

La decoració en els edificis modernistes catalans i els tractats d'arquitectura

Anna Pujadas
anna.pujadas@huma.upf.es

RESUM

Constitució de la idea d'ornament dels arquitectes modernistes a partir dels seus escrits i aplicació d'aquesta idea als edificis modernistes en vistes a discernir com es materialitzava a la pràctica.

Paraules clau:
estètica, arquitectura, modernisme.

ABSTRACT

The decoration of *Art Nouveau* buildings in Catalonia and the architecture treatises

Study of which is the idea of ornament that *Art Nouveau* architects state in their writings and application of that idea to the *Art Nouveau* buildings to see how it is carried through the practice.

Key words:
aesthetic, architecture, *Art Nouveau*.

1. VITRUVIUS, *De Architectura*, Llibre I. c. III. 2.

2. Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 16, Barcelona, desembre de 1916, p. 9.

3. *Ibidem*, p. 10.

4. Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 15, Barcelona, setembre de 1917, p. 8.

5. Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 17, Barcelona, novembre de 1917, p. 5.

6. *Ibidem*.

7. Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 22, Barcelona, abril de 1918, p. 14.

8. *Ibidem* p. 10.

9. Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 6, Barcelona, desembre de 1916, p. 12.

10. Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 7, Barcelona, febrer de 1917, p. 8.

11. *Ibidem*, p. 9.

12. *Ibidem*, p. 10.

Inicialment, sembla que els tractats o les lliçons d'arquitectura de l'època modernista no s'apartin gaire d'aquella entesa tripartida de la construcció o *aedificatio*, els principis de la qual ja Vitruvi havia establert: *firmitas, utilitas, venustas*¹. Tanmateix, el manteniment de l'esquema vitruvià és només aparent: l'esquema tripartit acaba reduint-se sempre a un esquema dual, on solidesa i utilitat estan unides i la *bellesa* els fa de punt d'equilibri.

En les lliçons d'estètica i composició arquitectònica que Ramon Puig i Gairalt (1886-1937) va escriure a la revista *La Construcción*, durant sobretot l'any 1917, es definia l'arquitectura com un art que havia de donar als edificis la *solidesa*, la *conveniència* i l'*expressió*². La base de la solidesa era l'estructura, la qual venia determinada pels materials i pel sistema de construcció³. La *conveniència* tenia com a primer principi que totes les parts d'un edifici tinguessin la forma apropiada al seu fi i fossin dictades per la utilitat⁴. Aquesta conveniència era la que donava lloc al caràcter d'un edifici, el qual podia ser religiós, públic, privat... Aquestes *formes de conveniència* estaven íntimament lligades a les *formes d'estructura*, de tal manera que, mentre les *formes de conveniència* responien a les necessitats que calia satisfer, les *formes d'estructura* eren els mitjans per assolir-les.

Quan un arquitecte projectava un edifici i s'esforçava per aconseguir un croquis que satisfés les necessitats a què anava destinat l'edifici, es podia veure obligat a canviar un munt de coses, si no tenia en compte a l'hora de projectar elements estructurals com la tècnica i el material. L'arquitecte tenia l'obligació de projectar primer l'estructura i havia de procurar, en fer-ho, que aquesta fos també convenient i satisfés la finalitat a la qual anava destinat l'edifici, ja fos una església o un teatre⁵. El principi de *solidesa* i el de *conveniència* formaven una unitat de resultat, ja que s'influenciaven mútuament⁶.

El tercer element de l'arquitectura que Ramon Puig i Gairalt distingia eren les *formes d'expressió*, les quals servien per expressar una idea, un sentiment, o un caràcter⁷. Formes que havien d'estar col·locades de manera que, no només no trenquessin ni amaguessin l'estructura de l'edifici, sinó que la ressaltessin més encara⁸. Eren un element accessori i només eren justificades quan ajudaven a resseguir la lògica mateixa de l'edifici⁹.

Atès que aquestes *formes d'expressió* eren accessòries, l'arquitectura quedava reduïda a les *formes de conveniència* i a les *formes d'estructura*. Però com que les segones eren els mitjans per satisfer les primeres, s'esdevenia que l'arquitectura era simplement l'estructura. Ara bé, i aquí és on Ramon Puig i Gairalt deixava de ser definitivament vitruvià per passar a ser modernista: «tendríamos que distinguir la estructura constructiva, de la que aparece señalada en el exterior o sea la de la composición arquitectónica que es la que contribuye directamente a formar la obra bella»¹⁰.

