

LA ARQUITECTURA DE PUIG I CADAFALCH

Alexandre Cirici

LAS BASES SOCIOLOGICAS

Un momento de transición

La situación histórica de Puig i Cadafalch cabalga sobre épocas diferentes, de modo que podemos afirmar que él fue el último de los modernistas y el primero de los novecentistas.

Los creadores del modernismo eran bastante mayores que él. Al nacer Puig i Cadafalch, Martorell contaba 36 años, Vilaseca 21, Domènech i Montaner 19, Gaudí 17 y Sagnier 10. Gallissà, su más cercano predecesor, tenía 8 años más que él.

Los novecentistas, en cambio, nacieron bastante más tarde: Falguera, 7 años después; Pericas y Masó, 12; Goday, 13; Ramon y Antoni Puig Gairalt, 17 y 18 respectivamente; Nebot, 19; Florensa, 20.

Cronológicamente, Puig se hallaba, pues, un tanto aislado, entre los dos grupos.

Esta situación de cambio, de paso, se ve reflejada en su obra, que no presenta una homogeneidad de fondo, sino que manifiesta un cambio profundo de perspectiva histórica.

Al no poder admitir una evolución independiente del mundo plástico, sino que la curva de sus variaciones es una función de la curva de las variaciones de la situación social, habremos de aceptar que algo cambió en la base de sus concepciones arquitectónicas, como reflejo de una transformación en la estructura del contexto humano.

Prescindiendo del esquema simplista de la oposición entre el mundo modernista y el novecentista y mirando las cosas más de cerca, podemos observar que en el planteamiento, que revelan las obras de Puig, hay, en realidad, tres etapas.

La mentalidad terrateniente

La primera es una etapa dominada por la mentalidad de los terratenientes, basada en la idea de la solidez agrícola, de la fundamentación de la economía en los derechos del pasado, de la necesidad de fortalecer los esquemas tradicionales de convivencia (y de las manifestaciones externas de esta convivencia) y su sistema dorsal de prestigios.

El mito de la «casa pairal», de la «masia», preside esta época, cuyo espíritu manifiesta perfectamente la obra de un poeta de tierra adentro, Verdaguer, que busca en la alta montaña las raíces de la solidez colectiva.

El intento de otorgar una validez universal a las jerarquías de esta sociedad rústica idealizada exige convertir las formas de cultura de la clase terrateniente en una representación de la totalidad del pueblo. De aquí el simbolismo, la trascendencia conferida a aquellas formas y la creencia de que son fruto de un alma colectiva.

El excursionismo, el apego a la canción popular, la creación de los Centros de Excursiones científicas y de los Orfeones obedecía a esta idea del genio colectivo del pueblo, tan vinculada a las investigaciones de los botánicos, de los geólogos, que lo englobaban todo dentro de una visión social puramente biológica, naturalista, como si todas las manifestaciones del hombre provinieran de una naturaleza humana arquetípica, teñida, por la misma naturaleza, de coloraciones nacionales. Verdaguer, el canónigo Collrell, Torras i Bages veían, incluso, en todo ello una manifestación providencial: «Qui enfonsa i alça els pobles, és Déu que els ha creats.»

Indudablemente, en el terreno puramente arquitectónico, esta posición tomó cuerpo en el neomedievalismo de Elies Rogent — que murió cuando Puig llevaba ya seis años de arquitecto— en la obra de Martorell, de Vilaseca y, de una manera excepcional, en Domènech i Montaner, el verdadero maestro de Puig i Cadafalch, profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1875, que había dado a los programas de Viollet-le-Duc el sentido de la afanosa busca de una arquitectura nacional.

La mentalidad cívica

El idealismo simbolista y todos los sueños con que aureolaba la visión tradicional despertaron en el conjunto del país una dinámica histórica que, con el siglo XX, lo hizo entrar en un momento de concreciones, de institucionalizaciones.

Antes de que Xènius lo codificara en el «Glosari», existía ya un programa urgente de la colectividad cívica, ordenada, que quería salir del localismo medievalista para situarse a un nivel internacional. Puig i Cadafalch fue uno de los grandes viajeros, que se esforzaron en una europeización del país ideal, a partir de aquel momento.

Sus obras entre 1904 y 1914 revelan el punto culminante de esta mentalidad europeísta, que busca los modelos más adecuados en los países arquetípicos de la ciencia, la técnica, la cultura popular y los bellos oficios bien realizados: Inglaterra y Austria.

El racionalismo francés, que tanta influencia había tenido en el siglo XIX y que incluso seguía teniéndola a través de una perspectiva neoromántica con la obra de Viollet-le-Duc, no servía ya, porque se hacía común pensar que su carácter general y universalista era enemigo de las particularidades, cuando, por aquel entonces, la razón de ser de la fuerza motriz del país era el particularismo. Resultaban más atractivos el empirismo británico y su civilizada versión vienesa.

La exaltada mentalidad, nebulosa y aristocrática, que excitaba a la acción, propia de la época modernista, daba paso a una conciencia de élite burguesa ciudadana, higiénica, pedagógica, práctica, ordenada, clara y luminosa. El ideal dionisiaco era sustituido por el ideal apolíneo.

