

Resum

Els arquitectes modernistes basaren bona part de la seva producció artística en una intensa presència de tota mena d'arts complementàries o «decoratives». L'escultura és l'art que més destaca en aquest plantejament. Puig i Cadafalch col·laborà molt especialment en aquest camp amb l'escultor Eusebi Arnau, que, d'altra banda, fou l'especialista català més destacat en l'escultura aplicada a l'arquitectura d'aquella època. Altres escultors importants també treballaren amb Puig, però menys intensament, com és el cas de Josep Llimona. Al costat d'ells cal esmentar els artistes que feien treballs en ferro —entre els quals destacà, especialment, Ballarín—, els vitrallers, els mosaïcistes, els esgrafiadors, etc., que fan bona la frase de Puig, de l'any 1902, que deia que quan els edificis modernistes encara estaven per fer, les novetats ja s'havien fet en la decoració.

Abstract

The Modernist architects based a large part of their artistic production on an intense presence of all sorts of complementary or «decorative» arts. Sculpture is the art that most stands out in this approach. Puig especially collaborated with the sculptor Eusebi Arnau in this field; he was also the most outstanding Catalan specialist in sculpture applied to architecture during that period. Other important sculptors also worked with Puig, but less intensely, as was the case with Josep Llimona. Apart from them, one must also mention artists who worked in iron —among whom Ballarín stands out especially— along with stained glass makers, mosaicists, sgraffito artists, etc., who gave truth to Puig's statement, in 1902, that when the Modernist buildings hadn't yet been built, their novelties had already been done in decoration.

Josep Puig i Cadafalch tenia un alt concepte de les arts que completaven l'arquitectura. Des de molt jove n'estava preocupat: quan acabava d'iniciar les seves activitats arquitectòniques, a

començaments del 1893, pronuncià una conferència que portava per títol *Del esperit regional en les indústries artístiques de Catalunya*. La conferència estava emmarcada en l'Exposició d'Indústries Artístiques de Barcelona del 1892, que inaugurada a la tardor es perllongà fins les primeres setmanes de l'any següent; d'altra banda, la conferència, que estava dedicada explícitament a la classe obrera, que tenia entrada gratuïta a l'Exposició, obtingué un ressò important a la premsa, malgrat que el conferenciant era molt poc conegut encara.

Sobre el contingut teòric d'aquesta conferència no m'hi estendré, ja que ha estat recentment glossat en una altra de les jornades que s'han dedicat enguany al nostre país a la figura de Puig i Cadafalch,¹ però sí que subratllaré algunes de les coses que en va remarcar la premsa. El *Diario de Barcelona* deia que Puig saludava el recent renaixement industrial de Catalunya però es lamentava «que en nuestros adelantos faltase el sello regional del país, habiendo tenido, como hemos tenido, escuela artística catalana». Sempre segons aquest diari, Puig creia que calia distingir entre el treball de l'home dirigit per una idea i el del que surt de l'enginy purament mecànic, ahora que anatemitzava «el lujo cosmopolita del mal gusto» contra el qual recomanava al seu auditori que s'inspiressin «en las obras del arte nacional».²

La Veu de Catalunya, quan era encara un setmanari, també es fixà en la conferència del jove arquitecte, i a part d'aplaudir que hagués estat pronunciada en català —fet encara poc freqüent aleshores— i d'explicar que Puig evidenciava que Catalunya tenia «una brillant tradició artística», subratllà també l'atac del conferenciant al cosmopolitisme patent en les obres d'art del moment, que «denota que l'esperit artístich, lo geni del poble, no informa las obras d'art».³ Segurament trobaríem altres comentaris a la premsa catalana de l'època a la conferència de Puig, però tampoc cal ara ser exhaustiu. El que m'ha estranyat és no trobar-ne a la revista *L'Avenç*, que sobre el paper era la més compromesa amb la modernitat cultural i la catalanitat a la vegada.

