

Resum

La conferència té tres objectius fonamentals: en primer lloc, reflexionar sobre Puig i Cadafalch com a arquitecte noucentista en contraposició al modernista comunament acceptat fins ara. En segon lloc, mostrar, cronològicament, l'evolució des de 1911 a través dels edificis i obres següents: la fàbrica Casarramona (1911); el concurs per a la nova seu de correus (1911); el projecte per a l'Exposició de les Indústries Elèctriques (1913-1923); els pavellons per a l'Exposició del 1929 (1919-1923); el projecte per a la urbanització de la plaça de Catalunya (1923); la urbanització de la Via Laietana (1920); i el monument a Àngel Guimerà (1931).

Finalment, es proposa mostrar també aquesta evolució a través de les obres construïdes en aquest període: la Casa Joan Pich i Pon (plaça de Catalunya, 9, Barcelona), 1919-1921; la Casa Lluís Guarro (Via Laietana, 37, Barcelona), 1921-1923; i la Casa Casimir Casarramona (passeig de Gràcia, 48, Barcelona), 1922-1923.

La primera part pretén demostrar la voluntat de planificar, endreçar i portar a bon terme les idees que defensa com a polític: la seva capacitat com a urbanista i home públic en la definició de diverses de les principals imatges urbanes de la ciutat de Barcelona.

Els edificis de la segona part il·lustren la seva evolució des del Modernisme a les propostes neoclassicistes basades en la barreja estilística de l'escola de Chicago, els palaus del Trianon, el valencianisme i la trama de l'Eixample, sobre la qual treballa.

Abstract

The lecture has three fundamental objectives: first, to reflect on Puig as a *noucentist* architect, as opposed to the Modernist that he is commonly accepted to be. Second, to show his evolution chronologically from 1911 through the following buildings and works:

The Casarramona factory (1911); the contest for the new central post office (1911); the project for the

exposition of the Indústries Elèctriques (1913-1923); pavilions for the Exposition of 1929 (1919-1923); the project for the urban planning of Plaça de Catalunya (1923); the urban planning of Via Laietana (1920); the monument to Àngel Guimerà (1931).

Finally, it also seeks to show this evolution through the works built during this period: the Joan Pich i Pon house (pl. Catalunya, 9, Barcelona), 1919-1921; the Lluís Guarro house (Via Laietana, 37, Barcelona), 1921-1923; the Casimir Casarramona house (Pg. de Gràcia, 48, Barcelona), 1922-1923.

The first part seeks to show the desire to plan, tidy up, and bring to term the ideas that he defended as a politician: his role as an urban planner and public man in the definition of several of the main urban images of the city of Barcelona.

The buildings of the second part illustrate his evolution from Modernism to Neoclassical proposals based on the stylistic mixture of the school of Chicago, the Trianon palaces, *valencianisme*, and the layout of l'Eixample, on which he worked.

Introducció

Aquest treball té com a objecte una reflexió sobre la trajectòria de Puig i Cadafalch com a arquitecte noucentista en contraposició a la fase anterior modernista, que és la més coneguda i valorada. Es proposa indicar que l'evolució posterior a 1911 no és menys representativa de Puig com a arquitecte que l'anterior i que guarda una relació amb l'evolució del context polític i cultural.

Dit d'una manera arriscada, podem afirmar, amb reserves, que Puig i Cadafalch fou l'últim arquitecte modernista i el primer noucentista. Ho escriu Alexandre Cirici en un article a *Quaders d'Arquitectura*, núm. 63 (1966). Es pot comprovar la situació de distància en el temps, respecte dels seus mestres, per la data de naixement: és quaranta-sis anys més jove que Elies Rogent; trenta-quatre anys més jove que Joan Martorell; dinou més que Josep Vilaseca; disset més jove que Lluís Domènech i Montaner, el seu mestre més clar i reconegut de la primera època; té quinze anys menys que Antoni Gaudí; neix nou anys després que Enric Sagnier; sis després que Antoni Maria Gallissà i cinc després que Ferran Romeu. En canvi, pel costat del Noucentisme, és nou anys més vell que Antoni de Falguera; tretze més que Rafael Massó; catorze més que Josep Maria Pericas; quinze més que Josep Goday i que Ramon Puig i Gairalt; setze més que Francesc Nebot; dinou més que Antoni Puig i Gairalt i vint-i-dos més que Adolf Florensa. Aquesta situació singular, aïllada d'un grup respecte de l'altre, podria fer-nos pensar que el converteix en un arquitecte prematurament alineat a les forces del Modernisme, d'una manera quasi exclusiva, esquemàtica. Això, però, no és cert. El treball que aquí es presenta demostra que existeix una producció arquitectònica important després d'aquest període que marca molt més clarament la complexitat, la riquesa i la dificultat d'etiquetar convenientment una llarga i vasta obra.

Comú als tres períodes en què dividim la seva obra és el fet que Puig no inventa mai res: es-

cull solucions preexistents extretes de l'arquitectura popular, anònima, que ell monumentalitza i transforma en culta i elegant, urbana, sobretot al principi. Després, els models ja no són rurals, sinó europeus i amb paternitat reconeguda. Però l'actitud és la mateixa: harmonitzar-los, compondre'ls, donar-los forma de manera conjunta. Com que són elements autònoms —portes, llindes, remats, basaments de diverses procedències, etc.—, el resultat variarà qualitativament segons no pas els models escollits, sinó segons la seva harmonia final.

El 1904, l'editor Parera publica en francès *L'oeuvre de Puig i Cadafalch*. Al pròleg trobarem les claus per a comprendre millor la manera de treballar, de basar-se en uns models que seran combinats segons els esdeveniments de la història. En aquest llibre ja es manifesten les dues tendències que coexisteixen en el temps, la medievalista, que hi emana, i la secessionista, que es comença a gestar.

Molt lligada a la cronologia del catalanisme, l'obra inicial de Puig és clarament influïda pels tractats escrits d'Eugène E. Viollet-le-Duc i, més directament, de primer, per Elies Rogent i, després, per Domènec i Montaner, vertadera guia no tan sols en l'aspecte professional, sinó també en el polític. També hem de citar Martorell, el preciosisme de Gallissà i el sac sense fons de Vilaseca. En l'àmbit internacional esmentarem Hendrik P. Berlage, amb la Borsa d'Amsterdam, de 1893; Alfred Messel, amb les construccions Wertheim, d'estil neogòtic, o Augustus Pugin, a Anglaterra, els quals serveixen per a il·lustrar de manera ràpida quins són els models i d'on procedeixen.