La mentalidad capitalista

La tercera etapa evolutiva de los componentes ideológicos, que intervienen en la arquitectura de Puig i Cadafalch, nace durante los años de la primera guerra mundial. Entre 1913 y 1918, el sueño de la proyectada Exposición de Industrias Eléctricas, que debía celebrarse en 1915, y después en 1919, que transformó Montjuïc y que la Dictadura desvió, más tarde, hacia la Exposición Internacional de 1929, es el símbolo de un ideal dominante.

Tras la iniciación de las centrales hidroeléctricas, en 1903, se concebía esta Exposición como la apoteosis del espíritu de empresa del capitalismo catalán, resueltamente vinculado a la más moderna fuente de energía. Como Elies Rogent había planeado la de 1888, Puig i Cadafalch planeó arquitectónicamente esta exposición a partir de 1913 y entre el proyecto y la realización de cuanto pudo hacerse hasta 1923 vivió intensamente alrededor de esta ambiciosa empresa.

Sus obras de entonces, de los años de la guerra y de los «felices veinte», reflejan, al principio, el optimismo técnico y económico, pero

luego se dejan arrastrar por el esplendor del dinero fácil. Las fortunas amasadas a consecuencia de la guerra creaban el mundo que retrata «Vida privada» de Sagarra, el mundo cosmopolita, ávido de diversiones, que leía De-kobra, bailaba el charleston, acogía el jazz y veía aparecer las primeras mujeres maquilladas, con faldas cortas y cabellos «à la garçon», que fumaban y conducían sus automóviles. Era la época del «Five o'clock tea», del «cocktail», el «mahjong», el «pijama», el «sleeping», los «pallaces» y los coches torpedo. Puig i Cadafalch, que en 1920 tenía 51 años y era un prohombre político, no podía participar en la agitación de este nuevo mundo de los capitalistas barceloneses, pero podía sentir su visión, magnificada por los ideales.

Su ciudad ideal se transformaba en una ciudad monumental, donde la opulencia se manifestaría en espléndidos elementos representativos. Todo hablaría de un brillante triunfo económico, de la manera pomposa en que este triunfo debía manifestarse, con todos los atributos de la riqueza y la alegría.

Puig concibe esta ciudad ideal como una inmensa fiesta. La idea de triunfo es inseparable y requiere el estilo de las grandes estrofas. Él mismo preside el destino del país y siente esta grandeza, casi áulica, para una ciudad de hombres de empresa.

La antigua Cataluña, rústica y tradicionalista, está ya lejos y el mesurado idealismo burgués, cívico y apolíneo se le antoja estrecho. Con un impulso, que podríamos calificar de imperialista, quiere hacer del país el núcleo del Mediterráneo e injertarle la fuerza dinámica del capitalismo americano.

Con áulica altivez, no realiza esta simbiosis al nivel realmente popular de la sardana y el charleston, sino a un nivel que une las formas de los emporios comerciales de la antigua Jonia con las de la grandeza de Roma y las de la eficiencia de Chicago.

EL CARÁCTER

Irracionalismo

Si intentamos descubrir las líneas psicológicas de Puig i Cadafalch que pudieron adaptarse a la cambiante situación sociológica de su época, veremos, ante todo, la aceptación de los esquemas de su clase a través de la reivindicación; luego, de la institucionalización, y, más tarde, de la expansión económica. Esta aceptación le da un carácter profundamente irracionalista, porque es como la adhesión a un destino.

El irracionalismo comenzó siendo la aceptación de la voz de la tierra, del alma colectiva, como emanación de una realidad física y biológica, e incluso de una intención providencial.

Fue, más tarde, la aceptación del empirismo, del pragmatismo.

En último lugar, la celebración, el orgullo del triunfo, de la riqueza y del poder, en una especie de fiesta interminable.

Visualismo

Siendo irracional, su arquitectura suele rehuir las leyes, las simetrías, el orden demasiado visible. Al rechazar una lógica ordenadora, da poca importancia a las estructuras y se hace esencialmente visual.

Su visualismo es tan puro que, a menudo, pierde el sentido del espacio para convertirse en una concepción del plano. Cuando hay valores relacionados con el espacio, muchas veces no son más que valores de planos sucesivos

vos — como los de la Alhambra o los de la Universidad de Elies Rogent—, tintados con luces diversas.

Por esto la mayoría de sus plantas son la rutinaria aceptación de las plantas habituales y el único problema nuevo que se plantea es el de la creación de ciertas dosificaciones de la luz.

Frecuentemente estas dosificaciones de luz las obtiene mediante celosías, tan comunes, aún hoy, en la arquitectura popular de Mataró. Para obtenerlas crea patios al estilo de las casas de los últimos tiempos de la Edad Media, como los patios de la calle Montcada, o su reducción, emparentada con los patios andaluces, en los vestíbulos columnarios cubiertos por una claraboya. Utiliza galerías exteriores e interiores — como la de la casa del barón de Quadras —, que dan una luz indirecta a las estancias. Recurre a las vidrieras de color, los calados y ventanas coronadas, empleadas como tamiz; fue uno de los primeros divulgadores del uso de tribunas y se complace extraordinariamente en la creación de rincones oscuros.