Aquest cosmopolitisme que tots coincideixen a remarcar que Puig combatia pel damunt de tot, era l'eclecticisme estilístic que s'apreciava en l'art català —i en el conjunt de l'art occidental— abans que els modernistes hi introduïssin uns altres estils, segur que més nous, però no està tan clar que més catalans. En l'obra creativa posterior del mateix Puig veurem com desapareix l'estil convencional que dominava abans, però la resposta de Puig més que inspirada en l'art nacional, com predicava ell, sovint sembla més basada en un goticisme nord-europeu. Segurament aquella reinterpretació del gòtic que a nosaltres ara ens sembla un tan forastera era la solució que Puig havia trobat per a donar forma precisament a un nou estil volgudament català, però ara no ens posarem a discutir sobre si era o no el camí estètic més adequat el que ell emprengué.

1. Conferència de Pilar Vélez al curs monogràfic Josep Puig i Cadafalch de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (octubre de 2001), en premsa al proper número del *Butlletí* de l'entitat. El text complet de la conferència fou recollit coetàniament a *La Tradició Catalana*, núm. 3 (15 juny 1893), p. 36-39, i núm. 4 (15 juliol 1893), p. 55-60.

2. *Diario de Barcelona* (2 gener 1893).

3. *La Veu de Catalunya*, núm. 2 (8 gener 1893), p. 18-19.

Passats uns anys, els més vius de la història cultural catalana en molt de temps, en un moment —el 1902— en què en el context de la cultura catalana els valors de la modernitat eren posats ja per damunt de tot, i àdhuc donaven nom al gran moviment cultural de l'època, el Modernisme, Puig curiosament deia, tot glossant la figura de Domènech i Montaner, que «el nou s'ha fet en la decoració, però l'edifici modernista encara està per fer» i afegia: «els assaigs verificats fins ara no són altra cosa que formes velles, sistemes vells de composició amb decoració nova».⁴ Que això Puig ho digués anys després que Antoni Gaudí hagués fet obres tan innovadores com la Casa Vicens (1883-1888) o el Palau Güell (1886-1889), o que el mateix Domènech i Montaner hagués fet el Castell dels Tres Dragons (1887-1888), ens pot semblar si més no sorprenent; però sense entrar a quin concepte de «nou» es referia Puig, l'afirmació ens serveix en tot cas per constatar l'estimació que l'arquitecte tenia pel nivell coetani de les arts decoratives, que és exactament el que hem de valorar ara aquí.

Puig i Cadafalch, com molts arquitectes modernistes, tingué un bon nombre de col·laboradors, algun d'ells també arquitecte.⁵ A part d'això, la més «noble» d'aquestes arts decoratives al servei de l'arquitectura, o si es prefereix, la que més consideració havia merescut tradicionalment en els medis acadèmics, era sens dubte l'escultura. No em refereixo ara, naturalment, a l'escultura exempta, independent, la que l'escultor produïa lliurement i posava a la consideració del públic a través de les exposicions, sinó a l'escultura que emergia de la mateixa arquitectura, uns dirien que decorant-la i altres que enriquint-la.

L'escultor preferit de Puig i Cadafalch per a col·laborar en les seves obres va ser el gran especialista del gènere a Catalunya, Eusebi Arnau (1863-1933). Altres escultors modernistes podien tenir globalment més prestigi, però el que més i millor va intervenir en arquitectura va ser indiscutiblement ell. Arnau era un escultor molt adaptable a les exigències de cada encàrrec; per això, tant podia esculpir dins un estil acadèmic com dins el Simbolisme més deliquescient. La seva primera peça important havien estat les magnífiques portes de bronze del Seminari Pontifici de Comillas (1892), obra de Lluís Domènech i Montaner, treball que encarrilaria Arnau en una línia modernista.