Des del punt de vista social i polític, la presència d'un món rural, poc evolucionat, que busca les arrels en la glòria passada, en la reivindicació nacional, perduda, colonitzada, en la irracionalitat, en l'ànima col·lectiva, en els centres excursionistes, en els escrits de Verdaguer, en el renaixement d'una consciència nacional, constitueix, finalment, l'explicació de la recerca de les arrels, que provenen de l'edat mitjana i, més concretament, del goticisme. Són filles directes d'aquesta situació Els Quatre Gats, la seva primera obra, de 1896, wagneriana, nòrdica; la masia Cros dels Garí i la Casa Macaya, molt inspirades en les façanes catalanes dels segles xv i xvi i, més concretament, en els seus patis interiors, amb l'escala al primer pis i els estucs amb motius florals. Una mena de síntesi entre el Bàltic i la Mediterrània es produeix a la Casa Amatller, que, en opinió de molts, és la més completa del període. Aval del primer estil és la coronació esglaonada de la façana, solució present a la Casa Coll i Regàs, de Mataró, obra paral·lela però inferior; i del segon, les forges, les vidrieres, la finestra coronella i la llinda d'arc cornucopial dentat. La Casa Terrades, de 1904, és probablement l'obra més nòrdica d'aquest període: seguint amb l'ús del maó de pla en els paraments de les parets, compon unes tribunes de planta triangular que arrenquen d'un voladís fet a la genovesa, és a dir, fet de teules i en forma de piràmide invertida. La Baronia de Quadras, de 1907, i la seva pròpia casa d'Argentona, de 1901, acaben de manera definitiva el decorativisme medieval: el cobriment desmesurat en pendent i estructura de fusta, la presència de la galeria tribuna de regust flamíger, subdividint l'espai interior i exterior a manera de filtre, de lògia.

Hem deixat per al final dues obres, fent abstracció de la seva qualificació. L'una és la Casa

Serra, on, sobre una planta igual a la de les Punxes, col·loca, com en aquesta, la temàtica plateresca de la desapareguda Casa Gralla de la Portaferrissa, actitud que inicia aquí i que serà una constant de la seva futura obra. Finalment, per acabar el període, l'Hotel Tèrminus, de 1903, molt relacionat amb la Casa Muntades, de 1901. En aquesta època Gaudí ja havia anunciat un canvi important: el pas al remat barroc a la seva Casa Calvet, de 1891, posava en evidència prematurament el goticisme i donava entrada al popularisme que representa el barroc. Puig ho pren a can Muntades i, amb més convicció, en la transformació que féu a l'Hotel Tèrminus, propietat de la seva família. No és exclusivament el remat corbat en tres ordres verticals, sinó també l'aparició dels *puttis*, de les garlandes, de la floralitat en relleu afegida, sobreposada. Si ens fixem en la façana posterior de la Casa Pich i Pon, de l'avinguda de la República Argentina, feta trenta anys més tard, veurem que és exactament igual. Com diu Josep M. Rovira, a la seva tesi doctoral, aquí neix el moviment arquitectònic del Noucentisme. Després insistirem en aquest tema.

1904-1911

Després de la publicació del llibre *L'oeuvre de Puig i Cadafalch*, que serví a l'arquitecte per a mostrar la seva obra en el Congrés Internacional d'Arquitectura de Madrid de l'any 1904, s'obre un període intermedi que, a criteri de molts, és el més interessant de la seva producció. D'una banda, es dedica a acabar aquelles obres que són encara en forma de projectes, com la Casa Terrades i la Casa Quadras de la Diagonal. De l'altra, s'inscriu d'una manera clara i inequívoca en la línia secessionista vienesa amb una sèrie d'obres petites de gran qualitat, quasi totes a Barcelona.

El final del goticisme es fa més clar en els dos concursos que són comentats a bastament en el capítol corresponent, amb la col·laboració de Goday. Són els concursos del Palais de la Paix de l'Haia, de 1905, i el corresponent a l'església votiva de Buenos Aires. El llenguatge de l'exterior és encara reivindicatiu, combatiu, basat en el *Dictionnaire*.

Les circumstàncies polítiques són, però, diferents. Des de l'Ajuntament de Barcelona, la Lliga prepara un programa de govern municipal previ al que farà per guanyar més tard les diputacions i que servirà per donar forma a la Mancomunitat de Catalunya. Per tant, hem de parlar no de reivindicacions immediates, sinó de programa de govern, concret, institucional, cívic, ordenat. Tot això no ho troba en el medievalisme ni en les teories Viollet-le-Duc ni en els models rurals que li serviren fins al moment. Aquesta mesura, la busca en els corrents culturals i arquitectònics d'Anglaterra i d'Àustria, concretament, en la secessió vienesa. Del país del nord Puig i Cadafalch se sent fascinat per les composicions asimètriques de Charles MacKintosh, en concret, la Hill House, de 1902. O l'arquitecte més representatiu de l'empirisme britànic, Charles Voysey, sobretot les cases al llac de Windermere, de 1895, d'on extreu les tribunes corbades de punxa suau. És el despatx d'Otto Wagner, però, la font més clara d'inspi-

ració. La burgesia per a qui construí els habitatges, de poca entitat, reclamava bon gust, mesura i certa distància respecte el modernisme. De Wagner se'n poden extreure fragments, parts, de l'ornamentació en *putti*, però aplanada, planxada. De Josef Hoffmann, la casa de convalescència de Purkersdorf, de 1903, amb els seus grans panys blancs amb finestres d'aresta viva, sense relleu, plana. De Joseph M. Olbrich n'extreu les agrupacions de temes vegetals que fa als mosaics a les parts altes de les façanes, similars al Cafè Niedermayer, de 1898, o a la seva pròpia casa de Darmstadt, on recobreix, fent quadrícula d'escacs, la coberta amb ceràmica vidriada.

Vist a distància, un estudi més aprofundit d'aquest període probablement hauria estat molt profitós i hauria pogut aportar llum a un període intermedi una mica encobert entre el modernista i el classicista, i que té, al meu entendre, tant o més interès que els esmentats.

A manera d'incís, faré constar que aquestes qualificacions, adjectivacions i acotaments ens serveixen només per a entendre'ns i per a fixar períodes: cap d'ells no comença amb claredat ni mor violentament, sinó que té un part a vegades complex, i una agonia que, en el cas del gòticisme, és llarga i en el secessionisme no tant. No sabem, per incapacitat segurament, explicar-ho amb més precisió, sinó amb reiteració i repetició dels mateixos conceptes una i una altra vegada.

La sèrie de cases d'aquest període comença amb la Muntades, de 1901, i acaba amb la Company, que ja descrivim amb profunditat al seu lloc. Entre l'una i l'altra, l'esplèndida Casa Trinxet, de 1904; la Casa Polo, al passeig de Sant Gervasi, també desapareguda; la torre Capella, de 1909; la finca Sobrevia, a les Guillerries, o la Casa Llorach, al carrer de Muntaner, per citar-ne les principals.