Perquè una obra arquitectònica fos bella era necessari que exteriorment expressés l'*estructura real*, és a dir, que tots els elements que integraven l'edifici responguessin als mitjans constructius amb els quals havien estat formats: «O sea dicho en lenguaje corriente; es base de obra bella el que responde la aparición a la realidad»¹¹. Així, per exemple, els contraforts de les catedrals gòtiques eren vertadera expressió de l'*estructura real*, ja que tenien la forma precisa per la funció que exercien. O, per exemple, els mateixos frontons amb els quals es remataven els edificis coberts amb una teulada eren formes d'*estructura real*, si aquesta era adequada al pendent de la coberta, com passava a la Casa Amatller (Barcelona, 1898-1900) de Puig i Cadafalch (1867-1956), la forma de la façana de la qual estava justificada per la coberta de la seva part posterior¹².

Aquesta *estructura aparent* de què parlava Ramon Puig i Gairalt, es podria equiparar fàcilment al que en altres textos teòrics s'anomenava *decoració*, com, per exemple, en el discurs de l'arquitecte Antoni Rovira i Rabassa (1845-1919) titulat *Ojeada y breves consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica* (1898). Començava Antoni Rovira i Rabassa aquest discurs amb un esquema tripartit de reminiscències vitruvianes afirmant que per assolir la *síntesi arquitectònica* es passava per tres etapes: la *distribució*, la *construcció* i la *decoració*.

La *distribució* era l'elaboració dels plànols o concepció de la idea¹³. La *construcció* era la dotació de forma corpòria als plànols o idea de l'artista¹⁴. I la *decoració* era, literalment: «revestir á ese organismo en sus distintas partes, con las formas más a propósito, para que sin alterar en lo más mínimo la osatura ya preconcebida en las operaciones anteriores, evite la crudeza innata del material»¹⁵. La citació és prou significativa: un cop acabat l'edifici, un cop construït, calia encara donar-li *vida i caràcter*, calia, deia Rovira i Rabassa, segellar un vertader acord entre el fons i la forma i així *idealitzar* el treball fet. La *decoració*, afirmava Rovira i Rabassa, feia ressaltar l'harmonia i la bellesa de les parts i del conjunt, atenuava la puresa i la rudesia del cos constructiu, feia que les seves formes fossin més sensibles, atractives i racionals, i imprimia el segell característic que mostrava el fi i el destí utilitari d'aquella estructura¹⁶.

Un dels molts recursos que la *decoració* usava per cobrir tots aquests objectius, era el que Rovira i Rabassa anomenava l'*ornamentació*, i que podria ser equiparada a les *formes d'expressió* de les quals parlava Ramon Puig i Gairalt. L'*ornamentació*, malgrat que contribuïa a donar més vida a l'obra, no era un element indispensable a la manera de ser de l'objecte i era independent de l'estructura, per

la qual cosa, per tant, aquesta darrera en podia prescindir¹⁷. D'aquesta manera, segons Antoni Rovira i Rabassa, la *decoració* contenia dos conceptes diferents: el de la forma bella en si i en la seva essència, i el de l'*ornamentació*. La forma bella en si era com l'*ànima* del ser i l'*ornamentació* era només un accessori, un recurs, que li donava valor, l'embellia i la feia potser més atractiva¹⁸. L'*ornamentació* era definida com quelcom afegit, tal i com nosaltres ho faríem, però la *decoració* era el que, afirmava l'arquitecte, donava la *forma corpòria dins l'espai* a la *distribució* o idea de l'edifici i a la *construcció* o materials i tècniques¹⁹. La *decoració* era, com diria l'abans citat Ramon Puig i Gairalt, l'*aparició* de l'estructura: la que permetia l'estructura manifestar-se, expressar-se, tenir entitat, ser, existir.

La mateixa distinció entre una *decoració* considerada exteriorització o manifestació de l'estructura constructiva i una *ornamentació* considerada un afegit superflu, la podem trobar en el *Tratado completo teórico y práctico de arquitectura y construcción modernas* (192?) de Domènech i Sugranyes (1878-1938). Aquest arquitecte definia l'arquitectura com l'art d'inventar i d'edificar amb *solidesa, comoditat i bellesa*²⁰. Aquestes tres condicions explicaven per què calia estudiar l'arquitectura des de tres punts de vista: com a *ciència*, com a *art útil* i com a *art bella*, o sigui, perquè calia estudiar la construcció, la *conveniència* i la *decoració*.

La *construcció* era l'organització dels materials de manera que responguessin a la idea arquitectònica²¹; la *conveniència* era el fi de l'arquitectura, i la *bellesa* era aquell element sense el qual no es podia dir d'una obra que fos arquitectònica. L'home no se satisfia plenament omplint només les seves necessitats materials, sinó que necessitava aquell *quelcom* que parlava directament a l'esperit d'aquella grata i feliç impressió que produïa en l'*ànima* la contemplació

13. Antoni ROVIRA i RABASSA, *Ojeada y breves consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica*, discurs llegit el 29 de desembre de 1898 a l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona, Barcelona, 1898, p. 9.

14. *Ibidem*, p. 10.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, p. 11.

18. *Ibidem*, p. 12.

19. *Ibidem*, p. 10.