Arnau va col·laborar amb Puig des de pràcticament els inicis d'aquest com arquitecte. Encara que el primer escultor que va treballar amb ell segurament va ser Josep Montserrat (1860-1923), que va col·laborar al primer treball arquitectònic de Puig a Barcelona, l'agençament de la joieria de Josep Macià (1893-1894) del carrer Ferran de Barcelona, avui desapareguda,⁶ Eusebi

4. J. PUIG I CADAVALCH, «Don Luis Domenech y Montaner», *Hispania*, núm. 93 (30 desembre 1902), p. 543.

5. L'arquitecte Antoni Maria Gallissà fou ja un important col·laborador de Puig: el 1896 acabà la casa Francesc Martí i Puig (Els Quatre Gats), a Barcelona; el 1897-1898 signà el projecte de la Casa Coll i Regàs, de Mataró; el 1897-1900, a la seva casa d'Argentona, Puig instal·là rajoles dibuixades per ell mateix o per Gallissà el 1896; i el 1900 a la Casa Macaya, de Barcelona, s'utilitzaren rajoles d'inspiració valenciana de Pujol i Bausis, dissenyades per Gallissà el 1895, i unes altres dibuixades per Puig o Gallissà el 1896.

6. Hi intervingueren també Saumell i Vilaró (bronzistes), Tayà (ebenista), Colominas i Ferrer (vidriers), Llasa (lampista) i Amigó (pintor).

Arnau ja va entrar a l'equip de Puig —si no abans— cap al 1895-1896, amb la creu de terme del Santuari de la Misericòrdia de Canet de Mar, i des d'aleshores fou l'escultor principal en més d'una vintena de realitzacions o de projectes de l'arquitecte, entre els quals els més coneguts són les cases, però que també hi ha panteons, monuments monolítics i altres realitzacions.

Entre totes aquestes obres que Arnau va fer per a construccions de Puig i Cadafalch n'hi ha de molt destacades. La primera de totes, per la significació que té, és la Casa Francesc Martí del carrer de Montsió de Barcelona, del 1896, més coneguda per acollir a la planta baixa la cerveceria Els Quatre Gats, que va ser, com és sabut, fita fonamental en la Barcelona modernista. Això fa que l'estil del tàndem Puig-Arnau estigui íntimament vinculat des del principi amb el cenacle més carismàtic del Modernisme català, tot i que els noms que donaren a Els Quatre Gats la seva personalitat mítica pertanyen a cercles modernistes no exactament coincidents amb els que inclouen les figures de Puig i d'Arnau. Sobreportes, mènsules, capitells, tribunes, són en aquesta casa treballats en pedra per Arnau dins una particular recreació del medievalisme, que emergirà de nou a la majoria de treballs fets en col·laboració anys a venir pels dos artistes, com ara l'ornamentació de la Casa Coll i Regàs, de Mataró (1897-1898), on destaca sobre la porta principal una malenconiosa noia que fila, amb aspecte de típica princesa medieval de conte de fades.

Entre 1899 i 1908 la col·laboració d'Arnau amb Puig visqué la seva època millor. Coincideix exactament amb l'etapa central del Modernisme arquitectònic. Integren aquesta època el gran casal Garí, al Cros d'Argentona (1899), i les cases barcelonines Amatller (1899-1900), Macaya (1900), Serra (1902-1908, actual seu de la Diputació de Barcelona), Quadras (1904) i Trinxet (1904, lamentablement enderrocada). Aquestes cases contenen o contenien riquíssims conjunts escultòrics en pedra d'Eusebi Arnau —en el cas de la Casa Trinxet no estava documentada la seva participació però li era atribuïda—, plenament integrats a la construcció i que li donen un accent fonamental en la definició de l'estil molt característic d'aquestes obres.

Especialment a la Casa Amatller i a la del baró de Quadras Arnau va fer-hi composicions molt imaginatives; a la Casa Amatller són de remarcar la mena de diàleg que s'estableix entre figures de dos capitells veïns, la presència de personatges medievalitzants amb càmera fotogràfica —cosa que Arnau repetirà quatre o cinc anys més tard molt a prop, a la Casa Lleó Morera de Domènech i Montaner— i el Sant Jordi que mata des d'un capitell de la porta principal al drac que és al capitell de la porteta secundària que hi ha al costat. I aquest tema de Sant Jordi torna a aparèixer a la Casa Quadras, però amb un tractament molt diferent: aquí el drac s'enfila per una columneta de la tribuna, mentre el sant, des de dalt de la mateixa columneta, el neutralitza amb la llança.