Compositivament, tenen un ordre simple, quasi elemental, de planta ordenada. Un estalvi de decoració en contrast amb els altres períodes, tant l'anterior com el posterior. Una mesura petita, domèstica. Els seus estucs són blancs, amb els esgrafiats en baix relleu. Totes les formes són més suaus, arrodonides, femenines, com en contrast amb les agulles penetrants anteriors. Les testeres són mixtilínies; els pinacles en forma de bola. Els arcs i les merlets prenen forma trilobulada, sense angles. L'arc d'Artemisa, amb dues inflexions, és per tot arreu i no desapareixerà a partir d'ara, com la façana posterior de la Casa Casarramona. Les tribunes també seran normalment ondulades i prominents, deslligades del pla de la façana.

1911

El nostre estudi, després d'aquesta aproximació en el temps que acabem de veure succintament, s'inicia el 1911 per una sèrie de raons que després apuntarem. Podria traslladar-se al període 1914-1915, i la part classicista tindria una raó d'ésser. Però el 1911, tal com expliquem en tractar de la història de Montjuïc, convergeixen tres obres importants i significatives que donen la idea que es deixen enrera dues etapes i se'n comença una de nova.

LA FÀBRICA CASARRAMONA. És el millor exponent de les possibilitats constructives del maó. Tal com explica el mateix Puig al seu article sobre el maó de pla, aquesta tècnica, derivada de la volta de llibre italiana, havia penetrat a Catalunya al segle XIV, al claustre de la cartoixa de Montalegre. La sinceritat del material vist, tal com propugnava Domènech i Montaner, obligà a explorar i a mostrar les habilitats constructives dels arquitectes modernistes. Una vegada més, fou Gaudí qui anà més lluny en aquesta tècnica: a les golfes de la Pedrera, a la coberta de Santa Maria de Cervelló o a les Escoles de la Sagrada Família s'observen aquestes afirmacions. Puig i Cadafalch, enamorat de l'artesanía, fa servir constantment els efectes del maó. L'obra cabdal en aquest sentit, més que no pas els cellers de la Casa Codorniu, a Sant Sadurní d'Noya, és a la Fàbrica Casarramona. Construïda totalment en maó a través d'un sistema de voltes buides, insisteix en el tema del cobriment de les finestres per l'avenç de filades en fals arc mitral: les gelosies de llosetes, la forma dels quadrats, els remats en gelosies verticals, etc., fan d'aquesta obra una de les cabdals, al meu entendre, de tot de treball i que no podia deixar d'estudiar en aquestes circumstàncies. Hi ha diferències de criteri respecte a la procedència de l'agulla de la torre: mentre Antoni de Moragas diu que és una rèplica de la masia García, de 1899, de Gallissà, Cirici afirma que aquesta cúpula cònica és treta de la llanterna del Palau Güell. Després d'aquesta obra, vertader testament modernista, la majoria dels elements que componen l'edifici no es repeteixen més. Sembla, doncs, una altra bona raó per a incloure-la.

LA CASA COMPANYY. L'altra tendència coexistent, la secessionista, també presenta un producte final, quasi de testament cultural i amb circumstàncies similars, incloses les qualitatives. És difícil de trobar una obra d'aquesta mena superior a la que comentem. La cantonada, tan estimada i copiada per Rafael Masó, és una obra mestra de les possibilitats que es gestaren a Viena i acabaren a Barcelona. Aquest equilibri, aquesta mesura, no feien preveure de cap manera que en el seu propi despatx es dibuixaven perspectives i projectes oposats estilísticament i conceptualment en ells. La posició de Puig i Cadafalch en aquest període és, al meu entendre, la més culta, la de models menys compromesos amb situacions polítiques reivindicatives o obligades a treballar en estils oficials per a satisfer un gran projecte social, com ho fou el del catalanisme l'any 1915 en els treballs de l'Exposició de la Llum. És una mesura de projecte, la domèstica, destinada a una burgesia urbana i culta que no vol estridències. És l'any del *Glosari* d'Eugeni d'Ors, espècie de Bíblia de gent equilibrada i seriosa. És un programa poc compromès, bastant lliure i que, als seus quaranta-quatre anys, l'arquitecte domina amb tot l'ofici que l'obra anterior li permet.

EL CONCURS DE L'EDIFICI DE CORREUS. Hi ha discrepàncies raonables sobre la convocatòria d'aquest concurs, en el qual participà la flor i nata de l'arquitectura de l'època. A través de l'escrit de convocatòria, datat el 1909, s'estableixen les bases per als concursants, senyal inequívoc que el projecte fou treballat a les dates a què ens referim. Un article de Bonaventura Bassegoda sobre aquest tema, demostra una tardança i una demora motivades no saben per què. Fi-

nalment, la seva construcció, el 1928, per part de Goday i Torres, els guanyadors, fa encara més llunyana i difícil d'entendre aquesta situació. Sigui per la causa que sigui, la convocatòria del concurs serveix al treball per a observar, en l'únic dibuix al nostre abast, com apareixen clarament i detallada gran part d'elements extrets del llenguatge classicista: des de l'entrada, amb columnes corínties, el remat amb balustres, les llindes, els balcons, fins als elements de jardineria pròxims al punt de vista de la perspectiva, tot ens indica que quelcom ha canviat, i de manera radical, en l'obra de Puig. No és tant la composició general de la façana, assimilable a la d'Otto Wagner al Gran Hotel de Viena, sinó la superposició d'elements de clara arrel classicista perfectament definits.

El Noucentisme

L'aventura del Modernisme no impedí que es continués construint amb el llenguatge classicista, sobreposant-s'hi en el temps i convivint de manera més o menys pacífica. Sobre el tema no hem trobat acord ni en la definició ni en els continguts ni en el grau de participació del nostre personatge. Oriol Bohigas no li atribueix mai la qualificació de *noucentista*, ni tan sols el relaciona: «El Noucentisme en arquitectura» —diu— «requereix una definició precisa que encara no té» (*Arquitectura Bis* [setembre 1974]). Més tard afegeix: «Podem afirmar que no es tracta, tan simplement, d'un retorn al llenguatge clàssic com a reacció anti-modernista». Però, continua, «Cabria interpretar-lo més restrictivament com a una relativa continuïtat, en la qual es fan servir el vocabulari de les fases transitives de les avantguardes europees, les derivacions secessionistes, etc.». Així, aquestes derivacions són introduïdes a Catalunya per Puig a partir de la Casa Muntades i, per tant, podem pensar en una certa vinculació del nostre personatge amb el moviment, encara que no sigui com a membre militant, sinó com a mestre de generacions més joves, com Goday, Bergós, Massó, Pericas o els Puig Gairalt, per citar-ne uns quants.

