

L'ARQUITECTURA, VEHICLE DE MODERNITAT. El seu arrelament en un indret de ponent

María de las Mercedes Bosch Roma

<http://hdl.handle.net/10803/450518>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

SIGNES D'ARRELAMENT

**HUMANITZACIÓ
PLÀSTICA** Als primeríssims anys 60, en aquest indret de ponent, van aparèixer uns nous edificis que ja no es consolidarien tan sols amb la composició correcta dels elements del repertori neoclàssic, ni amb la mera disposició dels elements tradicionals -tal com havien fet les primeres obres que van ocupar l'Eixample de Balaguer-, sinó que, per primera vegada, els edificis urbans van cercar l'expressivitat com a un element més de projecte, que es manifestava a través de la humanització i la plàstica dels edificis.

AGRADABILITAT A més de l'expressivitat, la creació d'habitatge va enriquir-se amb un nou valor, l'agradabilitat, que va imbuir de benestar els nous habitatges, independentment de la seva destinació.

ARRELAMENT La tesi s'apropia dels termes *humanització, plàstica i agradabilitat* per englobar els valors determinants que van fer que l'arquitectura que s'ha considerat esdevingués un vehicle de modernitat en aquest indret de ponent. I no tan sols arribés com una tendència importada sinó que s'arrelés en aquestes terres a través del territori- humanització-, els medis- plàstica- i els protagonistes-agradabilitat.

DESCOBRIR Si la intenció fos només cercar en la present tesi els signes que assimilessin la imatge d'aquests edificis amb obres notòries que el precedeixen o, fins i tot, coetànies, per tal de justificar que van introduir la modernitat, s'estaria valorant l'aplicació d'un repertori, i s'adoptaria una línia d'investigació messiànica a la que recorrem habitualment en la nostra disciplina i que tanta seguretat ens dona. Probablement, si tan sols s'analitzés els set edificis sota aquest punt de vista, no tindria sentit l'estudi, doncs la distància que separa qualsevol de les obres que formen aquest treball de la perfecció de les obres mestres, faria d'aquest, un treball inert. El que realment sembla interessant és estimular la mirada per descobrir quins valors de l'obra copen al qui l'habita, al qui la presència i al qui la projecta per, a la fi, engrandir les possibilitats de la ment a l'hora de pensar, imaginar i crear nous projectes.

LA HUMANITZACIÓ. El lligam amb el lloc

Prosopopeia: "Figura retòrica que consisteix a atribuir qualitats humanes a sers inanimats"

Amb aquesta definició l'estudi intenta reconèixer la que considera una de les aportacions més significatives d'aquests edificis en el paisatge urbà de les terres de ponent: la humanització.

Damià Solanes i Marià Gomà utilitzen la sensibilitat al lloc com una premissa més de projecte de manera que l'obra respon a l'entorn concret on s'ubica, entenent com a entorn, el paisatge –urbà o natura- i la gent que hi pertany. El nou edifici passa de ser un objecte inert i passiu, a un ens actiu, capaç de reaccionar al lloc, tal com ho faria un ser humà. És en aquest sentit que la investigació encunya la paraula humanització. Identificar la humanització ens fa descobrir que aquests edificis ja no són tan sols un objecte acadèmic –com sí ho havien estat els anteriors- i que responen a un nou tractament del projecte arquitectònic. Si és així, cal valorar-los en l'esdevenir de l'arquitectura, no tan sols pel seu resultat –l'obra- sinó pel nou enteniment d'aquesta.

La humanització, així entesa, es manifesta a les obres estudiades i les dota d'una expressivitat que abans no s'havia donat en aquest indret. Aquesta expressivitat s'aconsegueix amb uns mecanismes projectuals que s'aprecien en els edificis i els seus plànols. Són uns mecanismes que, tot i provenir de les tendències internacionals vigents, no s'apliquen com a receptes, sinó en funció del context particular de cada edifici i que apareixen en diferent intensitat en cadascun d'ells:

En alguns moments, els traços dibuixen desplaçaments i gestos d'elements constructius que fa que l'obra interactui amb l'entorn. Un entorn que, ara sí, ja és entès com una dada de partida del projecte.