Arnau era un mestre no tan sols de l'escultura, sinó d'un llenguatge escultòric que només es podia expressar a través del suport de l'arquitectura: d'una narrativa especial, utilitzant el ritme dels capitells esculpats o de les seqüències d'arcs que se succeïen en un àmbit arquitectònic tot descabdellant una història. I aquest mèrit li pot ser ben atribuït, ja que l'exhibeix en obres d'arquitectes diferents.

Tanmateix, des d'un punt de vista estilístic, Arnau és acomodaticí; per això una obra molt treballada seva com és la part escultòrica de l'esmentada Casa Serra no ens interessa tant, pel caire més tradicionalista que li dóna l'estil vagament neorenaixentista que Puig va conferir a l'obra i que Arnau va secundar contundentment, tot i que aquí, especialment a les cartel·les, l'escultor es va esplaïar també en composicions imaginatives, entre les quals una altra versió del mite de Sant Jordi.⁷

La figura més destacada de l'escultura modernista catalana va ser però, sens dubte, Josep Llimona (1864-1934); tanmateix, la seva col·laboració amb Puig i Cadafalch va ser molt més minsa que la d'Arnau. Llimona era un escultor molt diferent d'aquest; Llimona era, per a dir-ho així, més solista, mentre que Arnau semblava feliç d'integrar-se a l'orquestra que interpretava la gran simfonia d'un edifici modernista. Les obres exemptes de Llimona són les més característiques d'ell, les que fonamenten la seva fama. Quan treballa amb arquitectes, la seva escultura no se sol fondre amb l'edifici, sinó que sol superposar-s'hi en pedestals, mènsules o fornicules. Amb Puig van tenir només un moment de contacte professional important, va ser l'any 1896, quan la col·laboració de l'arquitecte amb Arnau tot just començava. Aquell any Puig i Llimona varen fer dues obres, el *Cinquè Misteri de Dolor* del Rosari Monumental de Montserrat, i un *Sant Josep* per a la cantonada de l'esmentada Casa Martí —la de Els Quatre Gats— on tota la resta de la part escultòrica, com ja he dit, la va fer Arnau, fins i tot la mènsula, amb un Sant Jordi, on s'aixeca aquest *Sant Josep* que, destruït quan la Guerra Civil del 1936-1939, ha estat reposat recentment. Després tornaren a col·laborar en el *Terçer Misteri de Goig* del mateix Rosari Monumental. Vingueren molts anys en què Puig i Llimona no es trobaren professionalment, i quan ho tornaren a fer va ser precisament a l'Institut d'Estudis Catalans, el 1912-1914, en una obra que ja no té res de modernista i que en canvi és un dels paradigmes del Noucentisme cultural: la reforma del Palau de la Generalitat per a instal·lar-hi la Biblioteca de Catalunya. Allà, a la sala principal, Puig reservà el frontó de la porta que centrava l'estança perquè Llimona hi col·loqués cinc figures majestuoses en pedra, al·legoria de *Catalunya i les Ciències*. Puig les tindria sempre en tanta estima que els seus models en guix els situà presidint l'escalfapanxes de la seva casa de Barcelona.

Altres participacions escultòriques en l'obra arquitectònica de Puig i Cadafalch són ja d'un caire més artesanal. Serien els casos dels Juyol, Bernat Llàcer i Viana, i Baxaulí, ornamentistes o modelistes. D'entre ells cal destacar especialment Alfons Juyol i Bach (1860-1917) que, al principi amb el seu germà Josep i després tot sol, es dedicà a la reproducció d'escultures aplicades a construccions.⁸ Per a Puig i Cadafalch treballà a la Joieria Macià i a les cases Amatller

7. Sobre Arnau hi ha una tesi doctoral inèdita amb informació pràcticament exhaustiva, la de Maria Isabel MARÍN SILVESTRE, *Eusebi Arnau Mascort (1863-1933)*, Universitat de Barcelona, 1993. D'allà he extret diverses informacions per al present treball.