20. Domènech SUGRANYES, *Tratado completo teórico y práctico de arquitectura y construcción modernas*, tercera parte, Marcelino Bordoy Editor, Barcelona, 192?, p. 44.

21. *Ibidem*, p. 44.

22. *Ibidem*, p. 45.

23. *Ibidem*, p. 45 i 47.

24. *Ibidem*, p. 47.

25. *Ibidem*, segunda parte, p. 7.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*, p. 48.

28. *Ibidem*, p. 11 i Ramon PUIG i GAIRALT, «Algunas ideas sobre estética y composición arquitectónica», *La Construcción*, núm. 13, Barcelona, juliol de 1917, p. 11.

29. Jeroni MARTORELL, «La arquitectura moderna», *Catalunya*, núm. 24, Barcelona, 30 de desembre de 1903, p. DLXXIV.

30. Peter GÖSSEL i Gabriele LEUTHÄUSER, *Arquitectura del siglo XX*, Taschen, Colònia, 1991, p. 62.

de la bellesa²². Aquesta impressió de bellesa depenia de la relació entre el fons i la forma, és a dir, entre la idea que havia realitzat l'obra i la seva realització externa.

Aquesta realització externa o forma bella obeïa a dues menes de principis: *principis racionals*, que eren els que donaven les proporcions i el caràcter i que produïen formes geomètriques; i *principis expressius*, els quals, amb la intervenció del sentiment, donaven la relació de les formes i les seves magnituds, i explicaven, per exemple, que les formes rodones solien expressar debilitat i les rectes, resistència²³. Aquestes dues belleses, la *bellesa racional* i la *bellesa ideal*, formaven la *decoració*, que eren els elements constructius que donaven caràcter i expressió a l'edifici, com, per exemple, les columnes, els capitells o les mènsules²⁴.

A més a més d'aquesta *decoració*, d'aquesta forma externa que mostrava el fons estructural i que contenia en ella els principis de bellesa, Domènech i Sugranyes distingia una *ornamentació* que no era res més que oportuns afegits a l'obra arquitectònica a la qual donaven caràcter i expressió, encara que no fossin *substancialment necessaris*²⁵. En canvi, la *decoració*, eren ornaments *essencials*, o sigui, que concorrien a *manifestar l'estructura de l'edifici*, com les columnes, cornises, etc.²⁶. Com en el cas de l'*estructura aparent* de Puig i Gairalt, la *decoració* era condició necessària, perquè era la *manifestació de l'estructura*.

L'ornamentació, tal i com nosaltres l'entem, com a afegit, era entesa també de la mateixa manera, però aquelles formes racionals o geomètriques, o sigui, formes *rectilínies*, *poligonals* o *curvilínies*, i aquelles formes expressives o imitatives, o sigui, preses de la *flora* i de la *fauna*, que per nosaltres serien també ornamentació i afegit, eren, per Domènech i Sugranyes, la *condició de bellesa*²⁷, sense la qual no es podia dir d'una obra que fos arquitectònica.

Com podem veure, era característic dels tractats, les conferències o les lliçons sobre teoria de l'arquitectura del moment, la concepció d'una doble forma en el cos arquitectònic: una *forma real* (Puig i Gairalt) o *cos constructiu* (Rovira i Rabassa) o *fons estructural* (Domènech i Sugranyes) i que per resumir podríem anomenar *forma constructiva*; i una *forma aparent* (Puig i Gairalt) o *decoració* (Rovira i Rabassa i també Domènech i Sugranyes) que per sintetitzar podríem anomenar *forma artística*. La *forma constructiva* per ser correcta havia de seguir els principis de la *solidesa* (tecnicomaterials) i els de la *conveniència* (utilitat). La *forma artística* atorgava el caràcter de bellesa i, per ser correcta, per ser bella, havia d'expressar l'anterior. La *forma artística* era determinada per la *forma constructiva*, precisament perquè, com hem vist, la funció de la *forma artística* era mostrar la *forma constructiva*, fer-la aparèixer.

Certament, el cas ideal era quan, en paraules de Ramon Puig i Gairalt, l'*aparició corresponia a la realitat*, o sigui, quan la *forma artística* expressava la *forma constructiva*, perquè ens entenguem: quan la *decoració* seguia les línies constructives, no les amagava i les ressaltava per presentar-nos-les plenes de bellesa i, diria Rovira i Rabassa, *idealitzades*. El conflicte sorgia quan l'arquitecte no podia expressar, per raons que aquí no tractarem, aquesta *forma constructiva*: quan l'arquitecte no podia sentir-la com a bella. I això, com molt bé apuntava Ramon Puig i Gairalt, era justament el que passava en l'arquitectura del seu temps a causa de l'aparició de nous materials en la construcció. L'aparició del ferro i del ciment armat havia canviat totalment l'*estructura constructiva* i, a causa de la desorientació artística, encara no s'havia modificat l'*estructura aparent*²⁸. Deia Jeroni Martorell (1877-1951) a *La arquitectura moderna* (1903):