Alexandre Cirici, per justificar les seves tesis sobre la classificació de les etapes de l'obra de Puig i Cadafalch, subratlla que: «Prescindint de l'esquema simplista de l'oposició entre el món modernista i el noucentista i mirant les coses més de prop [...]», tot referint-se, com Bohigas, al fet que el Noucentisme no és exclusivament l'oposició entre el Modernisme i l'acadèmia. Podríem dir que n'és la continuïtat i la transformació a mesura que el partit del catalanisme va passant del poder municipal al de la Diputació-Mancomunitat. Per a Enric Jardí, al seu llibre sobre el Noucentisme català, la figura número dos d'aquest període és Puig i Cadafalch, després de Prat de la Riba. Atenint-nos al camp polític exclusivament, és possible que sigui així. En el camp arquitectònic, en canvi, les coses no semblen tan clares. Per a Josep M. Rovira, en la seva tesi dirigida per Ignasi de Solà-Morales, el Noucentisme en arquitectura comença com ja hem dit, amb la Casa Muntades i l'Hotel Tèrminus. Analitzant les procedències d'ambdues obres, també ens podríem remuntar a la casa Calvet i considerar Gaudí com a precursor del moviment.

La «Catalunya ideal», de Prat de la Riba i de Xènius, o el *Glosari*, d'aquest darrer, són de 1911. Les relacions d'ambdós polítics sembla que eren bones: mentre Prat fou president, Puig i Cadafalch s'encarregà de les qüestions culturals i el Noucentisme n'era, en certa manera, l'expressió. En canvi, les relacions amb Eugeni D'Ors, així com amb Pijoan, dos homes molt lligats al moviment, foren tenses i abruptes. Josep Pla, en un dels seus llibres, fa referència contínua a l'exili a què Puig obligà els dos personatges i explica amb tot luxe de detalls, que no reproduïrem, el concepte que en tenia, no exactament brillant, per cert. Suposo que va per aquest sentit la resistència de Bohigas i de Cirici a considerar-lo un home del Noucentisme, un noucentista, encara que en nombroses evidències poden fer pensar el contrari. No és aquí, em sembla, el lloc més adequat ni l'autor el més qualificat per a etiquetar un personatge en l'un costat o en l'altre, ni és aquesta la voluntat de la tesi. Serveixi el que hem dit per a evidenciar la diversificació de criteris dels diversos autors qualificats en el tema.

Joan Pich i Pon

Al marge de les institucions, de les quals ja parlarem en un altre apartat, Puig i Cadafalch tingué com a clients alguns dels que en podríem dir la flor i nata de la burgesia catalana, sobretot fins a aquestes dates. La tipologia de personatges que li fan encàrrecs comença a variar en el naixement d'aquesta etapa. Així, el burgès culte que reclama els seus serveis al nou-cents, és substituït per l'empresari, l'home de negocis audaç, llançat. Des de 1903, en què s'iniciaren les centrals elèctriques, els professionals d'aquest ram tingueren una notable influència i prosperitat. Com a homes d'empresa, inicien el traspàs de la petita indústria familiar a l'esperit d'empresa capitalista, promotor, sens dubte, d'aquest període. Al davant dels empresaris elèctrics, Joan Pich i Pon, lerrouxista, alcalde de Barcelona el 1935, poc documentat però extraordinàriament entusiasta, es convertí en l'home clau, en el millor client de la vida professional d'aquest període, tant per la decisió d'encarregar-li l'Exposició de les Indústries Elèctriques, presidida per Pich i Pon, el 1913, com la d'encarregar-li el seu edifici d'oficines a la plaça de Catalunya, el 1919, i l'obra última de la seva casa, que demostren una continuïtat d'amistat i una fidelitat envejable, alhora que palesen la importància extrema del client en l'encàrrec de l'obra i en la seva posterior execució i cura. Sense Pich i Pon, i això pot considerar-se una especulació gratuïta, l'obra de Puig no tindria aquesta tercera part tan rotunda, tan clara i tan inequívocament imperial. Parlant de fidelitats, la família Casarramona té una història que cau en la mateixa línia: l'hereu de la indústria de teixits, August, li encarregà la seva casa particular, al passeig de Gràcia, peça cabdal d'aquesta nova etapa. Sabem de nombroses incidències de Puig i Cadafalch amb els seus clients: des d'Amatller, irritat pel preu de l'obra, fins a Maria Guarro, incapaç d'entendre una sola línia dels plànols que l'arquitecte havia dibuixat.

El camp, la ciutat, l'imperi

És difícil d'entendre aquest canvi tan radical, tan sobtat, sense entrar en consideracions de tipus polític. Malgrat la voluntat de l'autor de la tesi de deixar al marge les al·lusions polítiques i arqueològiques, hi hem de recórrer per tal d'explicar i de fer entendre mínimament aquest canvi qualitatiu. Sense la conversió de la Diputació, a la qual havia accedit la Lliga en guanyar les eleccions, en la Mancomunitat de Catalunya, probablement no s'hauria produït aquest salt, aquesta transformació estilística. Si el camp, amb la seva olor de terra, d'aigua, rude, basta, amb la presència divina de les esglésies, del culte, es convertí en la ciutat, equilibrada, assenyada, culta, treballadora, europea, la presència d'un programa polític de govern il·lusionà, transformà l'estil amb el llenguatge de l'imperi que sobre la Mediterrània tindria la Catalunya de Prat de la Riba, de Cambó i, sobretot, de Puig. «La París del Migdia» havia dit el nostre personatge uns anys abans, «A votar per l'Exposició Universal», havia escrit: no era, doncs, una imprevisió, sinó el fruit d'un llarg camí de conquesta de les institucions que faria possible tot això. Aquest era el moment.

1913-1917

Entre l'encàrrec i els primers lliuraments del projecte, l'arquitectura que Puig proposa és un còctel complex, estrany, lluny de la raó de l'obra anterior, lluny de l'equilibri demostrat, lluny de tota referència històrica de l'arquitectura catalana: potser, i en un altre sentit, el Palau de la Música Catalana fóra susceptible de representar aquest esperit, per allò que té de significatiu dels valors del catalanisme, que també s'hi volen deixar ben clars, ben dibuixats, ben representats. De l'ordenació primitiva, presentada el 1915 i modificada fins a 1917, que descrivim amb tot luxe de detalls en el seu apartat corresponent, en podem resumir les components del nou estil, les imatges. Reproduint exactament la disposició en planta i el perfil de l'Exposició de París de 1900 (el palau central vindria a ocupar el lloc del palau dels Invàlids), un eix monumental ordenaria la plaça d'Espanya fins a l'edifici situat al punt més elevat, similar al traçat actual. Això ve de París, però també de Roma: la columnata de Bernini, a la plaça d'Espanya, la perspectiva en desnivell, com al Tívoli, més gran que la Villa d'Este, la cúpula de geometria anàloga al Panteó, amb un element columnar en forma de sòcol a la manera de San Pietro in Montorio. I potser no serà molt desorbitat ni casual de parlar del monument a Victor Manuel II (el «Manuelino») de Piazza Venezia, erigit com a monument a la unificació italiana, del mateix llenguatge formal i amb similar càrrega política, representativa dels nacionalismes. I també de Viena, en concret d'Otto Wagner: el projecte Artibus, tan similar a allò referent a l'ordenació general, la cúpula del sanatori de Steinhoff, tan wagneriana, etc. És a dir, tres capitals europees, tres síntesis històriques d'imperis diversos al llarg del temps. Però també hi és present el nou imperi, l'americà: Madison Square Garden, West Point, la Universitat de Colúmbia, l'edifici del