8. Sobre aquest tipus d'artesans no sol haver-hi gaire informació, però en aquest cas vegeu Lluís PERMANYER, «Alfons Juyol, creador de una estirpe», *La Vanguardia* (15 febrer 1898), «Vivir...», p. 7.

i Macaya, obres ja esmentades, i també va fer treballs escultòrics a la Villa Labat, de Biarritz (c. 1902), on reproduí models d'Eusebi Arnau, i intervingué en la realització del Tron de la Reina dels Jocs Florals del 1908, dues obres menors del mateix Puig.

Els elements escultòrics dels edificis de Puig i Cadafalch solen ser majoritàriament de pedra, cosa que limita la presència en les seves obres d'elements de fosa. Tot i amb això, aquesta especialitat també apareix en algunes obres de Puig, normalment a càrrec de la prestigiosa firma especialitzada Masriera & Campins, activa a les obres del *Cinquè Misteri de Dolor*, a Montserrat (1896); del panteó de la família Dam i Montells, de Barcelona (1897); de la Casa Amatller (1899-1900); del panteó de la família Casas, de Sant Feliu de Guíxols (1903-1905) o de la Casa de les Punxes o Casa Terrades, de Barcelona (1903-1905).

La forja és també important en les edificacions de Puig, i en aquest cas el seu gran col·laborador en aquesta tècnica va ser Manuel Ballarín i Lancuentra, un forjador esdevingut industrial d'envergadura, present en moltes obres del Modernisme, a part de les de Puig. Entre aquestes hi ha la reixa del *Cinquè Misteri de Dolor*, a Montserrat (1896), la font decorativa que hi havia al vestíbul del Palau de Belles Arts, a Barcelona (1907), i elements importants del Panteó Costa i Macià, de Lloret de Mar (1902) i del Tron de la Reina dels Jocs Florals (1908), així com intervencions diverses a les cases barcelonines Francesc Martí i Puig (1896), Amatller (1899-1900), Terrades (1903-1905), Quadras (1904), Trinxet (1904) i Company (1911).

D'altra banda, el nom del serraller Esteve Andorrà, a qui Puig decora la seva botiga (1914), el trobarem com a col·laborador de l'arquitecte ja a l'obra primerenca de la Joieria Macià, de Barcelona (1893-1894).

La ceràmica és sempre fonamental en les cases modernistes, i en les de Puig i Cadafalch el proveïdor era la casa Pujol i Bausis, d'Esplugues del Llobregat.⁹ Trobarem materials de Pujol i Bausis almenys a les següents obres de Puig: la Casa Francesc Martí i Puig (Els Quatre Gats), a Barcelona (1896); la casa de l'arquitecte a Argentona (1897-1900); la Casa Amatller, de Barcelona (1899-1900),¹⁰ o la Casa Macaya, també de Barcelona (1900). El 1907 els arrambadors ceràmics del vestíbul del Palau de Belles Arts de Barcelona, s'encarregaren a la casa Fill de Jaume Pujol i Bausis.

D'altra banda, un altre proveïdor ceràmic, molt menys rellevant en el conjunt de l'arquitectura de Puig, seria la casa Torres Mauri i Cia., a la qual cap al 1896 Puig encarregà rajoles, i que tornarem a trobar en realitzacions posteriors de Puig com ara la Casa Amatller.

A part de la ceràmica, al Modernisme també s'estil·là un material fet de cartró comprimit i estampat litogràficament que imitava la ceràmica i altres revestiments interiors. N'era especialis-

9. Hi ha una bona monografia sobre aquesta empresa, la de M. Pia SUBIAS PUJADAS, *Pujol i Bausis centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, Ajuntament d'Esplugues, 1989, que m'ha proporcionat força informació.

