307 73 32 307 08 32 BARCELONA 5</p>	<p style="text-align: center; font-size: x-small;">manufacturas</p> <p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold; text-align: center;">Xargay-Farrago, S.A.</p> <p style="font-size: x-small;">Avda. Granills, 25 - Tel. 674 30 50^o - Tel�fax 53159 SANT CUGAT DEL VALLES (Barcelona)</p>	<p style="text-align: center; font-weight: bold;">GONDOLAS</p> <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">MANNESMANN</p> <p style="font-size: x-small;">Muntaner, 515 1^o - Tel. (93) 248 11 92 - BARCELONA-22</p> <p style="font-size: x-small;">CONSTRUCCIONES EN HIERRO ALUMINO Y ACERO INOXIDABLE</p>
<p style="font-size: x-small;">muebles de oficina ★ instalaciones completas</p> <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">BERNADI</p> <p style="font-size: x-small;">P� Gral. Mola, 20 Tel. 256 63 00^o - BARCELONA-37</p>	<p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">GRANELL</p> <p style="font-size: x-small; text-align: center;">SOCIEDAD ANONIMA VIDRIEROS</p> <p style="font-size: x-small; text-align: center;">ENRIQUE GRANADOS, 46 - TEL. 254 18 83^o</p>	 <p style="font-size: 1.5em; font-weight: bold; text-align: center;">sanahuja</p> <p style="font-size: x-small; text-align: center;">M. DE MQUEL BANAHUJA FUNDADA EN 1896</p> <p style="font-size: x-small; text-align: center;">oficinas / oficinas, 13 y 15 - oficinas / oficinas, 13 (planta comercial) tel�f. 243 44 87 - 223 15 09 - 223 37 88 - 223 29 18 - BARCELONA-14</p>

Fig. 6.4.4 Publicitat amb motiu de la inauguració de la nova seu de Societ  Générale de Banque en Espagne (SGB 1978a).

HOY DIA 17 INAUGURACION



SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

de Banque en Espagne

también confió en





DERRIBOS, REBAJES Y NIVELACIONES
Oficinas y almacén: Cristóbal de Moura, 1
Tels. 307 66 98 - 307 13 32 - 307 08 33
Barcelona-5



MARMOLÉS Y GRANITOS
J. MIRET G.
Escultura y arquitectura para construcción y decoración
Carretera N II - Km. 600
Apartado 24 - Tels. 653 03 54/17 51
SANT ANDREU DE LA BARÇA (Barcelona)



CONSTRUCCIONES EN HIERRO, ALUMINIO Y ACERO INOXIDABLE
sanahuja
H. de Miguel Sanahuja
Fundada en 1898
Olzinelas, 13 y 15
oficinas: Olzinelas, 13 (planta comercial)
Tels. 243 44 02 - 223 15 09
223 37 08 - 223 29 18 - Barcelona-14



manbar
mueble internacional
Vía Augusta, 61
Av. Gmo. Franco, 536 - Tel. 209 11 77
MUEBLE DE EMPRESA Y HOGAR
estudio e instalación de interiores contemporáneos





ha suministrado los sistemas de Techos Integrados Luz - Clima y acústica
NOVALUX IBERICA, S.A.
Polígono Industrial Congost, 6
Tel. 871 44 12 - Telex 53125 NLXG



industrial cronométrica, s.a.
Zamora, 95, 1.º 2.º
Tels. 300 00 51 - 300 14 04 - Barcelona-18



G gelonch
Ha realizado las instalaciones de fontanería
Besalú, 76, entresuelo
Tels. 255 65 04/05
Barcelona-13



IMPERMEABILIZANTES
ASFALTEX S.A.
Angll, 31 - Tel. 204 49 00 (12 líneas)
Barcelona-17



REALIZADOS POR:
impre S.A.
París, 49-51
Tel. 239 01 53
Barcelona-29



FICHET
EQUIPAMIENTOS DE SEGURIDAD
Puertas acorazadas
Compartimientos de alquiler
Sistemas de alarma
Ali Bey, 84-90-Tel. 226 93 33-Barcelona

ARQUITECTO: XAVIER BUSQUETS SINDREU
APAREJADORES: JOSEP MARCH
MARIO ESCOBAR



SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
de Banque en Espagne
Plaza de Cataluña, - 20
Telf. 317 13 82 (15 líneas)



sereland
ingeniería
Aribau, 200-210, 7.º
Tels. 200 85 11 - 209 01 55 - Barcelona

Fig. 6.4.5 Publicitat amb motiu de la inauguració de la nova seu de Société Générale de Banque en Espagne (SGB 1978b).

Serralleria	Augusto Duran
Serveis de jardineria	Artículos y Servicios Massoni S.L.
Sistemes d'extracció de fums	Conau Ventilación S.L.
Subministrament d'acumuladors	NIFE
Subministrament de formigons	Prebetong Hormigone S.A.
Subministrament i instal·lació de dipòsits de fuel	Pujol y Xicoy
Subministrament elèctric	FECSA
Subministrament i muntatge de mobiliari	Manbar S.L.
Subministrament de sistemes de computa- ció	IBM
Subministrament de toros i carros mecànics	Moser i Rosell S.A.
Telecomunicacions	Comercial Servicios Electrónicos S.A.
Transports	Transports Grau
Xemeneies	Francisco Romero Perez

Tot i aquesta profusa llista d'industrials col·laboradors, a partir de principis dels 1970s apareix Pallás y Gamandé S.A., amb qui Busquets edificarà algunes de les seves autopromocions i que també s'encarregaria de construir l'edifici per a la Mutua General de Seguros a la Diagonal. A més, Famadas S.A. o Escofet S.A. treballaran en qualitat de constructores a diversos projectes de Busquets per a CAMPB i també per a altres firmes corporatives, com ara Hartmann S.A. o els rellevants projectes per a INA Rodamientos S.A. a Sant Just Desvern.

Finalment, amb el canvi de dècada totes aquestes empreses aniran essent substituïdes per d'altres, de les quals caldria destacar Ingeniería y Construcción de Edificios S.A., a qui s'encarregà la construcció del nou edifici d'ESADE al c. Mulhacén de Barcelona, o LOSAN Mecánica del Suelo S.A. substituiria també i des de llavors el col·laborador preferent de Busquets fins el moment en el seu ram, Cimentaciones Especiales S.A.

Naturalment, aquesta llista no és exhaustiva, i s'han deixat de banda totes les empreses que per un motiu o altre treballaren de manera puntual amb Busquets, especialment aquelles que intervingueren en encàrrecs de particulars. Però pel que fa a algunes d'aquestes empreses és necessari tenir present que la seva propietat, direcció o presidència estava en ocasions en mans de persones que a la vegada eren o havien estat clients de Xavier Busquets, o pertanyien als cercles socials en què es movia, ja descrits, esborrant encara més la dèbil línia entre professió i vida personal.

6.5 Modernització del perfil professional

En tot cas, l'anterior relació, encara que selectiva, mostra com la xarxa de contactes de Busquets entre els industrials fou variada i extensa, però també prou estable. Entre totes aquestes empreses, el despatx acostumava a organitzar rigorosos concursos de licitació, i en fer-ho ram per ram, i de vegades fins i tot en unitats menors certament desacostumades (concurs de pintura de fusteries, concurs de provisió d'extintors, concurs de mampares, concurs de pany de portes serien només alguns exemples¹²¹), ho practicà molt més enllà del convencional, triturant els conceptes d'execució al màxim i comparant partida a partida les ofertes tècniques en relació a la qualitat dels materials i l'adequació de les operacions ofertes.

Pel que es desprèn de la documentació amb els nombrosos concursos de licitació que encara es conserven a l'Arxiu Històric del COAC, Busquets aportà una minuciositat extrema en aquestes tasques. Busquets hauria així pres el paper d'un inclement contractista [Ceniceros ANX F.3, 974-975], substituint-lo de facto per tal d'abaratir costos, i també per poder descomptar el cost dels serveis d'intermediació en la contractació. Com ell mateix confessa en una entrevista¹²²:

[M'encarrego de] *coordinar la labor de los diferentes industriales que participan en la obra y procurar que el contacto entre ellos y la Mutua [General de Seguros, el client] sea directo y no a través de un contratista general que no hace más que subcontratar los diferentes trabajos y encarece la construcción.*

Però també per prendre una posició de control absolut de l'obra i de les relacions del client promotor amb el constructor: En conseqüència, hauria exercit no només les funcions estrictament pròpies de l'arquitecte, sinó que hauria adoptat també les del gestor de projectes o *project manager*, de forma pionera al nostre país i uns anys abans de la popularització de la figura de l'oficina tècnica a Catalunya, als 1970s.