Museu de Belles Arts de Boston, són imatges presents en les perspectives, en els dibuixos, en el croquis que Puig extreu de Mckim, Mead i White fent-ne una refosa absolutament i paradoxalment nova. Per si això fos poca cosa, tal com diu al prefaci del seu llibre de 1904: «Tot això i més incrustacions d'un art autòcton», etc., que són evidents en els detalls més particulars. Així, en les obres d'urbanització de la muntanya es decidí a fer referència al Generalife granadí, amb la seva escala d'aigua al passamà. També proposà l'agrupació d'habitatges espanyols, preludi del Poble Espanyol. Però, sobretot, és el valencianisme la part dominant del treball en allò que fa referència als detalls: aquesta abundància incontrolada que tenen les falles, aquest colorit quasi puntillista, a la manera de Sorolla, aquesta quantitat d'elements florals, de *putti*, de garlandes, de mosaics compostos de mil colors. Les cantonades són coronades per uns edifices extrets de Puente Real, així com les portes, que són les de l'església de Caldes de Montbui, els palaus ja construïts, després dels projectes, basats també en el valencianisme. Les quatre torres del palau central provenen de campanars valencians, com el de Santa Caterina de València, el de la seu de Xàtiva, el Miquelet de la catedral de València, etc. La columna salomònica també és un motiu utilitzat amb freqüència, bé que no en exclusiva, en aquelles terres. Insistim en la pèrdua de contacte amb la realitat, amb el poder dels somnis i la seva traducció en formes diverses, universals, però sempre de triomf, de glòria, d'abundor, de manca de control. Era difícil, i el temps així ho decidí, que alguna d'aquestes propostes il·lusòries tingués final feliç, excepte la urbanització general i els palaus bessons, que es construïren de manera certament més discreta, desproveïda d'aquesta teatralitat.

1917-1921

En morir Prat de la Riba, Puig i Cadafalch fou designat president de la Mancomunitat de Catalunya. En plena Guerra Mundial i enmig de problemes socials, es decideix a proposar la inauguració de l'Exposició de la Llum. Aquest any presenta una documentació vastíssima, completa, de l'anomenada Secció Espanyola de l'Exposició i que comprèn el vessant nord de la muntanya de Montjuïc. És remarcable l'interès extraordinari del treball, la seva magnitud i el rigor amb què està fet. Més de cent plànols de plantes, seccions, alineacions i rasants donen una idea precisa de l'abast que el projecte havia de tenir. Ja van desapareixent les exuberàncies ornamentals més immediates i gratuïtes, donant forma de projecte d'execució a tota l'àrea de llevant, al passeig de Santa Madrona com a eix transversal i als palaus limítrofs a la plaça d'Espanya, concebuts tipològicament com els palaus bessons. La urbanització de l'eix central, amb les tres places que configuren els palaus laterals i el central, les escalinates d'accés, la pèrgola com a sòcol, va passant del paper als moviments de terra, als empedrats i a la seva execució parcial. La càrrega teatral, però, es va dissipant lentament i els lliuraments de plànols són cada vegada més sintètics, reduïts de càrrega ornamental, simplificats. Continuant amb Montjuïc, dues obres de remodelació a la Rosaleda i al parc Laribal ens centren l'interès d'aquest període: la Colla de l'Arròs i

el restaurant de la Font del Gat són dues mostres més de l'habilitat projectual de Puig i, sobretot, de la manera d'enfocar el tema de la restauració respecte a l'objecte a restaurar. Recordem, per exemple, el treball neoarqueològic de restauració del Palau de la Mancomunitat, a la plaça de Sant Jaume. Després d'un estudi històric dels elements que li arriben, la selecció, la catalogació i, després, el projecte arquitectònic que ordena, uneix i anul·la les parts. És la restauració com a projecte d'unes preexistències a conservar, a harmonitzar entre si. El cas de Montjuïc és l'invers: les preexistències són pobres, sense interès. Un edifici de planta quadrada esdevindrà una joia amb una interpretació poderosa en les façanes, afegint-hi dos semicilindres als laterals coronats per una pèrgola i mantenint l'estructura sense més intervenció que la indispensable: és la Colla de l'Arròs. Al restaurant, tres edificis mal relacionats entre si, amb unes tipologies pobríssimes, es converteixen en un edifici classicista de la millor composició fent servir el mateix criteri: el de dissenyar una nova pell exterior, composta, rotunda, i adaptar l'interior a les noves necessitats. És tot el contrari de la política patrimonial actual, basada en el façanisme i en la cursileria derivada d'allò antic, al marge dels seus valors intrínsecs, al marge de les necessitats actuals. És una política d'aparador, de cara a la galeria, anihiladora d'una realitat.

Un altre exemple esplèndid d'aquest període i d'aquesta actitud progressista és la transformació que fa de la casa del carrer de Provença, 231, per a convertir-la en la seva pròpia, on visqué la resta dels seus dies, amb les intermitències pròpies de l'exili a què fou sotmès. Entre MacKintosh i la secessió, la casa és un esplèndid producte de la seva maduresa, que poc o no res té a veure amb l'ordenació de Montjuïc i amb l'etapa americana que s'apunta imminent. Seria, en certa manera, una obra més del segon període, més vienesa: la tribuna en forma de panxa corbada, l'arc d'Artemisa en les llindes, els estucats de la porta, plans, sense relleu, la columna barroca de l'arrencada de l'escala, la pèrgola de coronació, etc., fan d'aquesta casa un incís dins el classicisme abarrocat que paral·lelament construeix a Montjuïc.

Amèrica, Amèrica: la trilogia

La vinculació de Puig i Cadafalch amb Amèrica ve de lluny: periòdicament feia classes d'arqueologia a Cornett o a Harvard. No és casual que, en el moment en què té tot el poder imaginable, senti la fascinació que des de la Mediterrània acostumen a tenir els Estats Units d'Amèrica i es proposi de construir en certa manera a «l'americana». Es parla normalment d'una vinculació a l'Escola de Chicago i s'acostuma a fer referència a Louis H. Sullivan, en concret, a tres obres seves que serviren de font d'inspiració per a dissenyar la casa de Pich i Pon, de la plaça de Catalunya. L'Escola de Chicago no és un moviment homogeni: ni Sullivan ni Dankmar Adler s'assemblen massa a H. H. Richardson, ni Frank Lloyd Wright no és pràcticament enlloc en l'obra de l'arquitecte de Mataró. Si per l'escola esmentada es vol fer entendre una tipologia edificatòria en alçada, el salt del goticisme en vertical, la major horitzontalitat de les finestres, l'aparició quasi teatral de l'ornamentació o insinuar que Sullivan i Adler eren coneguts per Puig,

aleshores potser sí que podríem estar-hi d'acord. En canvi, la lectura detallada de l'obra de Mckim, Mead i White és plena, com s'explica a l'apartat corresponent, d'exemples de segur molt més treballables de banda a banda de l'Atlàntic. O els gratacels de Daniel H. Burnham, molt més equilibrats de proporcions. Una altra consideració és la volumetria i la relació entre la verticalitat i l'amplada: els exemples de Chicago són clarament de tipologia vertical; els de Puig, en canvi, no passen de sis o set plantes, la qual cosa els dóna unes característiques que els altres no tenen.