¿Y quina arquitectura fan als Estados-Units [...]? Allí's construeixen casas de vint y trenta pisos sobreposats, casas que «esquinsan els nuvols», com diuen els americans. Lo sistema de construcció d'aquestas casas, consisteix en fer un conjunt d'entramats verticals y horizontals de ferro, perfectament trabats de dalt á baix, en que s'apoya l'obra que forma les parets i sostres; aixis pot arribarse á alsadas extraordinarias, empleant una cantidad de material relativament petita [...]. Pero aquestas casas tenen un petit valor artístich. [...] La masa del conjunt de l'edifici es exactament prismática; si hi ha algun sortint, ho es tan poc que l'efecte general no s'altera; los pisos son d'alsadas totas iguales y per mes que ab certas habilitat se fasin composicions en la fatxada, agrupantlos es imposible estabir una progressió, una relació de dimensios entre'ls buits y macissos que produheixi un efecte artístich. Sens dubte vindra'l dia, en que'ls nort-americanos compendrán la manera de dar caracter artístich a aquestas obras singulares²⁹.

La *forma artística* que sorgia dels nous materials i de les noves tècniques introduïts al llarg del segle XIX, aquella forma que estrictament sorgia dels principis que determinaven la construcció, no era altra que el *cub* o *caixa*, el *cub* o *caixa* que tant va prodigar l'arquitectura moderna. Però aquesta forma era vista pels arquitectes modernistes com quelcom excessivament venut al camp de l'enginyeria, com quelcom només constructiu, com un esquelet al qual encara, de fet, li faltava la forma. De manera que el que es feia era concebre una segona forma que revestís aquest esquelet; una segona forma que Ramon Puig i Gairalt anomenava *aparent* i que Rovira i Rabassa i també Domènech i Sugranyes anomenaven *decoració*. I això era el que materia-

litzaven els arquitectes modernistes a la pràctica: construïen, a més d'una primera forma sorgida directament de les condicions tecnomaterials, una segona forma que cobria l'expedient de l'ideal de bellesa de l'època moderna que ells volien satisfer.

El cas més clar i evident visualment l'hauríem d'anar a buscar a Viena, es tracta de la Majolikahaus (Viena, 1898-1899) d'Otto Wagner (1841-1918). En la Majolikahaus (figura 1) tenim una estructura constructiva que netament es mostra com a *cub*, quelcom que a Catalunya no es dona amb tanta nitidesa a causa o per mor de l'ús del maó. La Majolikahaus no és altra cosa que un *cub* (una forma sorgida dels principis constructius) revestit amb una *forma artística* (l'exteriorització de l'anterior) que s'adapta al *cub* com si fos la seva segona pell a manera de *tatuatge*, i que en el cas de la Majolikahaus són rajoles de ceràmica. Diem *tatuatge* perquè, a diferència dels embolcalls decoratius dels historicismes del segle XIX, aquest embolcall no tapa ni amaga la forma de l'estructura, sinó que la deixa transparentar netament, així com el *tatuatge* s'emmotlla a la pell i al membre que li fa de suport deixant-lo transparentar de manera sincera. De fet, diuen que el mateix Adolf Loos va qualificar sarcàsticament aquest edifici d'Otto Wagner d'*arquitectura tatuada*³⁰.

Gairebé podríem dir que en aquesta arquitectura, la forma constructiva o fons estructural és la que dona forma a la *forma artística* o *tatuatge*, perquè aquesta darrera no podria existir sense la primera que li fa de suport, no tindria consistència, s'esvaniria en l'aire. Així que realment s'aconsegueix construir una *forma artística* que és determinada, que és conformada, pels mateixos principis que determinen i conformen la *forma constructiva*, des del moment que és aquesta darrera la que li atorga la possibilitat d'existir tot suportant-la. Tanmateix, la *forma constructiva* només apareix a través de la *forma artística* i, en aparèixer a través d'ella, se'ns presenta davant nostre com quelcom bell. Gràcies a aquest revestiment, la Majolikahaus, per exemple, no és només una construcció cúbica com ho pugui ser un bloc de pisos de ciment armat actual, sinó que és una construcció cúbica acolorida i *idealitzada* a través d'aquella pell de rajoles que dibuixa a dalt de tot garlandes florals i que fan d'aquella construcció quelcom artístic.