En aquest sentit, cal destacar la presència, ja al despatx del carrer Mallorca durant els 1950s, de Josep March Rafel (1926-2017) ([Esquela], 2017), l'aparellador tècnic que va acompanyar Busquets al llarg de la major part de la seva trajectòria, com a mínim des del 1958¹²³, fins la mort de Busquets [Ceniceros ANX F.3, 963]. Col·laborador fonamental del despatx, March hauria acabat encarregant-se de la gestió dels concursos de licitació així com de la relació amb les constructors amb què Busquets col·laborava. I també cal esmentar la figura de Lluís Roig i Duran (1941-2011), com a mínim a partir del 1972¹²⁴, com un complement a la de March, ja que aquest s'hauria encarregat dels aspectes tècnics i de direcció d'obra, en el moment en que el volum de feina gestionat pel despatx va exigir la inclusió d'un nou aparellador.

Aquesta doble i constant presència podria així ser expressiva, en termes de la modernització que podria representar el despatx de Busquets al context català, d'una banda, de l'interès de Busquets a construir una estructura estable de col·laboradors amb la que anar adaptant-se als

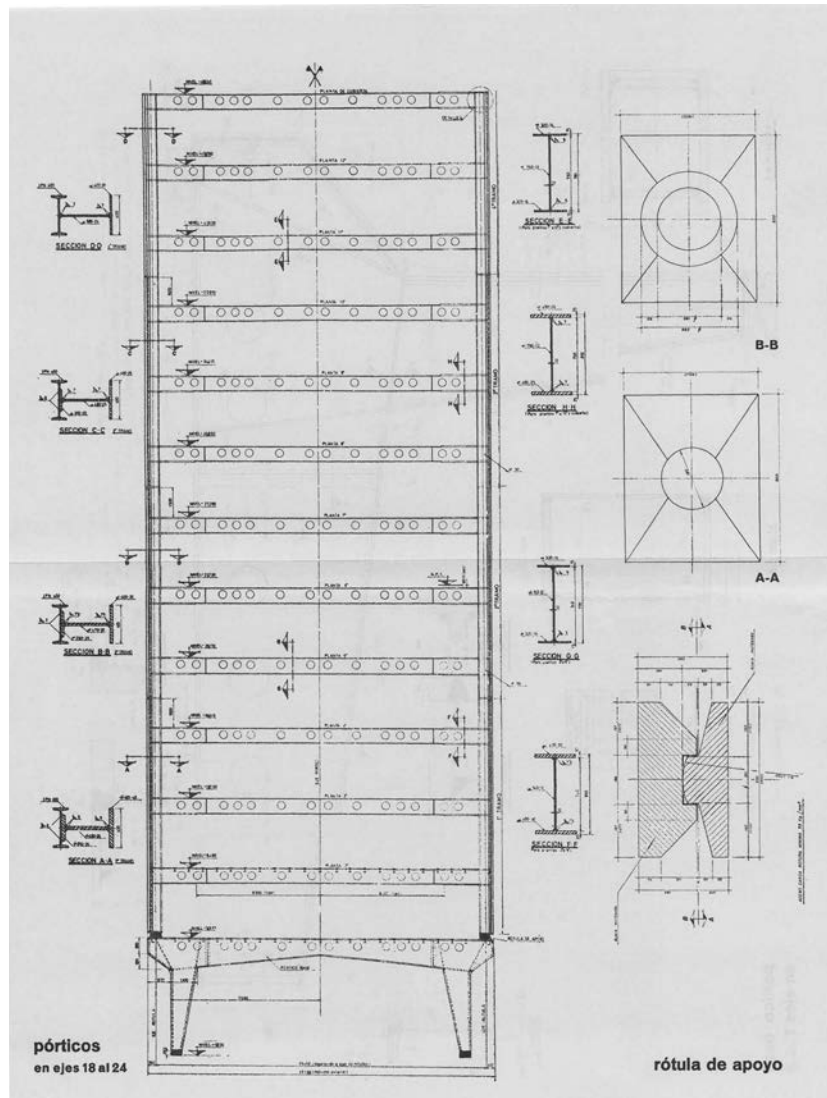
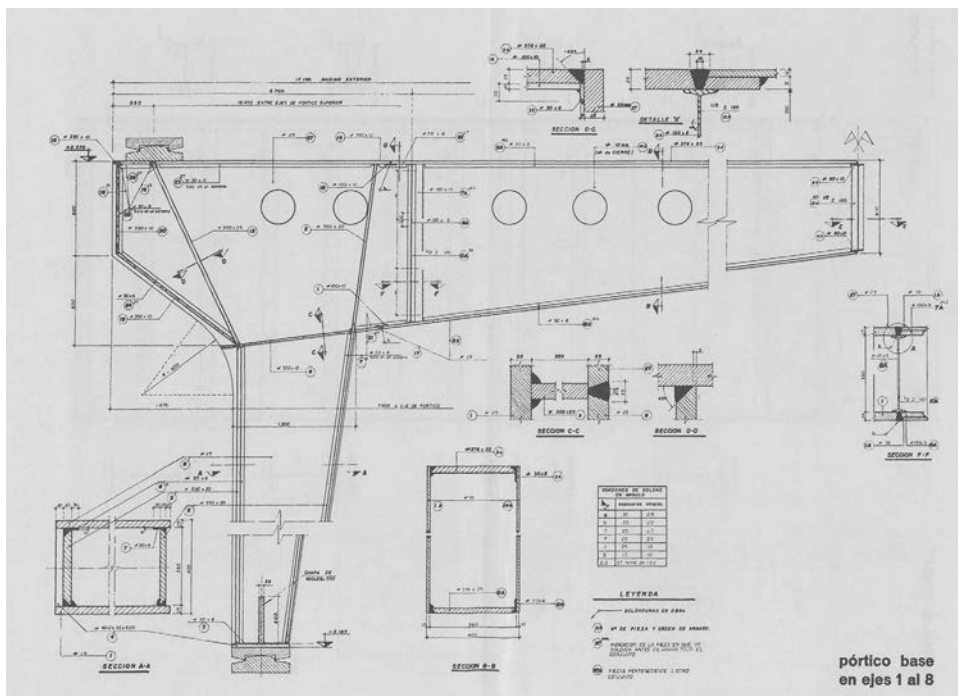


Fig. 6.5.1 i 6.5.2 Detalls del projecte executiu de l'estructura de la nova seu de MGS per BaBor (Red. 1977).



canvis experimentats per la professió entre els 1950s i 1990s, i a través de la qual establir un sistema de treball que s'anà optimitzant amb el pas del temps en termes de productivitat, definint papers específics i complementaris per a cada un d'ells a dins de l'estructura major de l'estudi. I d'altra banda, de que la concepció integral que Busquets encara practicava en relació al projecte d'arquitectura, no es mantenia en relació a la resta de l'estructura del despatx, en què s'hauria produït una incipient i creixent especialització dels perfils i les feines dels treballadors, als quals s'haurien assignat, en un conjunt interdependent, tasques enteses com a successives passes d'un mateix procés.

Una d'aquestes passes, de la qual s'encarregava el mateix Busquets, era la preparació d'estudis comparatius i de valoració de la viabilitat econòmica i normativa de projectes de promoció edificatòria, tant d'edificis residencials com comercials. En aquests casos, Busquets s'encarregava de calcular el valor d'edificis o solars existents i d'avaluar l'estat constructiu de les edificacions a efectes de l'avaluació econòmica de possibles actuacions de reforma, o bé de la redacció d'un informe justificatiu del valor de l'immoble de cara a operacions de compravenda. També estimava freqüentment el cost financer i d'execució material de possibles promocions i el seu marge de benefici en base al càlcul i tanteig d'uns primers encaixos arquitectònics en aplicació de la normativa vigent, en termes d'ocupació, volum edificable i viabilitat de la implantació del programa previst.

Afegint així a la figura del gestor de projectes la de l'agent immobiliari, Busquets hauria pogut oferir un perfil específic, orientat a un client molt concret, de tipus inversor, i plenament arrelat en el nou capitalisme immobiliari de caràcter lliberal i especulatiu que, com es veurà en altres capítols, Busquets assumí al Brasil com a part de la modernitat i de les transformacions que aquesta modernitat comporta, no només de la metròpoli, sinó de la mateixa professió de l'arquitectura, situant l'arquitecte en una nova posició –pròpia de la modernitat– vers els promotors i el flux del capital.

En la mateixa línia de modernització del perfil professional, es pot considerar que part d'aquesta modernitat, així com del procés de progressiva especialització que aquesta implica, es reflecteixi també en l'externalització de serveis específics com ara el càlcul d'estructures i d'instal·lacions, que no es duia a terme al despatx de Busquets i es contractava sovint a empreses estrangeres. Així, els càlculs d'aire condicionat acabaren essent encarregats a la casa Lufttechnische GmbH (L.T.G.) de Stuttgart, i els de les instal·lacions elèctriques d'alta, baixa o molt baixa tensió a INTARCO-PHILIPS de Eindhoven. De la mateixa manera, els càlculs estructurals acabaren sent contractats al conegut despatx madrileny BABOR de Juan Batanero García-Geraldo (1914-1984) i Ramiro Rodríguez Borlado, qui en aquells moments feien servir ja, de manera pionera al país, tecnologia computeritzada en la modelització del comportament estructural, les previsions de les càrregues i el dimensionament dels esforços [Ceniceros ANX F.3, 970-971] (Red. 1977).