Sigui quina sigui la font, la meravella d'inspiració, el cert és que aquesta arquitectura d'arrel clàssica que construirà en aquest període és la que té més qualitat respecte a les del seu temps. Serà una espècie de cant del cigne. En el fons, Montjuïc és l'exposició universal que té més finestres tapades, finestres que no serviran per a res i que només obeeixen a la cotilla acadèmica de les composicions en simetria, endreçades i això és demostratiu del poder creixent que tenien les estructures lliures que solucionaven els problemes d'il·luminació central i posaven en entredit unes façanes perilloses i sense sentit. D'aquesta dicotomia entre forma i funció, entre contingut i continent, se'n beneficiaria poderosament el moviment modern, aleshores en gestació, presenciant aquests conflictes. Dadà, futuristes, constructivistes, De Stijl, Bauhaus començaven per aquestes èpoques i per diversos camins l'estocada definitiva, la llarga agonia del classicisme.

Les obres d'aquest període a Barcelona, Catalunya i Espanya són d'arrel *Beaux-Arts*: Sagnier, Eduard Ferrés i Puig, els noucentistes en general, com Nebot, Eduard Bona, Francesc Guàrdia i Vial, tots aquests, que acabaren de construir els definitius emplaçaments de l'Exposició, són a una gran distància qualitativa respecte a l'obra del nostre personatge.

La Casa Pich i Pon és, sens dubte, la més completa. Chicago al marge, és el primer edifici d'oficines del país que proposa una planta lliure, amb paviment industrial continu per a rebre les subdivisions interiors segons les necessitats de l'usuari. És, per tant, un edifici flexible, lluminós, d'obertures quadrades, grans. Proposa les baranes en sentit horitzontal, fet sense precedents en l'arquitectura del seu temps. Tot això, tal com prologà el 1904, afegit a uns edicles de cantonada romàntics, gerros extrets de Versalles, columnes jòniques com a recurs de la subdivisió dels vànols i de la portalada barroca amb frontó figuratiu, exuberantment valencià, tot al contrari de la composició general precedent, tot al contrari del salt qualitatiu tipològic, però coexistent d'estranya i feliç manera.

La casa d'August Casarramona, al passeig de Gràcia, acusa el fet d'ésser una remuntada d'una casa eclèctica existent, a la qual afegí dues plantes i un àtic i compongué, en ampliar-la, la portentosa façana posterior, de llinda sinuosocurvilinear que, segons el criteri del doctorand, és l'obra més moderna i fascinant d'aquest període. A la façana principal fa un tractament d'agregació d'un volum central compost per una porta, una tribuna poligonal, un balcó superior, tot sostingut per una galeria correguda al principal, en forma de balconada, que posa èmfasi a la simetria. El remat, amb finestra correguda, és subdividit per una columnata jònica coronada per una cornisa pesant, amb balustres superiors i gerros del mateix estil que l'anterior. La Casa

Maria Guarro té característiques similars i acusa de manera notable que no pogué dirigir l'obra per incompatibilitat amb la propietat. Aquest canvi és principalment a la tribuna galeria que dóna a la Via Laietana, avui molt diàfana i transparent, mentre que en projecte era força calada, atapeïda, com si fos la continuació de la tribuna de la Casa Quadras, a la Diagonal, que molt voluntariosament es converteix en un filtre interior-exterior, en un element intermedi que fou allò que suggerí a J. F. Ràfols de qualificar Puig d'arquitecte de la penombra. Un altre fet també a destacar és la presència d'un gran rètol publicitari a la coberta plana, tal com era a la Casa Pich i Pon. La presència d'aquest element i la seva integració en el conjunt, en la perspectiva resultant, demostren fins a quin punt la idea americana del capitalisme, de l'empresa, de la publicitat, fou assumida, assimilada i convertida en arquitectura pròpia. Destacarem, també, la dificultat de la planta i l'extrema habilitat amb què resol les dues alineacions de les façanes a través del passadís rodó, figura ideal per a resoldre aquest tipus de conflicte.

Els palaus

Del festiu, exuberant i àulic projecte de 1917, se'n construïren relativament poques coses. La urbanització de la muntanya és fruit d'aquest esforç i en podem veure encara avui algunes qualitats. Com a arquitectura específica, i deixant al marge les dues reformes ja comentades, Puig i Cadafalch construï els dos palaus que ell anomenà «de l'Art Modern» i que Primo de Rivera convertí en «Victoria Eugenia» i «Alfonso XIII», i així donà a l'Exposició de la Llum la foscor pròpia de les dictadures. Política al marge, els palaus són l'obra d'aquest període amb més entitat arquitectònica i amb més coherència formal. Si abans ens referíem a l'arquitectura de l'Exposició com a la no-resolució d'un problema entre contingut i continent, aquí el problema es resol, i de manera molt brillant. Sobre una estructura palafítica en retícula, similar a la de la mesquita de Còrdova, i en un terreny en pendent desigual a un costat i a l'altre, Puig i Cadafalch s'enfronta a una decisió arriscada, difícil: fer habitables i útils dos espais, d'alineacions sortides en planta de forma simètrica i decreixent, que en secció, per tant, en topografia, no ho són. Dels plànols d'alineacions i rasants es veuen les successives aproximacions i les dificultats perquè això fos possible. També es justifica que interiorment no siguin iguals i, potser, que no tinguin un sistema estructural igual: inicialment, ambdós es resolien amb un sistema de cavalls longitudinals recolzats sobre jàsseres de ferro en gelosia. Així construï el del costat est, mentre l'oest canviava per una retícula de formigó en forma de volta de gran novetat tecnològica. Exteriorment, les parets estucades d'or amb la columnata esgrafiada substituint les inicials, el remat dels templets valencians a les cantonades i un sòcol de peces de formigó enormes, fetes *in situ*, constitueixen, sens dubte, el conjunt d'edificis amb més qualitat que es construeixen per a l'Exposició el 1929.