Detallismo

Al rechazar una ley de conjunto, su irracionalismo le convierte en un detallista. Como el pintor de retablos, no admite un punto de vista unitario. Sus obras tienen detalles que sólo son visibles muy de cerca, y separadamente. Es preciso visitarlas minuciosamente. Es imposible abarcarlas, penetrarlas, con una sola mirada.

El detallismo le conduce al capricho, a la sorpresa, e incluso al truco. En la casa Amatller apoya una archivolta en una dovela de otra. En los palacios de Montjuïc usa arcos sobre capiteles pinjantes, como los de la capilla de San Jorge. Columnas en medio del paso obligan a circular de una manera complicada en los patios o vestíbulos y manifiestan un gusto por lo absurdo, directamente integrado en el irracionalismo.

El detallismo le lleva a la reducida escala de los elementos separados. Y, por otra parte, a una exigencia de calidad, puesto que estos detalles deberán soportar una mirada próxima.

Esta exigencia de calidad se alía con la fe en el genio popular para hacer de Puig un entusiasta de los bellos oficios artesanos, que resucitaron gracias al esfuerzo coordinado de Domènech i Montaner, Gaudí, Gallissà y Font i Gomà. Siempre que le es posible, Puig emplea las losetas vidriadas o esmaltadas, unas veces con reflejo metálico y otras con relieves; el esgrafiado, en el que adopta las formas textiles medievales, de las que Gallissà — el autor de la «Senyera» del Orfeó — era el especialista; el hierro forjado, ya inspirado en obras medievales, como las rejas de la Seo, ya en la naturaleza, según el gusto floral de 1900; las vidrieras, con las espectaculares cibas redondas; el mosaico romano, veneciano o el llamado árabe, compuesto de fragmentos; la talla y la obra de lacería de madera, de tradición musulmana y medieval catalana; etc.

Por todo ello formó parte del movimiento de «Arts and Crafts», que, partiendo de la Inglaterra de Morris, invadió los puntos más sensibles del Continente, especialmente Bruselas, Nancy, Turín, Munich y Viena.

Un aspecto del espíritu detallista de Puig i Cadafalch es el intimismo, producido a la vez por la dosificación de la luz y la proliferación de rincones penumbrosos y del que Puig brindó una versión monumental — aunque parezca una paradoja — al situar, en Montjuïc, ante la majestuosa perspectiva de la gran avenida de las escaleras y las cascadas, el filtro de cuatro columnas jónicas, por desgracia derribadas.

Preciosismo

Otro aspecto del irracionalismo detallista es el preciosismo. Puig tiene una vocación para el aislamiento del detalle, que a menudo pone de relieve, como los decoradores islámicos, en contraste con grandes superficies desnudas.

En este sentido, podemos observar que, con frecuencia, emplea detalles platerescos o barrocos, sin que su arquitectura llegara a ser barroca en ningún momento. Para serlo debería tener proyecciones oblicuas y superficies combadas. Si usa detalles platerescos y barrocos, es por lo que tienen de acumulación preciosa, de manifestación de riqueza, pero siempre los aísla, contrastándolos con la desnudez. Así las ventanas platerescas y las tribunas de estilo selvático, casi manuelino, de la «Casa de les Punxes», junto al ladrillo desnudo; o las puertas

salomónicas, en relieve, de los palacios de Montjuïc, cerca del estucado liso, o las recargadas entradas de la casa Pich, o de las casas de la Vía Layetana, Paseo de Gracia o República Argentina, en contraste con sus fachadas más funcionales y austeras, a lo Sullivan.

Otra manifestación del preciosismo es el enmarcado, que pone de relieve una puerta, una ventana o una fachada. Grandes molduras, guardapolvos, guirnalda de mosaico cumplen esta función, así como otro elemento, del que Puig fue el mayor divulgador: el alero de gran voladizo, que encontramos en la casa Martí, en el Cros, en la casa Macaya, en la del barón de Quadras, la casa Serra, etc.

Riqueza y poder

Pertenece también al preciosismo el gusto por la riqueza puesta en evidencia, no sólo en la acumulación de adornos en general, sino también en el aprecio del oro, que encontramos en los metales de la casa Terradas, en los mosaicos de la casa Trinxet, en las rejas del vestíbulo de la casa Pich, en las rejas de la casa Company, en las coronas de laurel de los palacios de Montjuïc y en las cuatro victorias aladas, que habían de ser el símbolo de la Exposición de Industrias Eléctricas.

El gusto por la riqueza hizo que, cuando quiso vincular Barcelona al mito de la Cataluña Griega, optara por los modelos de la Jonia. No las formas mesuradas del Partenón ático, sino las de las columnas de fuste historiado del Artemision de Éfeso, que habían de enriquecer la Plaza de Cataluña. Tanto en Montjuïc, como en la casa Pich, domina la columna jónica.

Vinculado a él aparece el gusto por el poder, que se traduce en una gran abundancia de formas de prestigio noble, como la silueta de castillo de la «Casa de les Punxes», o en la profusión de temas heráldicos — también muy empleados por otro arquitecto político, Domènech i Montaner — escudos, filacterias, lambrequines, divisas, yelmos, animales emblemáticos y figuras de siervos, que hacen de gárgola, de capitel o de ménsula. Incluso las actividades económicas fueron ennoblecidas en su arquitectura, con los escudos rebosantes de formas industriales de la casa Martí o de la casa Serra o la Amatller.