Finalment, tot i que certament només en part, l'interès de Busquets per la tecnologia pot explicar també l'esforç que dedicà tota la seva vida a vincular l'activitat professional del seu despatx amb industrials i tècnics de l'estranger, especialment del centre i nord d'Europa, més avançats tecnològicament que el sud del continent en general i que Espanya i Catalunya en aquelles dècades. Aquest interès pot obeir, com s'ha vist, a motius personals, però en termes professionals obeeix principalment als projectes que Busquets rep d'empreses estrangeres, i les seues i plantes de producció de les quals visita als països d'origen per prendre models de referència.

El cas més evident seria el de la filial espanyola d'Svenska Kullagerfabriken AB (SKF), per a qui treballa la dècada dels 1960s i també la següent, quan es veu en situació de relacionar-se amb els equips tècnics i arquitectes de l'empresa de les seus de Helsinki, Kopenhagen, Malmö i Göteborg¹²⁵. Però no es l'únic; també s'haurien de considerar rellevants en aquest sentit els encàrrecs provinents d'Hispano Olivetti (1964-1966), els concessionaris de Volvo AB (1965), o INA Rodamientos de Agujas S.A. (1974-8), feines totes elles que ocasionen viatges de Busquets a l'estranger.

A través d'aquests clients, les expectatives dels quals ha de satisfer, Busquets hauria cercat la manera de mantenir-se informat de l'actualitat professional, arquitectònica i tecnològica amb la que entrà en contacte durant la seva estada al Brasil, als anys 1950s, i de la que des d'aquell moment hauria sempre procurat no desvincular-se [Usandizaga ANX F.2, 935 i 942]. D'aquesta manera, no només hauria pretès fer valuosos contactes entre els companys de professió estrangers més reconeguts, sinó que aquest esforç continuat l'hauria permès, d'una banda, ser coneixedor dels avenços en construcció de manera pionera al país, i d'altra banda, situar-se en una posició d'avantatge de cara a la prestació dels seus serveis professionals a les corporacions internacionals que buscaven una ràpida implantació a la Península Ibèrica i que feien precisament de l'aplicació d'aquests avenços a l'edificació un dels mecanismes de representació arquitectònica de les seves empreses i de l'expressió dels seus valors comercials.

6.6 Dimensió internacional del despatx

Els contactes internacionals del despatx de Busquets no es produïren, però, només en l'àmbit empresarial, ja sigui amb firmes industrials del sector o amb clients corporatius. La dimensió internacional formà també part de la rutina diària del despatx, ja fos a través dels freqüents viatges de Busquets a l'estranger, (no exclusivament però també per motius laborals), a través de la seva col·laboració amb arquitectes d'altres països d'Europa, o bé per la continuada presència de professionals i estudiants estrangers a l'estudi.

Així, per exemple, ja als 1950s Busquets estableix una col·laboració amb l'artista xinès Hsiao-Chin (n. 1935), qui s'encarregà de dissenyar algunes de les composicions geomètriques que acompa-

nyaren l'estand d'Aiscondel S.A. per a la *Feria Internacional de Muestras de Barcelona* de 1958, encarregat a Busquets (Orriols 1958). En aquella mateixa època, quan encara el seu estudi estava emplaçat al pis el c. Mallorca, col·laboradors de caràcter internacional com el ja esmentat Víctor Kremp hi haurien format part d'una manera més o menys assídua de la plantilla, entre d'altres personatges, també estrangers, que hi haurien establert una relació més puntual [Ceniceros ANX F.3, 959]. Que aquesta situació no fou anecdòtica i estrictament vinculada a aquells anys ho demostra la presència, més endavant, a principis i mitjans dels 1970s, d'altres arquitectes al despatx del c. Duquessa d'Orleans, com ara l'austriac Machold [Usandizaga ANX F.2, 941], o Takeo Ito [Ceniceros ANX F.3, 960] i Kosuke Yamauchi¹²⁶, ambdós de nacionalitat japonesa.

A tots aquests noms caldria a més afegir una sèrie indeterminada d'estudiants internacionals que haurien treballat al despatx a través de la participació en programes d'intercanvi promoguts pel *Comité Español para el Intercambio de Estudiantes Técnicos*, en col·laboració amb la *International Association for the Exchange for Technical Experience* (I.A.E.S.T.E.), un canal d'intercanvi de coneixement en el que Busquets participà activament des del seu estudi com a mínim durant el temps en que el seu despatx estigué ubicat a la Diagonal (1966-1972)¹²⁷. Finalment, cal també considerar que el personal de secretaria, i també el de neteja i manteniment, hauria estat generalment originari de l'àmbit germànic, al llarg de tota l'existència del despatx [Ceniceros ANX F.3, 963].

Els vincles més importants amb l'àmbit internacional en termes laborals, però, serien els que Busquets establí mitjançant la col·laboració directa amb oficines estrangeres, especialment d'Alemanya, Suïssa i Àustria. És el cas de la col·laboració amb els serveis tècnics de la *Bundesbaudirektion* de la República Federal d'Alemanya, amb qui Busquets treballà encarregant-se del càlcul de l'estructura i la coordinació i direcció de les obres del nou edifici del Col·legi Alemany a Barcelona (1969-1977), ocasió en la que desenvoluparia les seves tasques en coordinació amb els arquitectes de Braunschweig Peter Stahrenberg (1939-2020), Hans-Joachim Pysall (1929-2019) i Uwe Jensen¹²⁸, reconeguts al seu país com un dels més importants actors en el desenvolupament i innovació en la construcció d'arquitectures docents dels anys 1960s i 1970s, i dels quals el centre a Barcelona és encara considerat un dels seus millors edificis, junt amb el centre escolar *Oberstufen-Schulzentrum Wedding* de la Putbusser Strasse, 12 de Berlin.

Un altre capítol ben significatiu en aquest sentit seria l'encàrrec per a la seu corporativa de Sandoz S.A.E. (1966-1973), que l'estudi de Busquets edificà en estreta col·laboració amb l'arquitecte suís Martin Heinrich Burckhardt-Henrici (1921-2007), qui des de finals dels anys 1950s s'havia especialitzat en la producció d'arquitectures corporatives per al sector de la banca i també, específicament, per a la indústria farmacèutica, amb un èxit que l'havia permès obrir sucursals a Berlin, Wien, Paris, Mèxic, Brasil i els Estats Units de Nord-Amèrica. De fet, al moment de desenvolupar l'encàrrec, Burckhardt ja havia treballat per a Sandoz en nombroses ocasions, com ara

la seu de Sandoz-France, a París (1965-1968), la seu de la companyia a São Paulo (1965-1968), el laboratori farmacèutic a Basel (1967-1971), o el centre d'investigació de Wien (1967-1970).

La documentació disponible¹²⁹ mostra que l'encàrrec original va ser rebut per Burckhardt, qui ja treballava en el projecte des de 1966. En la cerca d'un soci que pogués aportar logística local s'hauria doncs optat per Busquets Sindreu qui, en una situació semblant a la de l'edifici per al Col·legi Alemany de Barcelona, s'hauria encarregat no tant del disseny de l'edifici –la qual cosa explicaria els trets desacostumats respecte l'expressió arquitectònica normalment practicada per l'arquitecte català–, com de la redacció dels informes necessaris, memòria tècnica, etc., així com de la relació amb les autoritats i els tècnics locals, l'organització dels concursos de licitació entre els industrials, la seva coordinació i la direcció i coordinació de les obres.

Com Xavier Busquets hauria entrat en aquesta equació, és quelcom que queda sense determinar als documents conservats; però indagar sobre aquest punt permet aprofundir en la importància dels vincles que el despatx de Busquets establí amb l'àmbit internacional. Certament, és possible que es produís a través d'un contacte directe amb la farmacèutica, però no es poden descuidar les nombroses coincidències existents entre els perfils de Burckhardt i Busquets. Així, al moment d'establir la col·laboració, feia anys que els dos despatxos es dedicaven a l'arquitectura corporativa, podent-se considerar ja Busquets al tombant de la dècada com un dels referents d'aquest sector a Barcelona, a qui se li han dedicat alguns articles i ressenyes a la premsa estrangera especialitzada en arquitectura (des de Cabrera 1961; Gellhorn 1962; Ponti 1962; Red. 1962; Red. 1963a, Red. 1963b i Red. 1963c).

D'altra banda, Busquets tenia, com s'ha vist, vincles familiars estrets amb la Suïssa, país al que potser per aquest motiu viatjà amb certa freqüència, i a on Busquets tenia altres clients, ja esmentats, i certament rellevants. Finalment, s'ha de tenir present que Burckhardt era ja en aquells anys un conegut mecenes i un impulsor important de l'ambient artístic del seu país i especialment de la seva ciutat, ja que des de 1955 i de manera ininterrompuda havia estat membre de la *Basler Kunstkommision*, i al 1961 havia fundat el fons Karl August Burckhardt-Koechlin com una eina per a vehicular l'adquisició de dibuixos, gouaches i aquarel·les del s. XX per a la col·lecció del *Kupferstichkabinett* del *Kunstmuseum* de Basel. Tenint en compte que, com s'ha exposat, algunes de les adquisicions de la col·lecció artística del mateix Busquets provenen de Suïssa, és possible que la relació es pogués haver establert a través d'aquest altre canal.