Serien molts els exemples que podríem mostrar d'aquesta particular via d'*idealització* de la construcció tal i com es donà a Catalunya. La Casa Coll i Regàs (Mataró, 1898), la Casa Macaya (Barcelona, 1901) o la Casa Amatller (Barcelona, 1898-1900) de Josep Puig i Cadafalch, per exemple, no són res més que això: una forma sorgida dels principis estructurals constructius coberta per una segona forma tatuada que fa les funcions expressives d'*idealització*. Que en aquests casos aquests principis estructurals siguin els de l'estil

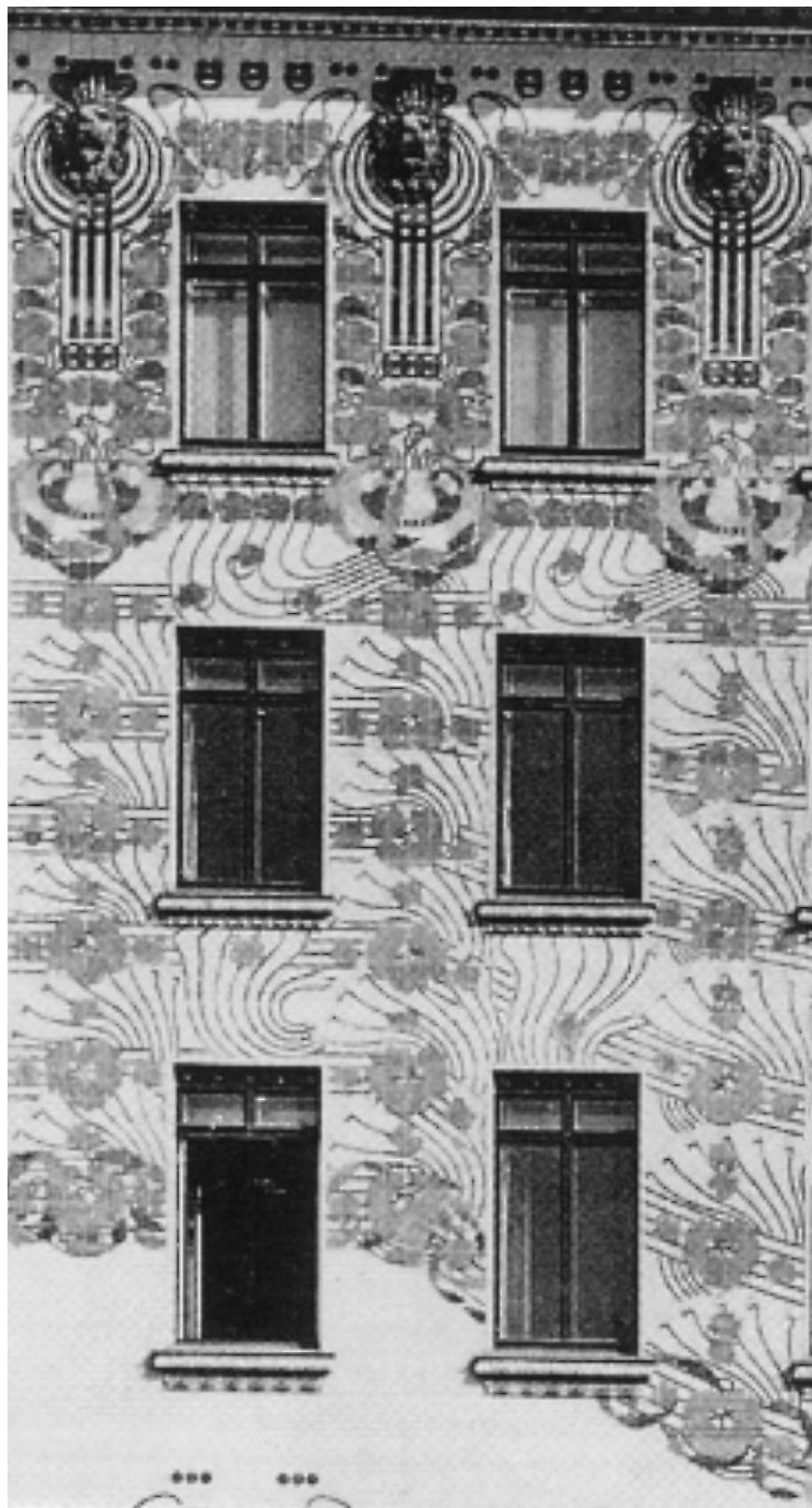


Figura 1.
Otto Wagner, façana de la Majolikahaus (Viena, 1898-1899).

Figura 2.
Lluís Domènech i Montaner,
façana de l'Institut Pere Mata
(Reus, 1897-1919).



gòtic, no altera el resultat. Del que es tracta és que hi ha una primera forma sorgida de les determinacions constructives i una segona que se li enganxa com si fos un *tatuatge*.