Com a element d'enllaç que ens obre les portes cap al nou capítol d'entre 1921 i 1924 podem citar el Palau de l'Art Antic, o Palau de la Llum, o l'actual Palau Nacional: era l'edifici prin-

cipal de l'Exposició. Totes les perspectives inicials tenien com a objectiu l'enorme cúpula a la manera del Panteó o del sanatori Steinhoff. Els dibuixos interiors ens mostraven unes galeries d'art, altíssimes, amb llum zenital com les que McKim, Mead i White construïen per a les adinerades institucions americanes. Hem vist plànols dispersos d'obra: hi ha uns contraforts paral·lels a l'últim tram de l'escala central que formaven part de la planta de fonamentació. Hi ha plànols d'escala 1:50 dels interiors i se sap que Puig i Cadafalch connectà personalment amb la casa Zeiss per tal d'aconseguir un muntatge sense necessitat de bastida, segons el mètode patentat d'aquesta indústria alemanya. Hi ha plànols de la Compañía Euskalduna de Buques de l'estructura d'aquesta cúpula. Només el cop d'estat i les seves conseqüències impediren dur a terme aquests plànols ja d'execució, que demostraven fins a quin punt el projecte era madur i el moviment de terra ja començat.

El 1921 és l'aturada interna, prèvia al cop de 1923: són els conflictes socials als quals s'enfronta la Mancomunitat, són els problemes interns del comitè organitzador, molt dividit, són els deutes de l'obra realitzada. El cop físic, del setembre de 1923, ve precedit d'una davallada important en les activitats públiques del nostre personatge en allò referent a l'Exposició.

1921-1924. La plaça de Catalunya

La publicació, l'any 1927, del treball sobre la plaça de Catalunya ens confirma el mètode i la capacitat que l'arquitecte de Mataró posseïa. D'un costat, hi ha un vast i documentat treball sobre intervencions similars a d'altres places d'Europa, principals o de característiques similars. Notes, acotacions, mesures, etc., tot és bo per tal de justificar les seves decisions i contrastar-les amb les altres possibilitats no executades. Sobre aquesta base d'investigació, també són tinguts en compte els antecedents del solar, l'ús que se'n feia, la tipologia i els elements a considerar. Com a conseqüència de tot això, una el·lipse amb sis eixos transversals, desmuntada al nord i suplementada al sud, configura un espai que servirà de base, com a Montjuïc, perquè després, arquitectes molt inferiors basin les seves formes en un projecte híbrid com el que podem veure avui, empitjorat per la presència de les fonts i els parterres típics de la cursileria de la postguerra. Després que el consistori aprovi el projecte, els fets que s'esdevindran impediran que es pugui dur a terme, tal com succeí a Montjuïc.

1923-1924

El dia de la inauguració del Palau Est, amb la Fira de l'Automòbil, Puig i Cadafalch conllogué el seu discurs amb un «Visca Catalunya!». Aquesta expressió de sentit patriòtic podria no representar cap sorpresa excessiva, si no fos perquè el mateix matí, poques hores abans del fet, Primo de Rivera havia donat el cop d'estat que acabaria amb la Mancomuni-

tat, bé que no d'una manera oficial —ja que la dimissió no es produirà fins per Nadal—, però sí d'una manera efectiva. Certament, aquesta tesi no és un treball d'història política ni social de les circumstàncies que envoltaren la producció arquitectònica del nostre personatge, però no es pot evitar d'al·ludir al seu càrrec d'home públic, com a president, i a totes les conseqüències que es deriven d'aquest fet, que foren moltes i del mateix signe. La dictadura de primer aturà i després anul·là tota l'obra pública que tenia en projecte en aquells moments, a Montjuïc i a la plaça de Catalunya. Podem afirmar que pràcticament conclou la seva obra arquitectònica i s'aboca plenament a les feines d'arqueòleg i d'investigador que tant l'havien atret sempre i que alternà amb les altres activitats. Escasses obres, fetes per amistat o per solidaritat amb el catalanisme, faran de parèntesis en la seva obra intel·lectual i investigadora.

Montserrat

Com és prou conegut, l'abadia de formes orgàniques té una història molt lligada al nacionalisme i a les reivindicacions catalanes. No és estrany, doncs, que Puig i Cadafalch, dimittit del seu càrrec de president de la Mancomunitat de Catalunya, constés als llibres de visites de l'abadia amb una certa freqüència. No es pot dir que l'extensa i variada obra de l'arquitecte comenci amb l'arribada de la dictadura, perquè no és així, però sí, en canvi, que la majoria de realitzacions seves d'una certa entitat són a partir de 1924.

A Montserrat és on podem veure sense massa maquillatges l'evolució progressiva de la seva arquitectura, el pas des del medievalisme al classicisme, amb l'aportació d'una novetat molt lligada als seus estudis sobre l'art bizantí: ens referim al claustre, de clara procedència oriental.

La col·laboració comença aviat amb la creu del *Cinquè Misteri de Goig*, de caire netament goticista, vertadera filigrana de ferro forjat.

El projecte (no realitzat) de remodelació i ordenació de la façana és comparable al projecte urbanístic de Montjuïc. Tan cronològicament com estilísticament, la presència d'un cos central envoltat de torres extremes de València amb l'aparició d'una portalada basada en el barroc i que s'hi incrusta fa pensar inequívocament en la imatge del Palau de l'Art Antic. En aquesta reordenació, i en el mateix encàrrec, figurava la reforma del refetor, sota una estructura neoromànica, i la construcció del claustre. En el primer cas, sanejà i obrí una gran vidriera cap al claustre, així com unes finestres zenitals que li donen una bona lluminositat.

S'encarregà també del mobiliari, dels arrambadors i de la coberteria, avui encara en ús. Al claustre, l'escassa alçada de les pilastres, el gruix de les parets i la forma arrodonida dels arcs fan pensar en un intent de reconstruir el romànic. En canvi, el recobriment en peces de fang sense vidriar, la disposició en escaire i el motlluratge fan pensar més en el bizantí, sobre el qual està treballant en aquesta època.

L'escala de comunicació entre els dos espais i la part del monestir pròpiament dit no tenen uns valors destacables, excepte la contenció i el grau de discreció obtinguts. En canvi, la coro-

nació d'aquesta caixa ve proposada amb una volta de pavès de colors d'una gran novetat, inspirada en Hector Guimard o en Bruno. Tant, que culmina l'espai de manera singular i inèdita fins aquells dies.

La presència de nous materials, poc experimentats o assajats, es dona també a la reforma que fa de la biblioteca, on utilitza el linòleum en rotlle, continuat, sense juntes. Als anys vint, la presència de paviments de goma devia ser, com a mínim, poc freqüent. Aquesta intervenció consisteix a col·locar un sòcol moble de fusta que conté les llibreries, dins una gran nau en la qual obre finestres zenitals. És una obra molt representativa de l'actitud amb què s'enfronta durant aquesta última etapa, la de «menys és més», del *minimal* precís i exacte, de la intel·ligència i la discreció, que són comuns en aquests exemples.