També és possible, però, que el vincle s'establís a través de Bernard Zehrfuss (1911-1996), qui mantenia una relació d'amistat amb Picasso des de la construcció de la seu de la UNESCO als 1950s¹³⁰, igual que Busquets des de la construcció de la seu del COAC, i amb qui Burckhardt havia edificat, juntament amb Jean Prouvé (1901-1984), l'esmentada seu de París de Sandoz-France entre el 1965 i el 1968.

Fig. 6.6.1 Busquets Sindreu, Xavier. Perspectiva d'una de les versions d'implantació de la zona d'apartaments a Roca Llisa (Eivissa) (1967-1970). Llapis sobre paper. (AHCOAC C 781/156).

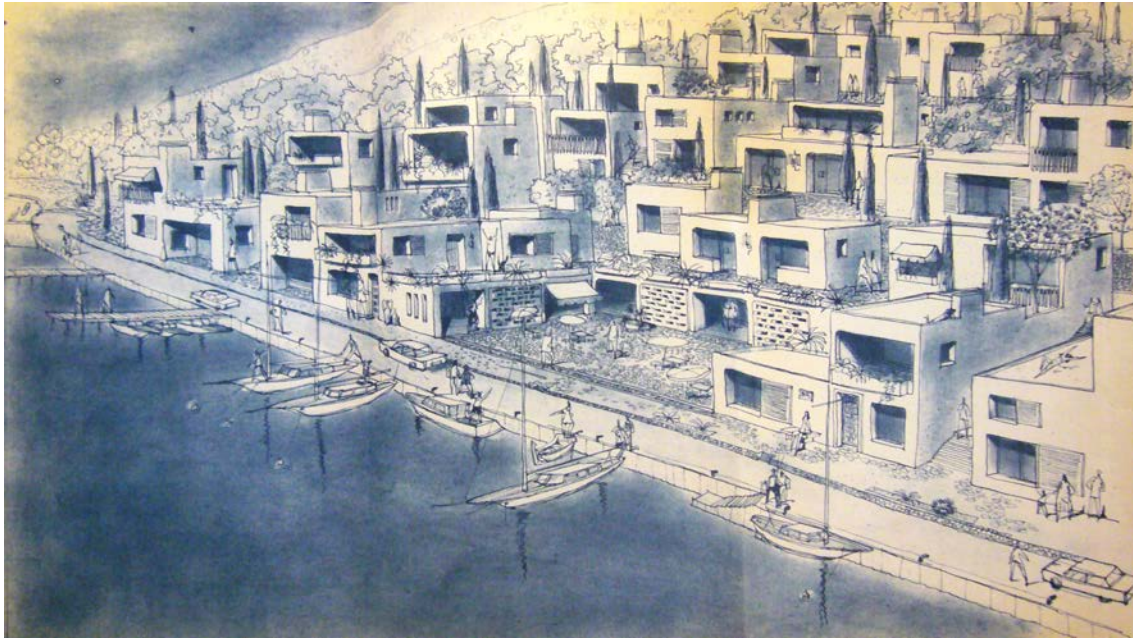


Fig. 6.6.2 Busquets Sindreu, Xavier. Planta d'una de les versions d'implantació de la zona d'apartaments i residències unifamiliars a Roca Llisa (Eivissa) (1967-1970). Llapis sobre paper. (AHCOAC C 781/156).

Finalment, una altra via de contacte podria haver estat Jacques Rosenstein (1900-1979), director de la cadena Hilton-Rosenstein, emparentat per casament amb la nissaga de banquers suïssos La Roche, accionista principal de la Internationalen Kapital-Anlage Gesellschaft (IKAP), i propietari de la important constructora i immobiliària suïssa Avalon-Bau Gesellschaft GmbH, per a qui Busquets i Burckhardt treballaren en col·laboració al llarg de 1970 amb motiu de la construcció d'un hotel de la cadena a Barcelona, finalment no construït¹³¹.

Aquestes diferents vies, no tenen, òbviament, perquè ser mútuament exclusives, donada l'habilitat de Busquets de teixir complicitats en denses xarxes socials a dins i fóra del país. En aquest sentit, determinar fefaentment quin fou el canal real que posà en contacte Busquets i Burckhardt seria menys rellevant que constatar la riquesa i penetració dels seus contactes en l'àmbit internacional. En tot cas, els vincles internacionals de Busquets amb la professió, ja sigui per amistat, per comuns interessos com ara l'art o per qüestions estrictament laborals es demostren prou significatius, tota vegada que situen el despatx en una posició molt propera a les transformacions que estava experimentant l'arquitectura moderna en aquells anys, i també a alguns dels protagonistes d'aquestes modificacions a Europa.

Un darrer exemple de la rellevància dels vincles internacionals al seu despatx pot ser la participació de Busquets a la reunió del Team X a la localitat francesa de Bagnols-sur-Cèze entre el 25 i el 30 de juliol de 1960, a on hauria anat en substitució de Josep Antoni Coderch i de Sentmenat (1913-1984) (Pizza 2000, 137; Garnica 2019, 232-235)¹³². L'impacte i la influència que aquesta experiència i les idees del Team X tingueren en l'arquitectura de Busquets és quelcom que depassa el marc d'estudi d'aquesta tesi doctoral, centrada als anys anteriors a la construcció de l'edifici del COAC (1958-1962), però es pot entreveure en projectes posteriors com ara les estratègies d'ordenació urbana emprades a Roca Llisa (Eivissa, 1967-1970)¹³³ [Fig. 6.6.1 i 6.6.2] o Bellvitge (1960-1961)¹³⁴.

Aquests són aspectes que es tractaran oportunament. En tot cas, la participació de Busquets al meeting de Bagnols-sur-Cèze podria també arribar a contextualitzar la participació del despatx de Busquets als programes d'intercanvi d'estudiants estrangers i fins i tot la presència de personatges com Takeo Ito al seu estudi. Així doncs, la relació de Busquets amb una part de les instàncies de l'arquitectura internacional però també, com s'ha vist, amb la indústria internacional del sector es pot considerar un dels trets més específics i rellevants de cara a l'estudi de les particularitats del seu despatx, la seva trajectòria i la seva significació en el context català.

6.7 El viatge internacional com a dinàmica de despatx

En conseqüència de tot el que s'ha anat exposant, el viatge convertí en una extensió natural de la feina per a Busquets, (i en una rutina per al seu despatx) qui tot i construir majoritàriament a Barcelona, s'acostumà a volar sovint a altres ciutats d'Espanya i també d'Europa. Així, un document de 1971¹³⁵ llista un total de noranta cinc vols anuals, amb destinacions com Barcelona, Madrid, Mallorca i Eivissa; i també Genève, Zürich, Stuttgart, Amsterdam, Eindhoven, München, Frankfurt am Main, Wien, Paris o Budapest, a un ritme trepidant d'un vol cada tres dies laborables.

En aquests desplaçaments, a mig camí entre l'oci i el negoci, l'arquitecte aprofitava certament per visitar cases d'antiguitats i galeries d'art, gaudir del viatge, fer contactes o visitar coneixences, però també prenia mides i fotografies dels edificis que l'interessaven com a referència per als seus propis projectes¹³⁶. Aquestes fotografies, expressives dels seus interessos, sovint es centren en detalls constructius i solucions de sistemes de construcció industrialitzada o prefabricats, que després Busquets adaptava a les possibilitats del sector local o bé importava directament de l'estranger, un fet que, com es veurà, suposaria un dels principals eixos d'interès de l'activitat professional del seu despatx en relació al context català.

6.8 Col·laboradors

Atenent a tot el que s'ha dit fins aquí, cal considerar el canvi de dècada entre els 1960s i 1970s com el moment de màxima activitat a l'estudi de Busquets [ANX B.1], i són aquests també els anys en què hi ha major informació disponible sobre els aspectes més tècnics de la seva activitat, des d'honoraris, despeses professionals, empreses constructores, i també col·laboradors tècnics.

Respecte a aquests, al llarg d'aquesta investigació s'han pogut recuperar alguns dels seus noms. Així, es pot considerar els aparelladors ja esmentats Josep March Rafel i Lluís Roig Duran com els homes de confiança de Busquets, que l'acompanyen ininterrompudament fins el tancament del despatx, el primer des de 1958 i el segon com a mínim des de 1972, intervenint en la majoria d'obres de l'arquitecte. En algunes ocasions, però, també treballaria amb d'altres aparelladors, com l'edifici corporatiu al número 477 de l'Avinguda Diagonal i l'edifici per a la Société Générale de Banque en Espagne, a on s'hi afegiren Manuel Casals Viera (1964-1966)¹³⁷ i Mario Escobar Miguel (1974-1978)¹³⁸, respectivament.