També podríem trobar aquesta solució en la Casa Thomas (Barcelona, 1895-1898) o l'Institut Pere Mata (Reus, 1897-1919) (figura 2), de Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), i del mateix arquitecte, en les columnes de la galeria del vestíbul del primer pis (figura 3) del Palau de la Música Catalana (Barcelona, 1905-1908). Una columna és un element sustentador, un element la forma del qual és justificada per la funció constructiva de suport que fa. La forma de la columna és la columna mateixa. Tanmateix, Domènech i Montaner la tatua, la revesteix de *forma artística* tot configurant aquells dibuixos de mosaics que li són tan característics. Fent això no amaga la columna, no li dona una nova forma diferent de la que aquest element pren quan respon només a principis constructius. La forma inicial és la mateixa, però, a la vegada, tatuant-la de mosaics en varia l'aparició. La *forma artística* d'aquesta columna (el *tatuatge*) és l'apari-

ció de l'estructura sense modificació de la seva forma, però, en el moment que ens mostra aquesta estructura o ens la fa aparèixer hi ha afegit alguna cosa: aquesta cosa és l'art o la bellesa o l'expressió.

Aquesta *forma artística* que, com un tatuatge, segueix la *forma constructiva* és el que els teòrics del moment anomenaven *decoració*, la qual, recordem, era separada clarament de l'*ornamentació*. Aquests teòrics no parlaven d'aquesta forma com a *ornament*, perquè per ells l'*ornament* era quelcom que realitzaven altres arts, que s'afegia a l'edifici arquitectònic, i li donava un cert *caràcter*; era quelcom que tenia connotacions molt negatives, perquè era justament el que es donava en l'arquitectura historicista que els precedia. Però, paral·lelament, des del nostre punt de vista actual, els modernistes convertien la totalitat de la *forma artística* en un vestit, des del moment que podia ser considerada separadament de la *forma constructiva*. Tanmateix, aquest vestit no feia el paper d'*ornament*, no feia el paper d'afegit, sinó el paper d'aparició de l'estructura, d'expressió de l'estructura.

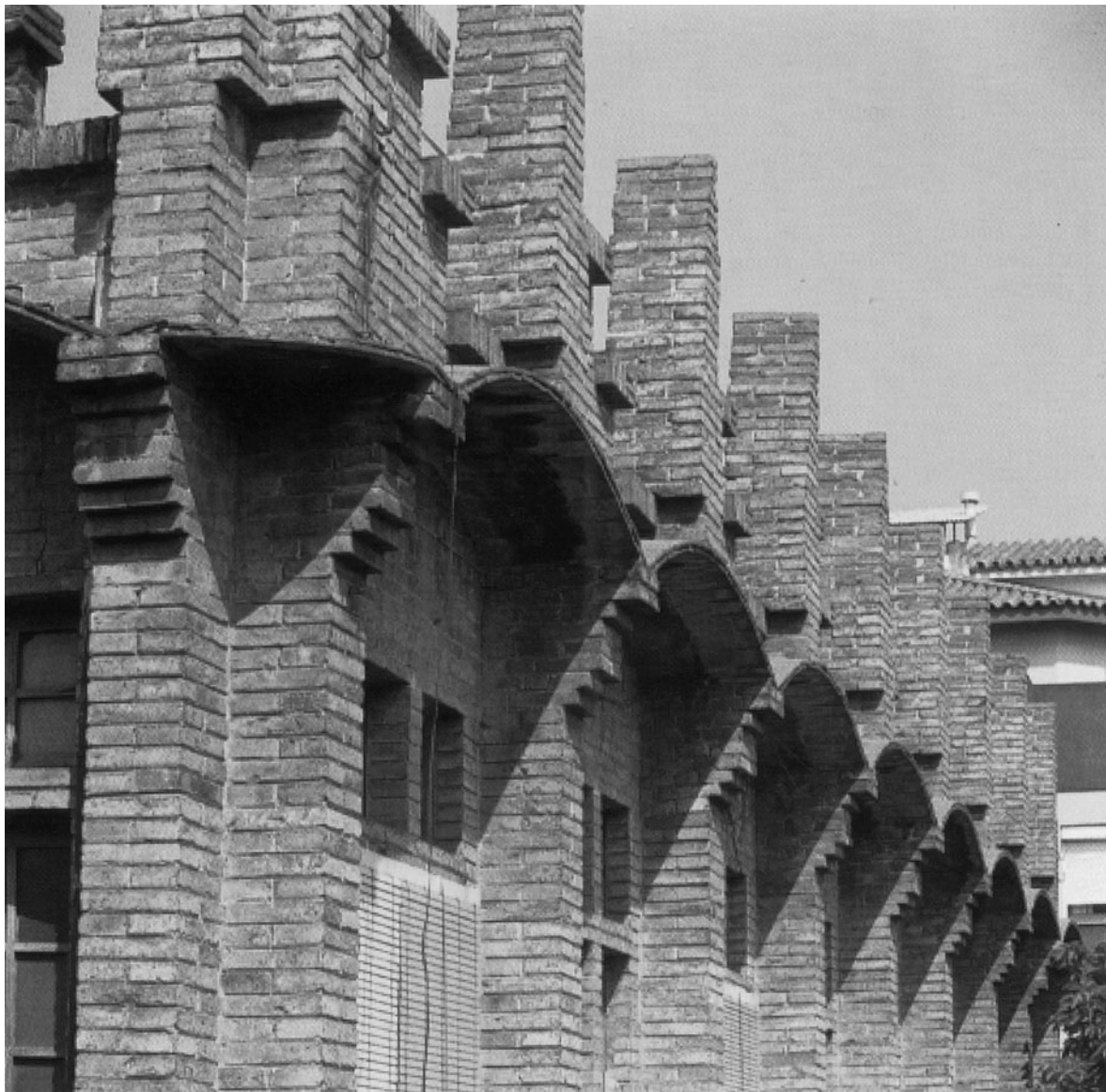
Figura 3.
Lluís Domènech i Montaner, co-
lumnes de la galeria del vestíbul
del primer pis del Palau de la Mú-
sica Catalana (Barcelona, 1905-
1908).