Però, segons el nostre entendre, l'obra cabdal de Montserrat és el malabarisme estructural que fa amb les roques de la muntanya en l'edifici del garatge i del restaurant. Hem parlat relativament poc de les encertades solucions estructurals, perquè hi hem anteposat altres conceptes. La planta lliure, de més de sis-cents metres, que s'obté fent treballar la roca com a suport de les monumentals jàsseres és un dels episodis tecnològics més destacables de la feina i demostra la preocupació en la solució global, de partida, que tenia dels problemes. Els peus drets dins d'un garatge molestaven la circulació dels vehicles i les roques existents estalvien la fonamentació, alhora que procuren un suport en horitzontal que ve donat per si sol a conseqüència del pendent de la muntanya. Aquesta solució té quelcom a veure amb les façanes planes, sense relleu, que recorden la fàbrica de l'AEG a Berlín de Peter Behrens. És a dir, entre la teatralitat, entre el barroquisme i les falles, Puig i Cadafalch retorna, quan el programa així ho requereix, als recursos de l'estructura vista, del parament pla, de la prevalença de l'ús del material per sobre del decorativisme, tal com ho estipulava el *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, però actualitzat, modern, contemporani, alineat a les avantguardes europees.

Concloem, doncs, afirmant que a Montserrat podem veure un repertori estilístic i formal similar al de la seva evolució. Potser hi manca quelcom de secessionista i encara hi ha les novetats del romanicobizantí o els treballs estructurals del garatge, amb prou interès per ells mateixos.

1928

Si bé l'adveniment de la dictadura havia suposat l'exili i la persecució, el règim encara trigà uns anys a consolidar-se. Per a la nostra història són quatre. El fet a destacar és l'enderroc de les quatre columnes per a victòries alades, símbol principal de tot el somni de Montjuïc. El 1913 Puig i Cadafalch identificà el projecte d'Exposició de la Llum amb el projecte del catalanisme, l'esdeveniment que permetria de donar a conèixer al món l'existència d'un país que ara ja tenia un govern, del qual ell mateix participava d'una manera activa. Posats a fer imatges, Montjuïc seria el Versalles català, l'espai esplendorós des d'on es manifestarien les inquietuds culturals i estilístiques, l'abundor dels seus prohoms, els seus capitalistes pròspers, el seu nou

govern, etc. Les quatre victòries alades eren, en arquitectura, l'únic dibuix de tots els presents que es podia tocar, que tenia volum, que tenia una pell rugosa i aspra, la del maó, tan volgut per Puig i Cadafalch, a l'espera de l'estuc final que li donaria la brillantor, el reflex, la glòria, i sense les victòries, ni tan sols encarregades a ningú. Per la seva posició dominant, central, enmig de l'avinguda Principal, com a element omnipresent des de tots els punts de vista, no tan sols eren unes fites simbòliques i polítiques, sinó un gest arquitectònic admirable: subdividia en tres fragments el llarg recorregut, amb un saló central com a avinguda d'accés, donava la forma rectangular a la plaça dels Bells Oficis, de tan vastes proporcions, i enlairava el punt de vista a l'alçada del monumentalisme dels edificis que tenia al costat, formant amb ells un conjunt harmònic i proporcionat. Els funcionaris Bayó i Térmens, caps del departament d'«Arquitectura y Boato», posaven les seves signatures a un expedient neutre, insípid, no gaire diferent de les sentències d'execució de qualsevol país del món. La mort del somni es materialitzà a través de la dinamita que fa volar pels aires tantes i tantes expectatives, tantes il·lusions i tants esforços. Després d'aquest fet, Puig, que treballava ja poc, només construirà tres obres més i un projecte també reivindicatiu.

Comiat de Barcelona

De nou, Pich i Pon, el seu adversari polític i amic personal, li encarrega un habitatge de veïns a l'avinguda República Argentina, prop de la plaça de Lesseps. Si l'analitzem amb deteniment, poca cosa nova aporta amb les seves solucions, llevat d'un cansament notable, visible en els detalls més que no pas en la composició general, basada, com sempre, sobre la trilogia descrita amb una volumetria afegida en forma de tribunes, en aquest cas, a la part alta de l'edifici i en els seus laterals. Amb una cornisa potent continuista respecte de les anteriors, però menys treballada, com la porta d'accés principal, síntesi formal de les anteriors. També la planta, amb el conflicte de les dues alineacions, com a la Casa Guarro, és resolta exactament igual, traient rendibilitat a l'esforç anterior. Malgrat tot, és un magnífic complement de la trilogia americana i té el valor sentimental, per a nosaltres, de ser l'última obra a Barcelona d'un home que tant contribuï a millorar, amb la seva feina, la imatge de la ciutat.

Ja caiguda la dictadura, les forces del catalanisme tornen a sorgir amb la República. Una de les primeres activitats és aixecar un monument en memòria de Guimerà. L'emplaçament escollit fou al capdamunt del carrer de Balmes, al peu del Tibidabo. Una gran i enorme columna coronada per una àguila de bronze servia de pal per a una grandiosa senyera catalana. La monumentalitat de la proposta sembla la continuació del mateix criteri del projecte de Montjuïc, sense que l'experiència recent no hagués afectat el més mínim la seva manera de projectar.

El mar i la muntanya

Com si s'hagués pogut preveure, les obres últimes de l'extensa i prolifera producció surten de la ciutat i retornen al món rural, al de la petita escala, encara que en dos emplaçaments diferents i oposats. L'un és a primera línia del mar, a Llafranc, sobre les roques. Concebut com un hotel pel seu client Marquès, no arribà a exercir mai com a tal. Novament, dues cases antigues, deslligades entre si, donen lloc a un projecte unitari, coherent, contingut, esplèndid. Si les façanes són equilibrades en relació amb l'entorn, el pati interior que crea recorda els de la primera època, despullats d'ornamentació, purs. L'ús de la columna cilíndrica, sense base ni capitell, ja l'havia assajat a la Casa Company amb èxit, de la mateixa manera que insisteix en el pergolat de remat superior, entre cantonades més altes, com a la seva pròpia casa del carrer de Provença. També manté l'estructura tripartida convencional, tan comuna a la seva obra, per no saltres estudiada.

L'hotel a Andorra és tipològicament diferent, perquè també ho és el seu emplaçament. En pendent i amb una climatologia determinada. Només destacarem la despulla progressiva que va afectant la seva obra, cap a l'abstracció formal, quasi nua. Tant en l'un com en l'altre podem veure que, en cinquanta anys d'exercici professional, es pot passar de Els Quatre Gats, de la Creu de Montserrat o de la Casa Amatller, per citar les obres primerenques, als hotels simples, equilibrats i racionalistes que tanquen tota una vida professional caracteritzada per l'amor al coneixement, el progrés, els ideals, fecunda, complexa i variada.