L'aparició d'aquestes altres figures es pot explicar per ser aquestes obres en les que Busquets treballa en col·laboració amb altres arquitectes, o bé per interessos del client. Aquest últim seria el cas també del aparellador Manuel Bañó del Río, amb qui Busquets treballa a principis dels 1970s, o Antonio Coll Molins, amb qui treballa en l'encàrrec de l'edifici d'ICOVA S.A. del c. Escolles

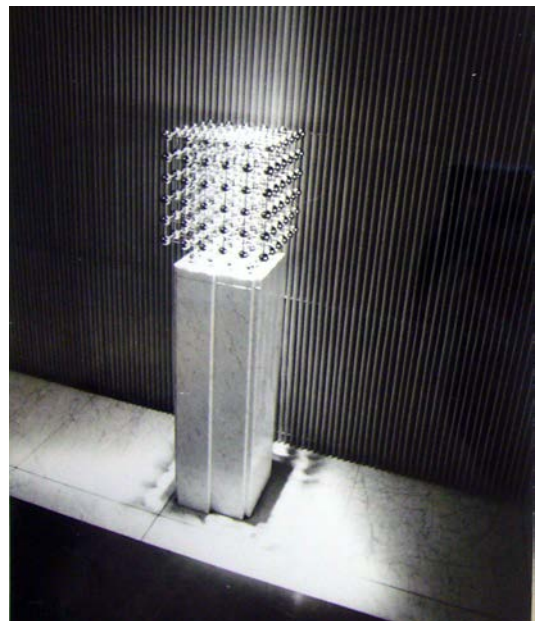
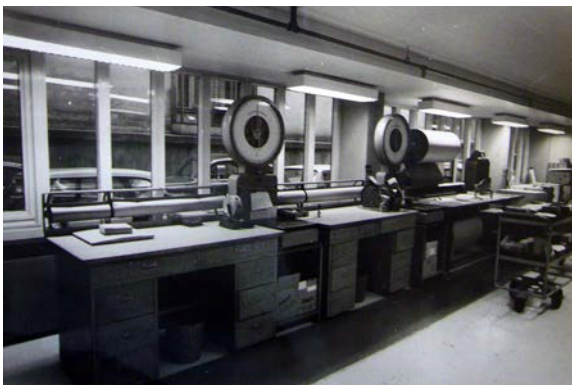


Fig. 6.71 a 6.7.8 Fotografies de viatge de Busquets. En elles, es barregen l'interès per l'arquitectura, el detall i la construcció, l'art, la imatge corporativa, l'ambient d'oficina, la maquinària i els processos productius (AHCOAC, C 735/26).

Pies de Barcelona¹³⁹. Per contra, a Madrid Busquets sembla treballar a gust en diversos projectes per a Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona amb Luis Encina Hidalgo (m. 2015), qui està vinculat a l'exitosa implantació urbanística de Tres Cantos, així com amb l'aparellador de Construcciones Quintero S.A., de qui només queda a la documentació el cognom d'Arellano.

Més difícil resulta la reconstrucció de les plantilles de delineants, estudiants, i altres col·laboradors. Als noms ja esmentats fins aquí (Víctor Kremp, Víctor Manuel Cenicerros, Miguel Usandizaga, Takeo Ito, Kosuke Yamauchi) es poden afegir els de Juan A. Peral, Joaquin Taulé, Jorge Romani i Francesc Gatnau, que treballen al despatx el 1974 segons l'únic document que s'ha trobat que identifiqui alguns dels treballadors de l'estudi¹⁴⁰. També ha quedat constància de la presència, al despatx de Busquets al 1958, de l'arquitecte canari Vicente Saavedra Martínez (n. 1937), aleshores estudiant d'arquitectura a Barcelona (Orriols 1958, 15).

Pel que fa a la col·laboració amb altres arquitectes, als anys 1970s Busquets sembla ja estar lluny de la idea de l'arquitecte solitari. Així, ja des dels 1950s Busquets col·labora repetidament amb Antoni Perpiñá Sebría (1918-1995), en projectes com l'edifici residencial per a l'*Ilustre Colegio de Ingenieros Industriales de Barcelona* (1956-1962), la implantació d'habitatges i instal·lacions per a Aiscondel S.A. en diverses localitzacions, la seu madrilenya d'Hispano-Olivetti (1964-1966) o el projecte d'implantació urbana de Bellvitge (1956-1966). Però aquesta col·laboració no serà pas la única: així per exemple construeix l'edifici d'oficines del número 477 de la Diagonal (1964-1966) de Barcelona en col·laboració amb Narcís de Prat Batlle (1927-2005) i Emilio Bordoy Alcántara (1918-2006), amb qui manté una certa amistat des dels temps de l'Escola d'Arquitectura¹⁴¹; i també edifica la nova seu per a la Mútua General de Seguros (1972-1980) en col·laboració amb Víctor Manuel Cenicerros Ojeda. Finalment, el projecte d'edifici d'habitatges per a GRIMSA S.A. en conjunció amb altres empreses situat a Gran Via de les Corts Catalanes (1974-1976) el desenvolupa i construeix en col·laboració amb els arquitectes Francesc Escudero i Ribot (1930-2012) i Joaquim Viñas i Peris (1934-2015).

6.9 Xarxa de contactes de l'arquitecte

Com es pot veure, al llarg dels seus quasi quaranta anys de trajectòria professional, Busquets Sindreu acumulà un important nombre de contactes de tot tipus, entre clients, col·laboradors, industrials, companys d'ofici i altres coneixences, i en tingué cura d'elles tant en el terreny personal com el comercial. Per acabar aquesta sèrie d'aproximacions a la figura de Busquets, restaria, doncs, detenir-se en les esferes socials amb què el despatx mantingué relació. En aquest sentit, un document que recopila un històric de tots els contactes als quals el despatx envià missives formals fins aquells anys, suposa una inestimable font documental per acabar de dibuixar la xarxa de relacions de l'arquitecte i, en bona part, la seva pròpia xarxa personal¹⁴².

Tot i estar sense data, el document es pot situar a mitjans dels 1960s en base a la presència d'alguns dels noms i l'encreuament amb les adreces postals associades. A aquest document, que llista entre dos-cents cinquanta i tres-cents noms, apareix resumida la vida professional de Busquets fins el moment: començant amb els primers clients, com ara Theodor Baumgartner, per a qui Busquets treballa abans de marxar al Brasil, hi surten molts dels noms que s'han anat esmentat a l'apartat dedicat al clients del despatx, així com els directors o responsables d'algunes de les corporacions que contractaren els serveis de l'arquitecte. El mateix passa amb els industrials, i tampoc hi falten els assistents a la reunió de 1960 del Team X a Bagnols-sur-Cèze.

Respecte a la resta, el fet que els contactes estiguin identificats amb nom o una simple inicial i només el primer cognom dificulta la seva correcta identificació, en produir-se duplicitats viables en persones diferents amb aquestes senyes. En tot cas, de entre els identificats amb raonable certesa caldria ressaltar l'excèntric Arthur William Douglas Cooper (1911-1984), historiador, *marchant* i important col·leccionista d'art, a qui Buquets podria haver conegut a través del comú vincle amb Picasso o Daniel-Henry Kahnweiler (184-1979), però també pels seus estudis sobre el paper que tingué la galeria Fischer de Luzern en el tràfic d'art espoliat pel nazisme, d'on provenien algunes de les peces de la col·lecció de l'arquitecte català. També Kyösti Ålander (1917-1975), crític d'art finès i historiador de l'arquitectura, fundador entre d'altres de les publicacions de *Le Carré Bleu*, lligada al cercle del Team X; l'empresària i mecenes parisina Marie Cuttoli (1879-1973), vinculada al món de les galeries d'art a París i contacte personal de Picasso i Dalí a la ciutat; l'artista, poeta, col·leccionista i historiador britànic Roland Penrose (1900-1984), conegut per ser un dels principals impulsors de l'art modern i el surrealisme al Regne Unit, amb amistats sòlides que passaven per Joan Prats.