Nosaltres, quan veiem edificis com ara l'Institut Pere Mata (figura 2), de Lluís Domènech i Montaner, podem considerar que tot el revestiment enrajolat és superflu, innecessari, afegit i, per tant, per això, pura ornamentació. Però si retiréssim aquest revestiment, un arquitecte modernista consideraria que l'edifici està inacabat, diria que li manca alguna cosa, que li manca la part artística, que allò és una construcció nua i crua. El procés creatiu arquitectònic, deia Josep Puig i Cadafalch, és un «procés mixt científic i artístic»³¹. Aquest revestiment seria, pels arquitectes modernistes, aquella part artística que distingeix l'arquitectura de, per exemple, una enginyeria. Per això, en l'Institut Pere Mata, les rajoles de ceràmica no amaguen les línies estructurals de l'edifici, sinó que s'hi emmotllen i les ressegueixen, com si aquestes línies haguessin també conformat, ordenat o delimitat la forma de l'enrajolat que les segueix.

Seguint el vocabulari dels teòrics de l'època, quan ens enfrontem a l'anàlisi d'un edifici modernista, hauríem de saber distingir un *ornament* d'una *decoració*, o sigui, unes formes innecessàries i afe-

Figura 4.
Puig i Cadafalch, voladís de la fàbrica Casarramona (Barcelona, 1911).



32. Hermann MUTHESIUS, *Style-architecture and Building-art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, Getty Center, Santa Monica (EUA), 1994, Text & Documents, p. 88. Traducció lliure de qui escriu: «Així, al final tothom comprendrà que ornament i arts decoratives no són sinònims, que es tracta d'una qüestió de forma i no pas de decoració».

gides d'unes formes que donen cos (exterioritzen, manifesten) a l'estructura constructiva.

No cal dir que aquest exercici distintiu no és tan fàcil a la pràctica com en la teoria. Tanmateix, el que és important és comprendre que si ens mirem l'arquitectura modernista des del punt de vista de les intencions dels que la van crear, l'*ornament* (l'afegit per fer bonic) és inadmissible i que moltes d'aquelles formes dels edificis modernistes que nosaltres considerem simple *ornament*, per aquests arquitectes són *forma*. Com deia Domènech i Sugranyes, els arquitectes tenen un *fons estructural* que han d'expressar tot donant-li una forma. Aquesta forma és el que els teòrics del temps del modernisme anomenaven *decoració* i sense ella l'edifici no pot aparèixer, no es pot fer present. Diu Hermann Muthesius (1861-1927), en el capítol dedicat al *Jugendstil* del seu llibre *Architectura d'estil i construcció* (*Stilarchitektur und Baukunst*, 1902) que tant va influir en Otto Wagner:

«Yet in the end everyone will understand that ornament and the arts and crafts are not synonymous, that it is a matter of form and not of decoration»³².

Això darrer es comprèn molt bé quan es pren en consideració el treball formal efectuat per la llum en els edificis modernistes de maó. Fixem-nos bé en el voladís de les finestres de la fàbrica Casarramona (Barcelona, 1911), de Josep Puig i Cadafalch (figura 4), i en els pilars que recorren la façana i es perllonguen per sobre de la coberta com si fossin pinacles. Observem ara en una fotografia d'època l'efecte que aquests elements creen gràcies a la llum (figura 5).