Los almenados, tan frecuentemente empleados — aun en su propia casa — son, a un tiempo, un elemento de prestigio feudal y una manifestación de una voluntad de espiritualismo elevador, como las puntas, agujas, jarras de cumbre y veletas que agitan sus obras.

Triunfalismo

La mentalidad triunfal se expresa en la abundancia de las coronas de laurel y en el proyecto de las victorias aladas. Pero también en un gusto, cada vez más evidente, por el aire festivo, en sus obras. Los temas de fiesta aparecen profusamente: guirnalda, cintas, ramos de flores, cestas desbordantes de frutas, figuras danzantes, columnas rosadas, almazaras, columnas salomónicas en las que se enroscan parras cargadas de racimos, templetas como *tholoi* monópteros cupulares, etc. Los vasos de flores son casi una explosión vegetal. Los jarras y las cestas, cargados, turgentes, parecen a punto de estallar. Las almazaras multiplican los años. Los Hermes, que coronan los edículos, no son rígidos como las hermas de los hitos clásicos, de estípico macizo, sino alados como el Eros de Picadilly.

En este arte de fiesta hay algo emparentado con el espíritu de las fallas valencianas. Hay un teatralismo muy valenciano, especialmente aparente en los edificios de la Exposición.

LAS TRES ÉPOCAS DE LA ARQUITECTURA

La época rosa

Las primeras obras de Puig son hijas exactas de la mentalidad terrateniente, de su fe en el alma colectiva, el sentido sagrado de la casa patriarcal de tierra adentro, el prestigio feudal del castillo, el aspecto histórico, aristocrático, dionisiaco, simbolista y soñador.

La llamamos época rosa, porque sus edificios más típicos son de ladrillos desnudos. Tanto en sus formas como en sus materiales se advina la influencia del historicismo arquitectónico de Domènech i Montaner y de Vilaseca, y de los hallazgos artesanos, también medievalistas, de Gallissà, donde parecía escucharse el latir del alma colectiva.

En el extranjero, el paralelo más próximo lo

encontraríamos, tal vez, en la arquitectura alemana de un Messel, que en las famosas construcciones Wertheim empleaba el neogótico modernizado, o en la gran obra latericia que era la Bolsa de Amsterdam, de Berlage, construida a partir de 1893, cuando Puig terminó su carrera.

Su primera obra arquitectónica, la casa Martí de la calle de Montesión (1896), es como un manifiesto de este programa popularista, historicista y artesano, que por la exigencia de la lucha contra el racionalismo francés — y su versión provinciana del liberalismo español — se apoyaba en ejemplos germánicos, para uso de los «enamorados de las brumas del norte», como diría, muy pronto, Romeu, *dels Quatre Gats*, famoso inquilino de la casa, de acuerdo con el wagnerianismo de la época.

El programa de la casa Garí, el Cros, de Argentina (1900), o el de la tan parecida casa Macaya, del Paseo de San Juan (1901), con-



Casa Macaya · Barcelona

creta el fenómeno de la fidelidad a la expresión popular de una manera más pura. Sin la misma influencia nórdica, las estructuras de la composición derivan de un tipo tradicional de fachada catalana de los siglos XV o XVI, así como los patios del mismo período, con escalera exterior que sube hasta la planta noble. El estuco y el esgrafiado cubren los muros y les confieren un aire más a tono con nuestro clima. En ellas, Puig cuida no inventar ninguna forma. Es nuevo el espíritu de abundancia y de sana alegría que domina en ellas, pero cada detalle es copiado, escogido entre soluciones preexistentes de la arquitectura histórica o popular. Muy a menudo son monumentalizaciones de soluciones rústicas, algo parecido a las armonizaciones de canciones populares que realizaron Alió o el maestro Millet. Es sintomático que el arquitecto no se permita la menor invención personal en los elementos, haciéndola intervenir solamente en su armonización.

En estas obras, la visión naturalista del fondo humano espontáneo, se alía con la evocación del paisaje, que se hace presente con la abundancia de temas florales, cuya adopción no fue exclusiva de Puig. Es el momento de la Puerta del Nacimiento de Gaudí, verdadero torrente de formas animales y vegetales, y faltan sólo ocho años para que Domènech i Montaner realice la apoteosis del arte floral que será el Palacio de la Música Catalana.

La obra más completa y de mejor calidad material de la primera época de Puig es la casa Amatller. Hay en ella detallismo, un gusto por la sorpresa, la utilización de la cerámica, el esgrafiado, el hierro forjado, la vidriera, la lacería, la escultura, las celosías y tribunas, el patio de luz filtrada, la heráldica y las divisas, la proliferación de temas históricos, la monumentalización de los temas de la casa rústica, con la ventana coronada o el dintel en arco conopial dentado. Pero también palpita en ella el elemento wagneriano, la sugestión del Norte, en la silueta escalonada del testero, como de una casa gremial de Gante o de la plaza del Römer, de Frankfurt, afirmación de simpatía irracionalista y simbolista.