En d'altres, els materials adopten una càrrega intencionadament expressiva- a més de la constructiva- que col·labora amb la lectura sensitiva i perceptiva de l'obra.

També ens trobem alguns edificis on la seva imatge exterior traspua les vivències de l'habitar en el seu interior -que l'arquitecte ha primat en el moment de projectar- i sorgeix, en certa manera, un mimetisme entre l'obra i el ser humà.

I alguns cops, s'adverteix la voluntat de proposar una actitud de l'obra enfront el context propi en que



Paisatge amb Santa Maria al fons. Dibuix de Marià Gomà amb retolador

s'emplaça – ja sigui entorn físic o social- que sembla atorgar-li una certa personalitat.

Tot i que no en el mateix sentit en que s'aplica en el present estudi, el terme "Humanització" aplicat a l'arquitectura, va anar sorgint des de la primera meitat del segle XX com una proclama per superar l'època de funcionalisme racionalista. Alvar Aalto, en una conferència en el marc d'unes jornades de l'Associació Sueca d'Artesans a Estocolm l'any 1935, advocava per tractar els objecte- la conferència era sobre arts aplicades- com a ens amb vida afirmant que si no es feia així "existeix el risc de que no encaixin en el sistema, convertint-se en inhumans". El novembre de 1940, publica un article titulat directament "La humanització de la Arquitectura"¹, on es referia, aquest cop sí, als edificis, i explicava els factors psicològics que calia tenir en compte. En ell, parla sobre la relació "fixa i permanent" d'una obra amb la natura i del seu lligam amb els condicionants del lloc on s'ubica:

"Al contrario que ocurre con los automóviles, una casa tiene una relación fija y permanente con la naturaleza: pertenece a un lugar determinado y está sujeta a los condicionantes específicos que se derivan del particular carácter del lugar donde se ubica" ¹

Aquesta manera d'entendre l'arquitectura en relació a la naturalesa i amb l'adopció de valors humans està entrelligada amb els postulats que el Grup R manifestava a partir de la seva primera exposició el 1952, un anys després que de Alvar Aalto visités la ciutat de Barcelona. El Grup R va adoptar el paper de difondre les tendències que sorgien a la resta d'Europa –principalment als països nòrdics i Itàlia- i que no tenien entrada directa a l'estat espanyol.

En un fragment d'entrevista al programa de ràdio "Perfil de las Artes", de Radio Nacional, arrel de la mateixa exposició, Oriol Bohigas conclouïa:

"...nuestra generación corresponde al momento cultural post-funcionalista y el Grupo R no puede menos que sentirse fundamentalmente ligado a los principios y a las ideas de esta arquitectura que, partiendo del funcionalismo racionalista, lo ha superado con un amplio criterio de humanización..." ²

¹ Aalto, Alvar : "La humanización de la Arquitectura" publicat a The Technology Review, novembre 1940.

Article extret de Schildt, Göran: "Alvar Aalto. De palabra y por escrito". Ed. El Croquis editorial. El Escorial, 2000

² Extret de Rodríguez, Carme i Torres, Jorge: "El grup R". Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1994

El grup R exercia una influència significativa sobre les generacions d'arquitectes catalans que durant la dècada dels 50 estudiaven a Barcelona, com és el cas de Damià Solanes. A part de la difusió dels actes organitzats pel grup, cal fer menció als escrits de Josep M Sostres, entre els que cal destacar la seva referència a l'arquitectura orgànica de l'escrit "El funcionalismo y la nueva plástica"³, on deia que aquesta naixia de la necessitat d "*humanització de l'arquitectura*". En ell, JM Sostres atribuïa a FLI Wright, la seva creació i, a Aalto, la seva introducció a Europa. D'altra banda, viatges, escrits i revistes apropiaven el "New Empirism" dels països escandinaus i les propostes que provenien des d'Itàlia a aquells arquitectes que, com el cas de Marià Gomà, presentaven una inquietud pel món arquitectònic i artístic d'arreu.

Des de llavors, els termes relacionats amb la humanització han recorregut en paral·lel a l'enteniment de l'arquitectura. Josep Llinàs, recentment, en una entrevista al diari Ara⁴, parlava així dels edificis con si fossin sers humans: "*... penso que els edificis són com cossos. Al costat de la Torre Agbar hi ha la Casa Planells de Jujol, que és un casa que està respirant, que té peus, que té panxa i que té de tot, com un cos. La Torre Agbar és un fantasma, no s'interrelaciona amb l'aire; és fantasmal, en aquest sentit*".