D'entre els arquitectes estrangers, sobresurten els noms de l'austríac d'Henry-Pier Augsburger; l'holandès Johannes Hendrik Van Den Broek (1898-1978), a qui Busquets coneix des dels 1950s, just un any després que Van Den Broek hagi participat a l'Interbau de Berlin Occidental de 1957, per haver estat part del jurat del concurs per a la seu corporativa del COACB; Cornelis van Eesteren (1897-1988), qui havia estat membre històric dels CIAM entre 1930 i 1947 i personatge nuclear del moviment De Stijl; Ralph Erskine (1914-2005), a qui Busquets pot haver conegut durant els seus viatges a Suècia o als Estats Units de Nord Amèrica; Isao Fukuwatari (n. 1931), a qui Busquets coneix probablement a través de Candilis-Josic&Woods, amb qui el japonès treballà entre 1960 i 1961, i la presència del qual pot indicar que l'interès de Busquets del Japó podria remuntar-se a abans de la dècada dels 1970s; el milanès Alberto Galardi; el belga Axel Ghysaert (n. 1933); l'alemany Werner Hebebrand (1899-1966), amb qui Busquets pot haver entrat en contacte per la seva relació amb Franz Heep, ja que ambdós havien treballat al projecte Neues Frankfurt (1925-1930) sota Ernst May (1876-1970) i Adolf Meyer (1881-1929); el belga Lucien Kroll (n. 1927), un contacte sorprenent atesa la distància conceptual amb Busquets i que Kroll encara no havia arribat al seu moment de culminació professional; el milanès Enrico

Peresutti (1908-1976), probablement conegut a través del comú vincle amb Hispano Olivetti; Gio Ponti (1891-1979), que Busquets coneix des dels concurs de l'edifici del COAC; el suís Alfred Roth (1903-1998), membre destacat del racionalisme que el mateix Busquets practicà i qui havia estat company de Franz Heep a l'estudi de Le Corbusier al canvi de dècada dels 1920s als 1930s; el també racionalista i fundador dels CIAM Alberto Sartoris (1901-1998); el californià George Patton Simonds (1905-1978), membre destacat de la Universitat de Berkeley i a qui podria haver lligat amb Busquets el comú interès per l'art precolombí i el seu col·leccionisme; el norueg Erling Viksjø (1910-1971), a qui Busquets conegué amb motiu de l'execució dels frisos de Picasso per al COACB, junt a l'artista Carl Nesjar (1920-2015), i amb qui compartiria l'interès per la texturització del formigó; l'alemany Edgar Leonhard Wilhelm Wedepohl (1894-1983); i finalment l'arquitecte, escultor i pintor francès Edouard Delaporte (1909-1983), conegut a la seva etapa d'Antibes presumiblement a través de Picasso.

Naturalment, també apareixen noms d'arquitectes espanyols i catalans que compartiren amb Busquets anys d'ofici i feina, com ara Manel Baldrich i Tibau (1911-1966), Francesc Bassó (1922-2017) i Joaquim Gili i Morós (1916-1984), Ricardo Bofill Levi (n. 1939), Oriol Bohigas Guardiola (n. 1925) i Josep Maria Martorell i Codina (1925-2017), Eusebi Bona i Puig (1890-1972), Josep Maria Bosch i Aymerich (1917-2015), Margarita Brender Rubira (1919-2000), Joan Bassegoda Nonell (1930-2012) i Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940), Marino Canosa Gutierrez (1902-1988), Eugenio Pedro Cendoya Osoz (1894-1975), Jose Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984), Fernando Chueca Goitia (1911-2004), Raimon Duran i Reynals (1895-1966), Adolf Florensa i Ferrer (1889-1968), Leopoldo Gil Nebot (1921-2016) i el seu oncle Francesc de Paula Nebot (1883-1965), Josep Maria Gudiol i Ricart (1904-1985), Javier Lahuerta Vargas (1916-2009), Federico Correa Ruiz (n. 1924) i Alfons Milà i Sagnier (1924-2009), Carlos de Miguel González (1904-1986), Antoni de Moragas i Gallissà (1913-1985), Eugeni Orriols Germain (1917-2014), Ernesto Paradell García (1911-2007), Antoni Perpiñá Sebría (1918-1995), Enrique Piqué Marco, Miquel Ponseti i Vives (1920-2009), Narcís de Prat Batlle (1927-2005), Joaquim Puchades Cortés, Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965), Joan Maria de Ribot i de Balle (1919-2014), Joaquim Ros i de Ramis (1911-1988), Josep Maria Segarra Solsona, Ignasi Maria Serra Goday (1916-1991), Guillermo Giráldez Dávila (n. 1925), Pedro López Íñigo (1926-1997) i Xavier Subías i Fages (1926-2014), Manel Subiño Ripoll (1904-1984), Josep Maria Fargas i Falp (1926-2011) i Enric Tous i Carbó (1925-2017), Ramon Vázquez Molezún (1922-1993) i Jordi Vilardaga Roig (1923-1998).

També hi ha una bona part dels contactes que pertanyen al món de l'art. Seria el cas del fotògraf Francesc Català-Roca (1922-1998), qui fotografia les obres més importants de Busquets des de finals dels anys 1950s; el pintor Antoni Clavé i Sanmartí (1913-2005), qui compartia amb Busquets un fort vincle amb Pablo Picasso; el pintor i poeta Ricard Creus (n. 1928), marit d'Esther Boix i a qui Busquets coneix potser des dels temps de la fundació del grup *Postectura*, d'abans de marxar al Brasil; el ceramista Antoni Cumella i Serret (1913-1985), amb qui Busquets col·labora

sovint als seus edificis; els galeristes de la Sala Gaspar, Joan Gaspar i Paronella (1911-1996) i Miquel Gaspar Paronella (1914-1989), amb qui Busquets té vincles des del seu retorn a Barcelona; la família de l'escriptor Jaime Gil de Biedma (1929-1990); l'actor de teatre polac Leśniewski Janusz (1951); el mateix Daniel-Henry Kahnweiler (184-1979), representant de Picasso i amb qui Busquets mantingué capítols d'estreta relació; el seu gendre l'escriptor surrealista Michel Leiris (1901-1990) junt amb la seva esposa; la col·leccionista d'art suïssa Germaine Liechti; el ceramista i crític d'art Josep Llorens i Artigas (1892-1980); el galerista parisenc Alex Maguy; el galerista de la sala Parés, Raimond Maragall Noble (1907-1967), fill del poeta Joan Maragall (1860-1911), qui havia estat amic de la família Busquets; l'escultor Marcel Martí Badenes (1925-2010), la coneixença del qual per part de Busquets pot datar de la comú participació a la *III Bienal Hispano-americana de Arte*; el joier i antiquari Florencio Millicua i el seu fill, l'historiador de l'art José Millicua Illarramendi (1921-2013); el també historiador de l'art Luis Monreal Tejada (1912-2005); el jutge, poeta i escriptor Joan Perucho Gutiérrez (1920-2003); el jutge i crític d'art Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1916-2006), a qui Busquets coneix com a mínim des de l'intent de fundació del Museu d'Art Modern de Barcelona; el joier i orfebre Alfons Serrahima i Bofill (1906-1988), a qui Busquets potser coneix del Centre Artístic de Sant Lluç; l'escultor Josep Maria Subirachs i Sitjar (1927-2014), nom ben conegut a la Barcelona dels 1960s, de quan data el document; el promotor cultural i Mauricio Torra-Balari (1907-1999), amb qui compartia el vincle amb Picasso; l'arqueòleg i director museístic Samuel Ventura Solsona (189-1972), a qui coneixia per la seva posició a Tarragona; el pintor Xavier Vilató i Ruiz (1921-2000), nebot de Pablo Picasso; l'escultor Moisès Sanmartín Villèlia Puig (1928-1994), a qui Busquets coneixia com a **mínim des de la construcció de la seu** corporativa del COACB; i finalment, en certa manera, també els reconeguts maquetistes Malberti i Escudé.

Tot i la relació particular de Xavier Busquets Sindreu amb la religió, entre els noms també hi ha alguns religiosos, amb el tractament de reverends pares, que poden ser contactes que provinquin per mediació del seu germà. Seria el cas del jesuïta Alejandro Rey-Stolle Pedrosa (1910-1988), a qui Busquets coneix potser també dels temps d'estudi a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, a on ambdós estigueren matriculats; l'escolapi egarenc Adolfo Roger Garcia (1866-1966), a qui potser coneix pel vincle comú amb les Escoles Pies; o el sacerdot i crític d'art valencià Alfonso Roig Izquierdo (1903-1987).

Finalment, i junt amb alguns contactes internacionals del món del golf i l'aviació, hi ha una altra sèrie de noms més variats, com són Rafael Llopart Arnal (1902-1998), qui fou *Delegado Provincial del Ministerio de la Vivienda*; el matemàtic Jordi Dou i Mas de Xexàs (1911-2007); el presentador i periodista Federico Gallo Lacárcel (1930-1997); l'enginyer industrial Manel García Madurell; els també enginyers Mas, Goberna i Mosso S.L.; l'editor Felipe Mestre Jou (n. 1903), empresari català establert a São Paulo; el polifacètic esportista Miguel Lerín Seguí (1914-1984), a qui segurament coneix dels temps de la fundació del *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelo-*

na; els editors Bernhard Geiser, de Bern, i Anthony Kraft, de Lausanne; l'opulent dentista Renato Pallarès Pons (1910-1988), col·leccionista d'art i fill de Manel Pallarès i Grau (1876-1974), amic de Picasso; l'advocat Carlos Pi-Suñer Diaz (1927-2012); José Pons Rabal, vinculat a *l'Instituto de Estudios Superiores de la Empresa*; Luis de la Serna y Espina (1907-1974), referent de medicina aeronàutica a Espanya i company de Busquets durant la guerra civil; i finalment, de manera genèrica, el contacte institucional de *l'Instituto Amatller de Arte Hispánico*, amb els membres més importants del qual Busquets havia coincidit també en la fundació del *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*.

Com s'ha dit, el llistat anterior forma part d'un document de caràcter formal, i per tant segurament no inclou els noms i contactes íntims de Busquets, així com tampoc els dels seus col·laboradors més estrets, clients més freqüents, etc. En tot cas, serveix per deixar constància de com al despatx de Busquets, de la mateixa manera que en la seva vida personal, la feina, arquitectura, l'art, la vida social i les aficions estaven inevitablement entrelligades.