El Hotel Terminus, de la calle Aragón, la casa Serra, de la Rambla de Cataluña-Córcega, la casa Quadras de Hostalric (1903), son jalones del populismo naturalista. En el Hotel Terminus introduce un nuevo tema, al que siguió fiel a través de toda su evolución: el testero mixtilíneo, sacado de las «masies» barrocas, en el que

supo encontrar el equivalente del testero escalonado germánico.

Este tema, que Puig adoptó en el Hotel Terminus, en 1903, había sido ya utilizado por Gaudí en la casa Calvet, de la calle de Caspe, en 1891. Tema barroco, cierra el momento medievalista y da entrada a motivos populares de todos los tiempos. Así, en la casa Serra (1907), glosa, alrededor de la puerta y las ventanas, la temática plateresca de la desaparecida casa Gralla, de la calle de Portaferriça, hecho que debe relacionarse con el regionalismo arquitectónico que, por aquel entonces, ganaba adeptos en muchos países.

Al mismo período pertenecen dos edificios especialmente importantes: la casa Terradas, llamada «Casa de les Punxes» (1904-1905) y la casa del barón de Quadras (1907), si las ambas en la Diagonal barcelonesa, y cerca una de otra.

La primera, rigurosamente contemporánea de la casa Wertheim de Messel y de la terminación de la Bolsa de Amsterdam, de Berlage, es anterior en pocos meses a las grandes obras gaudinistas de la casa Batlló y la casa Milá. La obra más wagneriana de Puig, reúne el prestigio aristocrático montañés de la silueta del castillo a todo un conjunto de elementos significativos. Utiliza el ladrillo visto en los paramentos, siguiendo la iniciativa de Domènech en el castillo dels Tres Dracs, pero lo contrapone al preciosismo de unos enmarcados, jambas y dinteles platerescos, reedición de los de la casa Serra, y al preciosismo más exagerado todavía de las interesantes tribunas de planta triangular, llenas de relieves selváticos y con vidrieras de colores, que arrancan de un voladizo, hecho de tejas y baldosas barnizadas como un alero a la genovesa en forma de pirámide irregular invertida, y en planta baja saca partido de la piedra muy rústica, como Gaudí en la Pedrera, o Sagnier en la Plaza de las Ollas. Estas tribunas, a pesar de su decoración casi portuguesa, son una solución británica, sobre una red vinculada al estilo perpendicular y a las bay-windows.

La casa del barón de Quadras (1907) contemporánea de la propia casa Puig de Argenton, es el canto del cisne del decorativismo medieval. Bajo la altísima cubierta oscura y buhardas con hastial de madera, de un wagnerianismo exagerado, la fachada es dominada por una gran tribuna apaisada de regusto flamígero, que vuela sobre ménsulas extrañamente aztecas. Esta tribuna es — como las galerías de la casa de Argenton — un espacio intermedio entre la claridad de fuera y la luz filtrada de la atmósfera íntima.

Es un hecho notable la aparición en el interior, como separación entre los salones y la galería volada, de un orden de columnas jónicas de fuste con éntasis muy exagerado y de volutas enormes, intento de generalización del que podríamos llamar orden mallorquín, tan constante en los patios señoriales de la Ciudad de Mallorca, donde ponen la nota rosada de su mármol pulido. En los techos de este palacete, arcos entrelazados, polilobulados y alternancias de piedra y ladrillo responden a soluciones moriscas, de evocación siciliana.

La época blanca

Si la época rosa es la época del idealismo irracionalista, de raíz rústica, la época blanca es aquella en la que Puig i Cadafalch encontró su punto más equilibrado, coincidiendo con el momento de las concreciones y de la institucionalización. El ideal cívico, ciudadano, ordenado, a nivel internacional, impone la vinculación con Inglaterra y Austria y el carácter de limpieza, de sentido práctico y luminoso, de medida y de equilibrio apolíneo. Las obras de este espíritu no son monumentales como podían ser las del grupo historicista, sino residencias familiares para la clase económicamente fuerte, pero con gusto por la sencillez.

Es el grupo de construcciones de Puig i Cadafalch que se caracteriza por su perfecto estucado en los exteriores, en los patios y en muchos interiores. Este grupo es numeroso, a partir de la casa Trinxet de la calle de Córcega, cerca de la calle Balmes (1904), contemporánea de la de «Les Punxes», pero que inicia ya el nuevo estilo. Deben vincularse con él la casa Muntadas del Tibidabo, la torre Capella (1909), la casa Company, de la calle Casanovas-Buenos Aires, que obtuvo el premio del Ayuntamiento de Barcelona en 1911, y muchas otras, como las desaparecidas de Eustaqui Polo, en el paseo de Sant Gervasi, o la de Isabel Llorach, en la calle Muntaner,

y muchas casas que presiden fincas rústicas, como la grandiosa casa Sobrevia, en las Guillerries.

Se ha hablado mucho del Puig i Cadafalch modernista y esto puede haber dejado en la sombra al Puig de la época blanca, que podemos llamar secesionista.

Sus realizaciones de este grupo, encuentran una ordenación simple, un ahorro de decoración, un carácter relativamente modesto, que son completamente nuevos en su obra, aparte de la sonrisa blanca de sus paredes.