10. A la documentació de can Pujol i Bausis consta, entre 1903 i 1905, que hi havia materials ceràmics —florons, sanefes, passamans o frisos gòtics— que portaven els noms de Puig o Amatller, i això continuarà passant en anys següents. Vegeu M. Pia SUBIAS PUJADAS, *Pujol i Bausis...*, 1989.

ta la casa Ermenegild Miralles, i el 1902 Puig va dissenyar en aquest material el sostre del Bar Torino de Barcelona, i sostre i arrambadors per a l'Hotel Tèrminus,¹¹ també a aquesta ciutat. Més tard, el 1904 projectà el menjador de les Caves Codorniu, a Sant Sadurní d'Anoia, per a revestir-lo també amb peces d'aquest tipus.

Quant als mosaics, Puig treballà amb els dos principals mosaistes modernistes de Catalunya, però ho va fer de manera consecutiva: primer col·laborà amb Mario Maragliano, a la Joieria Macià (1893-1894) i a la Casa Amatller (1899-1900), i després amb Lluís Bru, al Panteó Costa i Macià, de Lloret de Mar (1902), i a Barcelona a la Casa del Baró de Quadras (1904),¹² i a la Casa Garí, del Passeig de Gràcia 60 (c. 1923). Els d'aquesta casa eren els mosaics romans més importants de Barcelona, segons Alexandre Cirici,¹³ i en aquests moments la instal·lació allà d'una botiga de roba els ha tapat completament.

Joan Espinagosa consta ja a l'època que va ser l'autor dels vitralls de la Casa Amatller (1899-1900);¹⁴ a ell cal atribuir doncs la gran claraboia que cobreix l'ull de l'escala d'aquest edifici de Puig. Els vitrallers Rigalt i Granell, artífexs de primera magnitud en la seva especialitat, varen elaborar una de les obres mestres del vitrall modernista català, precisament per a Puig i Cadafalch: els vitralls de l'oratori de la desapareguda Casa Trinxet de Barcelona (1904), dissenyats pel pintor Joaquim Mir quan aquest vivia a l'Aleixar, el 1912, que representen *La Mare de Déu quan era xiqueta*, *L'anunciació*, *El naixement de Jesús* i *La fugida a Egipte*. Avui són dispersos.

Altres exponents de les arts industrials que també participaren en obres de Puig són: en el camp dels mobles Gaspar Homar, que ho va fer com a mínim a la Casa Amatller, de Barcelona (1900),¹⁵ i en altres treballs de fusteria per a Puig hi ha noms com Casas i Bardés, Joan Sabadell i Josep Sans;¹⁶ les bigues de fusta, de Francesc Oliva; els cassetonats i revestiments, de Joan Coll i Moles a la mateixa casa (1899-1900);¹⁷ Francesc Riera col·laborava en la maçoneria de maó i pedra;¹⁸ la important casa de paviments Escofet, Tejera i Cia. també intervingué

11. Vegeu-ne fotos al fullet publicitari de la Casa Ermenegild Miralles, a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, V (7) BC Construcció.

12. Segons explica A. CIRICI PELLICER a *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951, p. 266, Bru practicà allà per primer cop el mosaic romà.

13. A. CIRICI PELLICER, *El arte modernista...*, 1951, p. 267.

14. B. P., «Arquitectura española contemporánea. Casa particular en el Paseo de Gracia, número 41, Barcelona. Arquitecto: D. José Puig y Cadafalch», *Arquitectura y Construcción* (1901), p. 303-306.

15. *Gaspar Homar: Moblista i dissenyador del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fundació «La Caixa», 1998, p. 201. En canvi Puig i Cadafalch no apareix mai en les llistes de clients dels moblistes Busquets, recollides per Teresa M. SALA a la seva tesi doctoral *La casa Busquets 1840-1929*, Universitat de Barcelona, 1993.