- 1** Segons la documentació consultada al fons Xavier Busquets Sindreu de l'Arxiu Històric del COAC (carpeta C802/317-1), l'arquitecte havia estat diagnosticat amb una hiperplàsia nodular fibromiadenomatosa prostàtica a l'abril de 1986, que presumiblement va tenir un fatal desenllaç el 1990.
- 2** Entrevista personal al pare Josep de Calassanç Laplana i Puy, Abadia de Santa Maria de Montserrat, 10 de març de 2016.
- 3** Entrevista personal a Leopoldo Gil Nebot, Barcelona, 5 d'octubre de 2015.
- 4** Entrevista personal a Víctor Manuel Cenicerós Ojeda, Barcelona, 23 de desembre de 2015.
- 5** Entrevista personal a Miguel Usandizaga Calparsoro, Sant Cugat del Vallès, 16 d'octubre de 2015.
- 6** Entrevista personal telemàtica a Helena Usandizaga Leonart, 4 de novembre 2020.
- 7** Entrevista personal al pare Josep de Calassanç Laplana i Puy, op. cit.
- 8** Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C801/314-4.
- 9** Entre d'altres, ja que; també s'han trobat al llarg d'aquesta investigació peces de divers valor artístic i arqueològic tant a la casa Sotheby's com a Christie's.
- 10** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals C 802/315, C 802/316, C 802/317, C 806/127, H 108F/2, H 108J/1 i H 108F/6.
- 11** Col·legi d'Arquitectes de Catalunya [en línia]. Arxiu Històric del COAC. [Consultat el 29 d'agost de

- 2020]. Disponible a: <https://www.arquitectes.cat/es/fons-busquets>.
- 12** Entrevista personal a Josep de Calassanç Laplana i Puy, op. cit.
- 13** Segons totes les fonts consultades: aquesta és la data que donen els discursos efectuats al sí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi amb motiu de la defunció de Busquets Sindreu; i és també la data que recull el seu expedient militar i també l'acadèmic.
- 14** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/44, C 759/44 i H 108E/2/44.
- 15** Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC). Expedient acadèmic personal de Xavier Busquets Sindreu (inèdit i fora de catàleg).
- 16** Archivo Histórico del Ejército del Aire (AHEA), Ministerio de Defensa del Gobierno de España. Expediente personal del capitán Javier Busquets Sindreu; R/1936.– Hijo de Guillermo y de María. Signatura: 109.640, p. 34 i 146.
- 17** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 77/125.
- 18** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpetes V77/126, C773/126, C774/126 i C806/126.
- 19** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 801/314, entre d'altres.
- 20** Per exemple, i segons documentació consultable a l'Arxiu Històric del COAC, seria el cas d'empreses com la cadena d'Hotels Hilton i els diversos estudis de solars i implantació que Busquets desenvolupa a Barcelona(1970); el projecte d'edifici d'oficines a Eivissa per a Firestone Tire and Rubber Company (1969); els estudis per a diversos edificis d'oficines de la Companyia General d'Asfalts i Portland ASLAND S.A. (1967-69); els encàrrecs per part de l'Editorial Vergara S.A. per a estudiar la implantació de sengles edificis d'oficines i emmagatzemament de llibres (1968-69); o fins i tot el peculiar encàrrec per a l'estudi tipològic de reforma i ampliació de la Casa Amatller al Passeig de Gràcia (1963). A aquests clients corporatius també cal afegir altres de tipus institucional, com el Consulat Général de France à Barcelone o el Consulate General of the United States of America, o clients nobiliaris o de l'alta burgesia catalana, per als quals Busquets també desenvoluparia tasques de prospecció i avaluació d'operacions immobiliàries durant les dècades dels 1960s i 1970s.
- 21** És aquesta una activitat a la que Busquets es dedica des del mateix 1956, amb el projecte d'ampliació i reforma de l'edifici de Josep Godall al C. Galileu de Barcelona, i que trobarà en la reforma de les oficines de l'International Wool Secretariat de 1963 el primer encàrrec a un client corporatiu. A partir d'aquest moment, les feines per aquest tipus de client van augmentant en nombre fins a arribar a ser una de les fonts principals d'encàrrecs del despatx. Algunes d'aquestes feines no són pas encàrrecs menors. Seria el cas, per exemple, dels projectes desenvolupats per a l' Svenska Kullagerfabriken AB (SKF) a diverses ciutats espanyoles (1969 i en endavant), o per a la Caja de Ahorros de Monte de Piedad de Barcelona (a partir de 1970 i fins la mort de l'arquitecte).
- 22** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2. Tot i que el document no porta data, la referència a la finalització imminent de les obres del Col·legi Alemany de Barcelona (1977, segons AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 766/145) permet datar-lo aproximadament.
- 23** Es reflecteixen als següents paràgrafs els anys tal com han quedat datats segons les dades amb què treballa aquesta tesi [ANX B.1 i ANX G].
- 24** Seria el cas, entre d'altres, de la casa construïda al costat de la Cala Fosca de Palamós per a Narcís Oller i Nadal (1959), així com bon nombre de les seves residències unifamiliars construïdes a la Cerdanya i Eivissa. Tampoc serien pas irrelevants altres projectes, encara que no construïts, com el projecte bastant tardà d'edifici d'oficines per a Badische Anilin- und Soda-Fabrik (BASF) de 1981, o l'edifici d'habitatge plurifamiliar per a Metalúrgica San Martín S.A., Grimsa S.A. i Catex S.A. a la Gran Via de les Corts Catalanes de Barcelona (1974-76), i que probablement és encara avui l'edifici de major longitud construït a la Ciutat Comtal.

- 25** Seria el cas dels projectes que desenvolupa per als consolats d'Alemanya, França, Holanda i els Estats Units de Nord-Amèrica, els serveis que presta a la República Federal d'Alemanya en l'edificació del Col·legi Alemany de Barcelona (1972-1977), el mateix edifici per a la seu corporativa del *Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares* (1958-1962), l'edifici per al Pensionat d'Alta Muntanya de les Escoles Pies a Puigcerdà (1957-1961), el projecte per al pavelló d'esports d'aquest municipi (1966), o l'edifici per a la biblioteca d'ESADE a Barcelona (1981-1985), entre d'altres. [ANX B.1]
- 26** Com ara els concursos per a l'edifici d'oficines del Govern Civil a Tarragona (1956), el *Monumento a la Gesta de Oviedo* (1956), l'ampliació de l'Ajuntament de Barcelona a la Plaça de Sant Miquel (1957-1958), o el nou *Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid* (1964), en què Busquets participa sense gaire fortuna. [ANX B.1]
- 27** Els anys citats entre parèntesi a aquest paràgraf i els següents, associats a una empresa o client en concret, són els anys de relació professional de Busquets amb aquest client, i no els d'un encàrrec concret.
- 28 AHCOAC.** Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 78/127 i C 775/127.
- 29** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/8 i C 747/8.
- 30** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/98 i C 770/98.
- 31** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 78/135 i C 775/135.
- 32** Com ara la diversa correspondència segons la qual Xavier Busquets hauria intentat comprar a títol personal la finca situada al c. Zurbano, 25 de Madrid, propietat de la Marquesa de Balboa, al llarg de 1965. (AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2).
- 33** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 302/317-1.
- 34** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/40, C 758/40.
- 35** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/59 i C 761/59. Persona coneguda a l'alta societat barcelonina i madrilenya i referent al seu sector professional, amb cúmul de mèrits tals com professor titular de dret civil a la Universitat de Barcelona, membre de la *Real Academia de Doctores*, acadèmic numerari de l'Acadèmia de Jurisprudència i Legislació de Catalunya, secretari de la *Comisión Compiladora*, i membre de l' *Orden de Alfonso X El Sabio*, entre d'altres.
- 36** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/122 i C 772/122.
- 37** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 75/28 i C 755/28.
- 38** Abizanda a més era cavaller del *Real Cuerpo de la Nobleza de Madrid* i de la *Hermandad del Santo Cáliz*, i comandant auditor de l'aire.
- 39** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/77 i C 768/77.
- 40** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 78/139 i C 775/139.
- 41** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/57 i C 71/57.
- 42** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/95 i C 770/95.
- 43** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/57 i C 71/57.
- 44** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 34/65 i C 762/65.
- 45** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/66 i C 762/66.
- 46** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 78/175 i C 784/175.
- 47** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/21 i C 751/21.
- 48** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/18 i C 750/18.
- 49** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/45 i C 760/45.
- 50** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/104 i C 771/104.