Las formas son suaves. Los hastiales mixtilíneos, redondeados; los pináculos, en forma de bola, los arcos y las almenas en una nueva forma trilobulada sin ángulos, suavemente sinuosa. El arco de Artemisa, con dos inflexiones, se encuentra a menudo. La fachada, o por lo menos la tribuna, de planta ondulante, también.

Hay elementos sacados del empirismo británico. Probablemente proceden de Voysey estas tribunas suavemente panzudas, que el arquitecto inglés utilizó en 1895 en las casas del lago Windermere. También de él la libertad del contrapeso visual en la colocación de las aberturas y, posiblemente, el gusto por las ventanas de pequeños vidrios cuadrados. Por otra parte, algunos proyectos recuerdan el carácter pintoresco y asimétrico de las construcciones residenciales de Mackintosh, como la Hill House, de 1902.

Pero la influencia del secesionismo austríaco es más manifiesta. A partir de la casa Trinxet encontramos los grandes paramentos blancos con ventanas de arista viva, que hacen pensar en la casa de convalecencia de Purkesdorf, que Hoffmann construyó en 1903; las concentraciones de mosaicos de tema vegetal, verdosos, en la parte alta de la fachada, en contraste con el muro blanco, recuerdan el café Niedermayer, que Olbrich había realizado en 1898. Encontra-



Casa Company · Barcelona

mos también las coronas de laurel de Otto Wagner y los recubrimientos de losetas, formando tenas ajedrezadas, que Olbrich había empleado en su propia casa, en Darmstadt, en 1901.

Esta temática coexiste con los vestigios popularistas e historicistas del hastial ondulante, del patio columnario, de la tribuna nórdica, y con el repertorio proveniente del arte floral. Éste se desarrolla profusamente, pero dentro de los límites del preciosismo avaro, en las manchas de mosaico, en los capiteles y, especialmente, en las rejjas, desbordantes de flores y que, tanto en la casa Trinxet como en la casa Company, fueron pintadas de verde claro y oro.

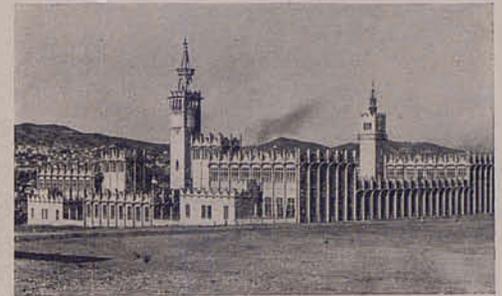
La casa de Pere Company, la más secesionista de las obras de la época blanca, con columnas cilíndricas sin capitel y una tribuna suavemente panzada, ha sido desgraciadamente desfigurada por un tirol gris y polvoriento, en lugar del estuco de amarillo claro, y por una

pintura impersonal del hierro, gris también, que ha hecho desaparecer el verde y el oro de las rejjas. En cambio, conserva el amarillo su propia casa de la calle Provenza, con tribuna sinuosa.

El «maó de pla»

El elemento decisivo de la época rosa no fue el mármol pulido, aunque aparece en ella, sino el ladrillo, y éste empleado con todas las extraordinarias posibilidades del tabicado o «maó de pla». Esta técnica, derivada de la bóveda de libro italiana, había penetrado en Cataluña en el siglo XIV, en el claustro de la Cartuja de Montalegre, y había quedado, particularmente en las bóvedas de escalera, como orgullo de los bañiles catalanes.

Los arquitectos del Modernismo hicieron suya esta técnica, escondida hasta entonces, pero



Fábrica Casarramona · Barcelona

que la sinceridad del material visto, impuesta por Domènech, hacía visible. Gaudí fue quien mejor utilizó tabiques, soleras y bóvedas tabicadas de manera más variada. Este recurso le llevó a realizar obras maestras de la tabiquería en el desván de La Pedrera, en la cubierta de Santa Coloma de Cervelló o en las Escuelas de la Sagrada Familia.

Puig i Cadafalch, por amor a la artesanía, jugó a menudo con los efectos de la obra de ladrillo. Las ventanas cubiertas por el avance de lidadas en falso arco mitral, las columnas salomónicas hechas de ladrillos superpuestos helicoidalmente, las celosías de losetas, en forma de panal y los grandes aleros latericios. Pero también empleó la obra de ladrillo con las posibilidades constructivas, tan elásticas, del sistema tabicado. Un ejemplo es el dosel de la escalera de la casa Macaya, con una serie de bóvedas exentas, sin enjuta. Pero donde mejor supo aprovechar todas sus posibilidades fue en la fábrica de Casimiro Casarramona, de Montjuic, en 1911, completamente de ladrillo, cuya silueta hace pensar en la de Westminster, por su ritmo de verticales y su torre dominante, y que Puig cubrió totalmente con bóvedas baídas. Debe notarse que la aguja de la torre es una cúpula cónica, de la familia creada por Gaudí en la linterna del Palacio Güell.

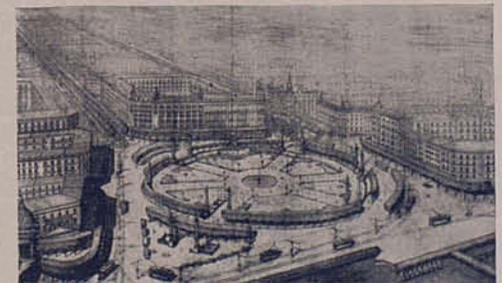
El recuerdo de Gaudí, tan evidente en la fábrica Casarramona, se encuentra también en una obra tardía, de piedra desbastada, con fachadas de aparejo en espina de pez: la casa de la viuda Pastor, en la cima del Tibidabo.