És fàcil adonar-se que el pla (com per exemple el mur de la torre del fons) desapareix, com si fos un gran forat blanc, quan li toca la llum. Mentre que en la façana lateral, la llum, gràcies als voladissos i als pilars, crea un joc de formes, construeix un motiu decoratiu que fa aparèixer la construcció tot donant forma a l'edifici. I aquesta for-

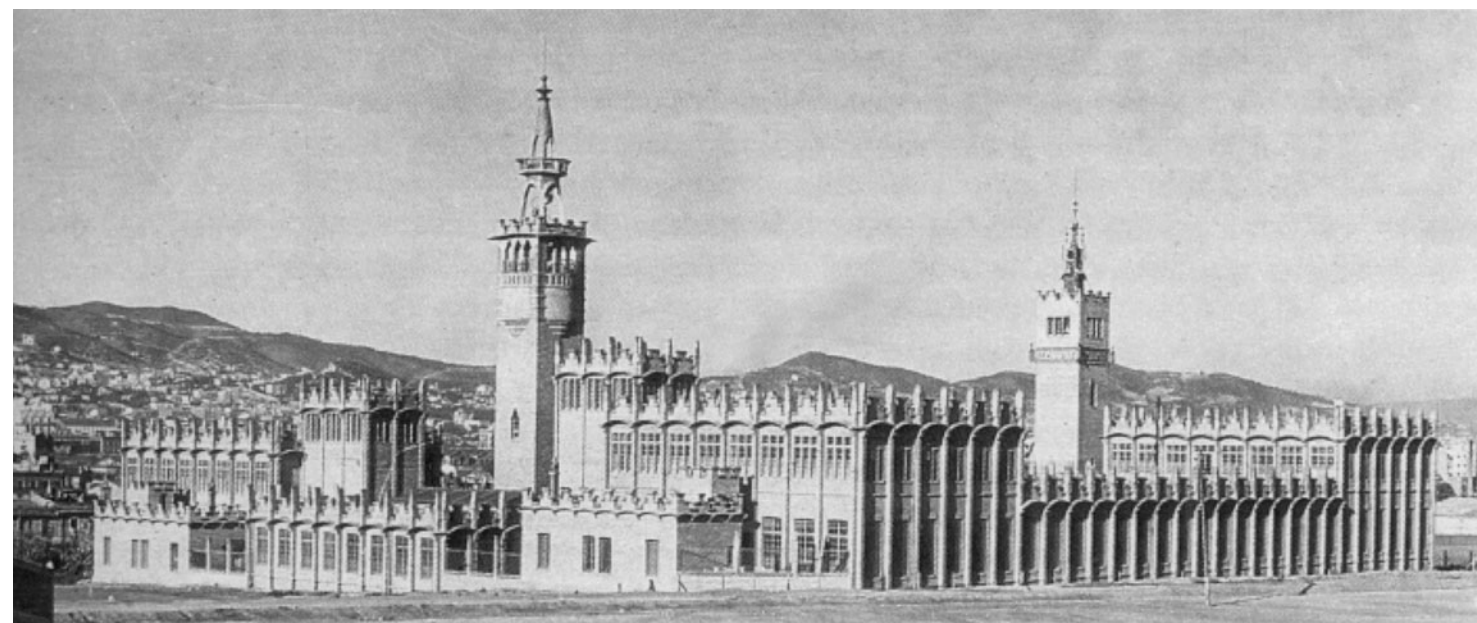


Figura 5.
Puig i Cadafalch, fotografia d'època de la fàbrica Casarramona (Barcelona, 1911).

ma creada per la llum és una segona forma, com un *vestit*, com un *embolcall*, però no pas per això diríem que és un afegit superflu a l'edifici, sinó que més aviat diríem que és la manera com se'ns fa present l'edifici; diríem que sense aquesta forma lumínica aquest edifici seria només, com es deia en l'època, un *esquelet constructiu*.

Aquest recurs que utilitza Josep Puig i Cadafalch és tan antic com l'arquitectura mateixa. El podem veure en els orígens de l'arquitectura monumental, a Mesopotàmia, a Pèrsia, a Egipte. Es tracta, per dir-ho senzillament, d'estriar el pla. Molts edificis modernistes utilitzen la llum d'aquesta manera. El patró o motiu de maons que es crea a la façana del Cellar del Sindicat Agrícola (l'Espluga de Francolí, 1913-1914), de Domènech i Montaner, o bé el motiu de maons que va projectar Josep Ros (?-1951) a la seva adoberia del carrer del Sol d'Igualada (Igualada, 1912-1919), són tots dos una manera de fer aparèixer la *forma constructiva*, que en aquest cas és un

pla, i de donar-li forma. Aquí tenim una segona versió del *tatuatge*, una segona manera de dotar de *forma artística* l'edifici, d'*idealitzar-lo*, amb la diferència que en aquest cas la *forma artística* és immaterial: és la llum.

La llum modela els edificis modernistes de maons i els dona forma: els embolcalla, com ho faria aquella *forma artística* pura supletòria (*tatuatge*) que tan sovint ha estat interpretada com a afegit decoratiu i que ha fet que molts edificis modernistes entressin en els llibres d'història de les arts decoratives, en lloc d'entrar en els llibres d'història de l'arquitectura. En el moment que compreguem que la llum en els edificis modernistes és la *forma artística*, aleshores comprendrem també que la *forma artística*, el que hem anomenat *tatuatge*, és també la llum, i això vol dir que aquest *tatuatge*, lluny de ser ornament superflu, és, com deia Muthesius, forma.