- 51** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 783/170.
- 52** Qui havia estat estudiant a les Escoles Pies de Sarrià, igual que Busquets Sindreu, i per vincles familiars pertany a la nissaga Mencheta.
- 53** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 73/5 i C 746/5.
- 54** Leopoldo Gil Nebot, (op. cit.) també incideix en la importància professional que va tenir per a Busquets pertanyer al Club de Golf d'El Prat de Llobregat, àmbit del qual pogué captar molts encàrrecs, entre d'altres els provinents del Marquès d'Alfarràs per a la CAMPB.
- 55** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 77/121.
- 56** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/58 i C 761/58.
- 57** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/16 i C 750/16.
- 58** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 852/315-2.
- 59** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 77/110.
- 60** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 78/136.
- 61** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/96 i C 770/96.
- 62** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/42 i C 759/42.
- 63** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/69 i C 762/69.
- 64** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 780/155.
- 65** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 801/314.
- 66** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 78/141, C 775/141, V 78/142 i C 775/142.
- 67** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 801/314.
- 68** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 78/145, C 776/145 i C 777/145.
- 69** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 784/171.
- 70** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 757/39.
- 71** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/19 i C 750/19.
- 72** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 789/189.
- 73** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/15 i C 750/15.
- 74** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/16 i C 750/16.
- 75** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 74/16 i C 750/16.
- 76** López Valdés, Daniel; Martínez Martínez, Cristina; Serrano Mudarra, Raquel. *Informe sobre la donació de Xavier Busquets al Monestir de Montserrat*. Barcelona: Reial Càtedra Gaudí, 2000. (Inèdit i fora de catàleg).
- 77** Segons informació verbal del mateix servei, facilitada a l'investigador el gener de 2015.
- 78** Servei de biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Registre d'entrades i donacions, volum corresponent als anys 1990-1991, entrades 44.026 de 10 d'octubre de 1990 a 46.150 de 17 d'octubre de 1991, i següents.
- 79** Seria el cas, per evidència gràfica a l'exemplar físic, d'articles com els volums de 1909 i 1918 de Puig i Cadafalch, Antoni de Falguera i Josep Goday i Casals sobre l'arquitectura romànica a Catalunya; l'estudi topogràfic sobre les excavacions d'Empúries, en què col·laborà Busquets i Vautravers; o l'exemplar de 1942 de l'obra de Busquets i Vautravers *Ensanche y Reforma de la ciudad de Barcelona: 1842-1942: descripción, leyes y fórmulas empleadas*. També, per probabilitat, seria el cas dels llibres anteriors a l'any en què Xavier Busquets Sindreu aconseguí el títol d'arquitecte (1947) o, si més no, entrà a estudiar a l'escola d'arquitectura de Barcelona (1936); especialment atesa la temàtica urbanística de les publicacions d'aquest període, la especialitat del pare.

- 80** Com ara l' *Ordenanza y catálogo del patrimonio arquitectónico, histórico-artístico de la ciudad de Barcelona : estudio para poner en valor el recinto romano de Barcelona* (Barcelona, 1981); la *Circular per a la supressió de barreres urbanístiques als espais públics en els projectes i obres d'urbanització* (Barcelona, 1982); o el *Pliego de Condiciones Generales de índole facultativa: Título 2º. Proyecto de ejecución: estudio de los sistemas técnicos de reparación, entretenimiento, conservación y mantenimiento del edificio* (Madrid, 1986). O, amb caràcter més tècnic, el *Manual del Gas*, (Barcelona, 1977); el *Manual del Vidrio* (Barcelona, 1982); les *Orientaciones para la adecuación de las instalaciones de gas en edificios habitados* (Barcelona, 1984); el *Vademecum del alumbrado* (Barcelona, 1984); o el *Catálogo general de perfiles de hierro conformados en frío*, (Barcelona, 1970).
- 81** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 77/88.
- 82** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/100 i C 771/100.
- 83** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 76/44, C 759/44 i H 108E/2/44.
- 84** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitat documental V 77/118.
- 85** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/84 i C 768/84.
- 86** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 76/64 i C 761/64.
- 87** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C802/317-1. [Missiva a Francisca Bonilla de Olasagasti]
- 88** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals 108-J-1 R. 4309 a R.4326.
- 89** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpetes 108 F-2 R.4258 a R.4294, dedicades als dibuixos acadèmics de l'avi Erasme Busquets, i carpetes 108 J-1 R.4165 a R.4248, dedicades als del pare. Tanmateix, els expedients 108-F-2 R.4249 a R.493 contenen els dibuixos de Rafael Busquets.
- 90** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2.
- 91** MdM. Inventari de la donació de Xavier Busquets Sindreu, carpetes "Arqueologia" i "Cultures asiàtiques i africanes".
- 92** MdM. Inventari de la donació de Xavier Busquets Sindreu, carpeta "Inventaris".
- 93** MdM. Inventari de la donació de Xavier Busquets Sindreu, carpeta "Cultures asiàtiques i africanes".
- 94** [Annex D]. Peces 152, 154, 158, 159 i 160.
- 95** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C802/315-2.
- 96** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C802/317-1. Datada el 18 de maig de 1971 i dirigida a Francisca Bonilla de Olasagasti.
- 97** Entrevista personal a Josep de Calassanç Laplana i Puy, op. cit.
- 98** López Valdés, Daniel; Martínez Martínez, Cristina; Serrano Mudarra, Raquel. *Informe sobre la donació de Xavier Busquets al Monestir de Montserrat*. Barcelona: Reial Càtedra Gaudí, 2000. (Inèdit i fora de catàleg). També: Salmero i Sansalvadó, Anna; Tàpia i Bou, Lourdes. *Donacions de Francesc Xavier Busquets Sindreu (1917-1990) al Museu de Montserrat*. Barcelona: Reial Càtedra Gaudí, 2000. (Inèdit i fora de catàleg).
- 99** MdM. Inventari de la donació de Xavier Busquets Sindreu, carpeta "La casa".
- 100** Arxiu del Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (CE-DMACBA). Fons Històric del MACBA (A.HIS.F). Carpetes MACB59-67_MACB_FGM_05 i MACB59-67_MACB_FGM_06.
- 101** MdM. Inventari de la donació de Xavier Busquets Sindreu, carpeta "Personals".
- 102** Entrevista personal telemàtica a Helena Usandizaga Lleonart, inèdita, 4 de novembre 2020.
- 103** Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya) (ET-SAB). Expedient acadèmic de Xavier Busquets Sindreu.
- 104** AHEA. Expediente personal del capitán Javier Busquets Sindreu. Signatura: 109.640.

- 105** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu.
- 106** ETSAB. Expedient acadèmic de Xavier Busquets Sindreu: Suplicatori per a admissió de matrícula de 29 d'abril de 1935.
- 107** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 852/315-2.
- 108** La presència d'aquests darrers col·laboradors estrangers es pot explicar pels contactes de Busquets amb Noruega, que datarien com a mínim del projecte per a la seu corporativa del COAC (1956-62), i concretament de la col·laboració establerta entre Busquets, Picasso i l'artista Carl Nesjar (1920-2015). Tal com evidencia la documentació consultada, aquesta relació va permetre Busquets mantenir una relació de coneixença amb arquitectes nòrdics tals com Per Kartvedt (1940-2017) o Erling Viksjø (1910-1971), entre d'altres. A: AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpetes C 802/315-2 i C 772/116-1.
- 109** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 852/315-2.
- 110** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 775/138-1.
- 111** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, Carpeta C 770/98-1.
- 112** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, Carpeta C 770/98-1.
- 113** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2.
- 114** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, Carpetes C 769/ 89-1 i C 769/89-2.
- 115** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, Carpeta C 759/44-1.
- 116** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 770/99-1.
- 117** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 760/45.
- 118** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 755/28.
- 119** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 770/95.
- 120** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 805/179-2.
- 121** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 745/01-1.
- 122** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 777/75-2.
- 123** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 750/52-1.
- 124** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 757/38-2.
- 125** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 753/26-5.
- 126** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 749/13-1.
- 127** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2.
- 128** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpetes C 802/315-2, C 776 i C 777.
- 129** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpetes C 754/27-1 a C754/27-4.
- 130** Archives Nationales de la République Française (ANRF) [en línia]. Salle des Inventaires Virtuelle: 515-AP Fonds Pablo Picasso (1906-1973). Serie C: Correspondance générale reçue par Picasso. Classeur 176: WOJCIKOWSKA-ZERBIB: Zehrfuss, Bernard H. (2 pièces), 1957-1958 et s.d. [Consulta: 3 desembre 2015]. Disponible a: <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr>.
- 131** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 784/174-1.
- 132** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2.
- 133** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 781/156-3.
- 134** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, unitats documentals V 77/126, C 773/126, C 774/126 i C 806/126.
- 135** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2.
- 136** AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 753/26-4.

137 AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 780/155-1.

138 AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 784/11-2.

139 AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 769/91-1.

140 AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu. Carpeta C 749/13-1. Una cerca al llistat d'arquitectes virtual del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, apunta que Jorge Romaní podria correspondre's amb Jordi Romaní i Blancafort. No s'han trobat correspondències per als altres treballadors. A: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya [en línia]. Cercador d'arquitectes. [Consulta: 2 octubre de 2020]. Disponible a: www.arquitectes.cat.

141 ETSAB. Expedient acadèmic de Xavier Busquets Sindreu: Ordre núm. 4 del curs 1934-1935. Suplicatori per a admissió de matrícula de 29 d'agost de 1935.

142 AHCOAC. Fons Xavier Busquets Sindreu, carpeta C 802/315-2.