La época amarilla

El amarillo, color del oro, cubrió sistemáticamente los edificios de la última época de Puig i Cadafalch, apoteosis del capitalismo catalán.

La arquitectura medida, clara y cívica, higiénica y práctica, empírica, da paso a un monumentalismo que quiere ser barroco, áulico, suntuario, ampuloso y arbitrario.

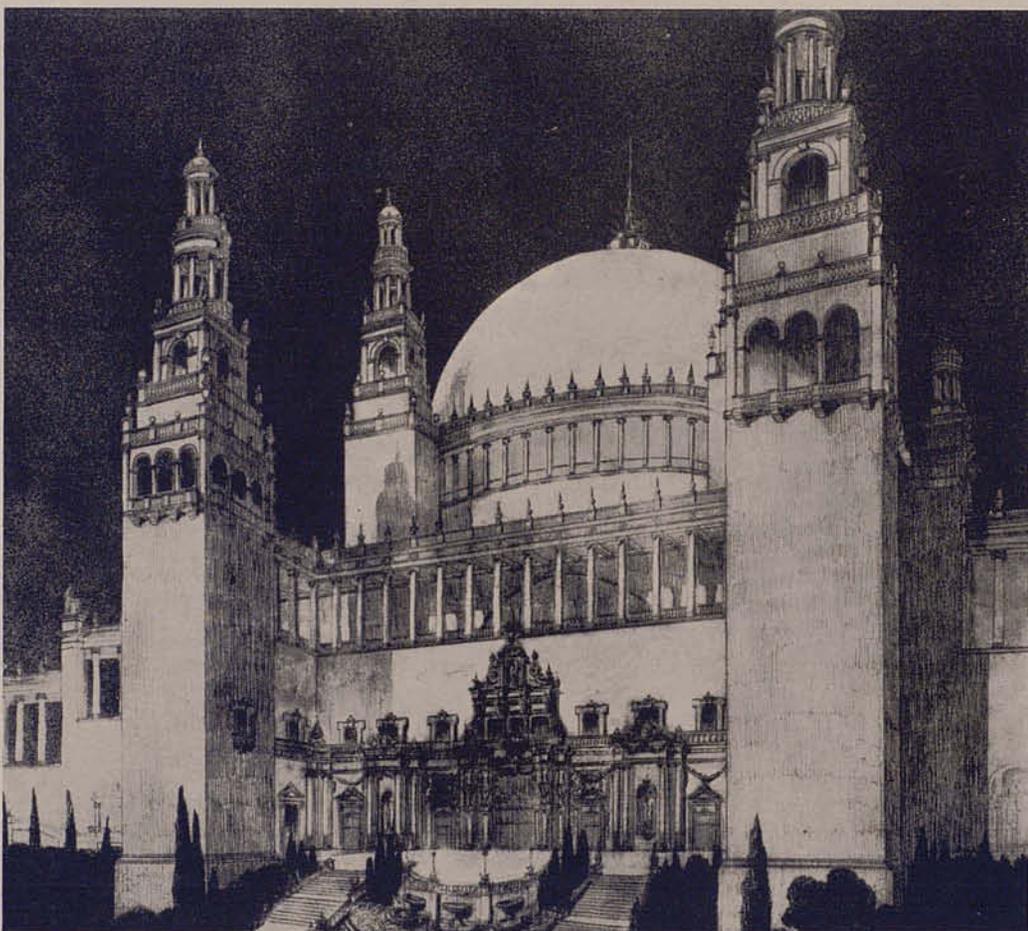
Si la época rosa huele a campo y a montaña y evocaba la poesía de Verdaguier; si la época



Proyecto de Plaza Cataluña



Proyecto Exposición Industrias Eléctricas



Proyecto del «Palau de la Llum» en la Exposición Industrias Eléctricas

blanca respiraba la atmósfera de la ciudad y de la prosa de Xènius, la época amarilla vibra bajo el impulso imperialista que la lleva a identificarse con todo el Mediterráneo y a vincularse con la energía americana. La mentalidad del tiempo ya no es la de Verdagner ni la de Xènius, sino la de Cambó.

Hay un fondo de temática jónica, en las columnas, en los tambores con frisos escopásicos, en el diseño de las cornisas, en la voluntad de colosalismo, como tributo al mismo mito que daba vida a la «Fundació Bernat Metge».

Pero, por el mismo motivo, hay aún más romanidad. El color amarillo de las fachadas quiere ser el color del de Roma. En el proyecto de la plaza de Cataluña se suceden las columnas rostrales, como en el Foro romano. En la Exposición, una perspectiva en desnivel, al estilo de Tívoli, más grandiosa que la de Villa d'Este, conduce al gran palacio central donde, según el proyecto de Puig i Cadafalch, una enorme cúpula, como la del Panteón, había de ser rodeada por una columnata, al estilo de San Pietro in Montorio o del proyecto bramantino de San Pedro del Vaticano. En la entrada, un hemicycleo columnario, que había de recordar la plaza de

Bernini, ha sido mal imitado, en piedra artificial, por otros arquitectos.