16. Judith ROHRER, «Puig i Cadafalch: els primers treballs», a *José Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 31.

17. Joan Coll va fer «la cuidada primavera que decora las escayolas de la casa Amatller», segons recullen Antonio JOSÉ PITARCH i Núria de DALMASES BALAÑA, *Arte e industria en España 1774-1907*, Barcelona, Blume, 1982, p. 303.

18. Judith ROHRER, «Puig i Cadafalch: els primers treballs», a *José Puig i Cadafalch: l'arquitectura...*, 1989.

en obres de Puig,¹⁹ que col·laborà al catàleg *Pavimentos artísticos Escofet Tejera y Cía*, àlbum núm. 6 (c. 1900);²⁰ els teixits de Malvehy, al Tron de la Reina dels Jocs Florals (1908);²¹ Marcel·lí Gelabert —que a les targetes es presentava com «primer introductor en Barcelona del arte decorativo modernista»—²² participà en la pintura decorativa, esgrafiats i disseny de rajoles; Joan Paradís Figueras, en esgrafiats i enguixats;²³ l'esgrafiats de l'*Assumpció*, de Manuel Fontanals, a la Casa Company de Barcelona (1911); algun retaule d'Enric Monserdà, cunyat de Puig, com el que presentà destinat a un oratori d'una finca prop del Montseny (*Verge i àngels*) (1905), etc.

Segurament, però, l'artista més il·lustre que col·laborà amb Puig i Cadafalch, encara que només coincidissin un sol cop en una obra, fou el gran pintor Joaquim Mir (1873-1940), que el 1903 realitzà uns murals pictòrics inspirats en paisatges mallorquins, a la Casa Trinxet, de Barcelona, on més tard decoraria també el menjador petit amb temes ja del Camp de Tarragona. Mir és el més creador dels pintors postmodernistes catalans, i vivia des de començaments de segle a Mallorca, allunyat del món i en contacte directe amb la natura. Només de tant en tant feia escapades a Barcelona, per exposar o per veure la família, i en una d'aquestes escapades començà a pintar el conjunt mural de la casa de l'home que, mitjançant una subvenció que s'havia compromès a donar al pintor, tenia tots els drets sobre la seva producció: em refereixo a l'oncle de Mir, Avel·lí Trinxet.

Lamentablement, la Casa Trinxet fou enderrocada els anys seixanta, i part del seu contingut se salvà: es dispersaren els vitralls, i els murals pictòrics foren esbocinats i reconvertits en pintures de cavallet. Vull creure que ara un atemptat artístic d'aquesta magnitud no s'hauria produït.

En definitiva, Puig i Cadafalch és un perfecte exponent de la idea de la integració de les arts que tenien els modernistes. La seva obra conjuga la seva mateixa aportació personal, artística, amb la de múltiples artífexs, des de grans creadors fins als que eren simplement uns bons professionals. Des dels que aportaven art al conjunt fins als que només aportaven traça per a traduir l'art que dissenyaven altres. La suma de tots aquests esforços, però, eren —són— unes construccions riquíssimes, diferents de les edificacions convencionals, i filles d'un moment inigualable d'entusiasme creatiu, en el qual la figura de l'arquitecte exercia un paper creador i ordenador, paral·lel al que alguns arquitectes com el mateix Puig també exercien en esferes en les quals es construïa no sols un lloc per viure, sinó tota una comunitat nacional.

19. A. CIRICI PELLICER, *El arte modernista...*, 1951, p. 275-276.

20. Antonio JOSÉ PITARCH i Núria de DALMASES BALANÀ, *Arte e industria...*, 1982, p. 320.

21. Allà també intervingué el modelista Llàcer.

22. Hi ha una d'aquestes targetes, impresa en clar estil *Art Nouveau*, a la Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, V (8) C Construcció.

23. Judith ROHRER, «Puig i Cadafalch: els primers treballs», a *Jospe Puig i Cadafalch: l'arquitectura...*, 1989.