Estos componentes griego-jónico y romano fueron completados por el componente andaluz. Así Puig decidió el emparentamiento del parque de Montjuic con el Generalife granadino y fue sensible a la sugestión de la Giralda sevillana en sus otras torres escalonadas, aún con el pretexto de darles un carácter valenciano.

El valencianismo, en lo que tiene de sentido teatral, es un rasgo sobresaliente de esta etapa. No sólo la abundancia de *putti*, portadores de guirnalda, y de fuentes de azulejos de vivos colores hace pensar en el torrente de color, propio de las pinturas de Sorolla y en su deje de arte para una sociedad opulenta, sino que, además, muchos de los temas arquitectónicos son directamente tomados de la arquitectura valenciana.

En la Exposición, los dos palacios gemelos, que reproducen exactamente la disposición y el perfil de los de la Exposición de París, de 1900 — el palacio central, cupular, había de ocupar el lugar de los Inválidos — se adornan con torrecillas, cuyos edículos están tomados del Puente Real de Valencia, como los que protegen las puertas, reproducción de la de Caldas de Montbui.

En ellas, como en el esgrafiado de los muros, se repite la columna salomónica, tan típicamente valenciana.

Las torres del proyectado palacio central, como las de los que debían bordear la avenida de acceso, tenían una silueta que recuerda la Giralda, pero que, de hecho, proviene de los campanarios valencianos, como los de Alcalá de Gisbert, de la Seo de Játiva, de Onteniente, el «Miquelet» de la Seo, el de Santa Catalina de Valencia, o tantos otros.

De los edificios de la Exposición sólo se realizaron dos, en los que debemos señalar el uso intimista o pintoresco de la subdivisión del espacio en planos diferentes, unidos por escaleras. Quedaron, para ser interpretados — y lo fueron en otro estilo — por los arquitectos que le sucedieron, los temas de la cúpula central, de las torres escalonadas y del hemicycleo columnario.

De la urbanización ha quedado la disposición general y la monumental avenida de las cascadas. Es de lamentar el derribo de las cuatro enormes columnas jónicas, en las que la Dictadura vio un símbolo del país, que habían de coronar cuatro «nikés» áureas, delante de la gran fuente.

Parecido a este proyecto de la Exposición fue el de la transformación exterior del Monasterio de Montserrat, en el que realizó solamente el claustro y el refectorio neo-románico con piezas cerámicas.

Es importante hacer notar que, en esta época del apogeo capitalista, Puig trabajó en obras públicas como la Exposición o el proyecto de la Plaza de Cataluña, que quería en forma de un círculo central, que ha sido mantenido, pero que él preveía mayor y más hundido, a la manera del espacio central de Trafalgar Square. Trabajó también para edificios destinados a oficinas, como los de la Vía Layetana o la casa Pich, de la Plaza de Cataluña, una de las empresas más importantes de la Barcelona de aquella época.

La casa Pich es el primer intento de asimilación de la arquitectura americana en Cataluña, inspirado básicamente en la obra de Sullivan. El cuerpo principal del edificio supone el primer ensayo, muy anterior al de los Puig Gairalt, de arquitectura sin ornamentación y de desarrollo horizontal de la ventana, según la solución de los almacenes Carson, de Chicago, que Sullivan realizó en 1899.

La última planta, con un ritmo triforo, presenta la misma solución que Sullivan adoptó para el Auditorium de Chicago, en 1886. Los elementos de la parte baja: sucesión de tribunas redondeadas y de arcadas, se encuentran en el edificio del Stock Exchange, de Chicago, del mismo Sullivan, obra de 1896.

A estas tres grandes decisiones inspiradas en Sullivan, Puig superpuso el preciosismo propio de la puerta barroca y el tema de los *tholoi* de columnas jónicas rosadas — evocación del Laberinto de Horta, que reivindicó Maragall —, coronados por el símbolo de toda la época: las esculturas casi voladoras de Hermes, el dios del comercio y de los ladrones.

Por desgracia, una reforma reciente ha desfigurado este edificio, privándolo de los dos *tholoi* jónicos y entristeciendo su carácter, al cubrir el estuco amarillo, tan romano, con un desafortunado gris de cemento.

CONCLUSIÓN

Es preciso leer atentamente los textos de Puig i Cadafalch, referentes a sus obras públicas, para descubrir que su evolución era la de un hombre fiel a una tierra y a una historia, que cree en la eficiencia de la modernización y del internacionalismo, y que, por último, se deja embriagar por un desmesurado sueño de capitalidad.

Podríamos decir que su obra es una síntesis sucesiva de cuanto, en general, convive de una manera confusa en la obra de todos los hombres. El elemento espontáneo, biológico, telúrico, informó su primera etapa. El elemento reflejo, de contactos, de influencias, de cultura, definió la segunda. El elemento ilusorio, la utopía, definió la tercera.

Pero bajo todas ellas se agita una fuerza que le sitúa muy por encima de los que, como él, encarnaron un historicismo, un popularismo o un eclecticismo: un amor inmenso por su trabajo y su sentimiento, poético, real o ilusionado, de una tierra y un pueblo.