A la tesi, la humanització serveix per apropar-nos a la relació d'aquestes obres amb el lloc i la gent que hi pertany. És aquell tret que les fa particulars i úniques allí on s'emplacen i que crea un lligam indissoluble amb el seu entorn. Per això, no sembla un error considerar que la seva humanització les ha arrelat en aquest indret. En l'anàlisi, hi ha una part important de percepció, i per tant, es podria entendre que, també, de subjectivitat. Quan es parla de com es perceben els edificis és complicat trobar les paraules adequades, així que, tal com exposava ES Rasmussen en el llibre "La experiencia de la Arquitectura", "*arribem, així, a un punt en el què no podem descriure les nostres impressions sobre un objecte sense tractar-lo com si fos un ser viu amb fisonomia pròpia*" ⁵.

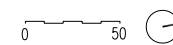
³ Sostres Maluquer, Josep M: "El funcionalismo y la nueva plástica ", publicat al "*Boletín de la Dirección Gral De Arquitectura. Julio 1950*" Extret de l'antologia de textos de revista "2C Construcción de la ciudad. A" núm 4, agost 1975.

⁴ Entrevista a Josep Llinàs realitzada pel periodista Carles Capdevila i publicada al diari "Ara" el 31 d'agost de l'any 2014

⁵ Rasmussen, Steen Eiler: "La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno". Edición de Jorge Sáinz. Ed. Reverte. Barcelona, 2004



1. Església de Santa Maria
2. Plaça Mercadal
3. Runes del castell formós
4. Pont Nou
5. Pont Vell
6. Passeig de l'estació



1 Emplaçament de l'edifici Pijuan

S'inclina i contempla. L'edifici Pijuan

En aquest indret aïllat de ponent s'estava descobrint un nou paisatge: el paisatge urbà.

Contemplar la ciutat històrica des del marge esquerre del riu, era un fet nou. Al passat, l'horta era l'espai de treball i, per tant, no hi havia lloc per a la contemplació. Però, amb la creació d'habitatge, el marge esquerre passa a ser un lloc per viure i, per tant, també pel descans i per contemplar.

El riu, el turó habitat i el cim coronat per l'església de Santa Maria, amb el contorn perfilat per les muralles, definien l'estampa que els habitants admiraven amb orgull des de l'incipient eixample.

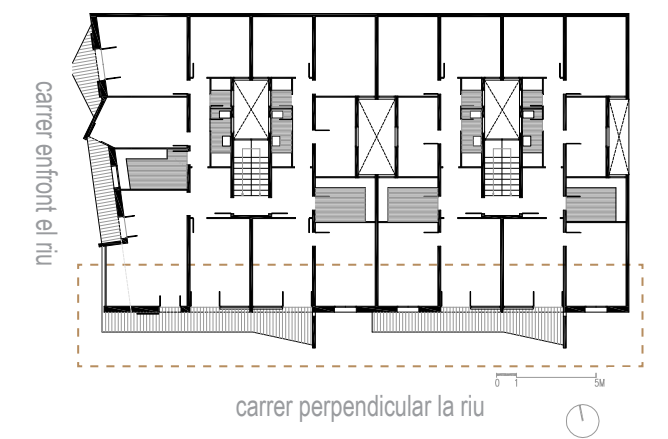
L'edifici Pijuan es troba enfront el riu Segre, en un solar en cantonada. El costat curt, a oest, és el que gaudeix de les vistes privilegiades mentre que el costat llarg, a sud, dona a un carrer perpendicular al riu. En cada planta, tres dels quatre habitatges s'organitzen sobre el seu costat llarg, el que no gaudeix de vistes, i les seves estances principals s'obren a l'exterior a través de dues terrasses en voladís (fig 2). I és en elles, on l'anàlisi vol aturar-se.

MOVIMENT Les terrasses perpendiculars al riu discorren en paral·lel a l'edifici, però, quan arriben a l'extrem més llunyà de les vistes, la línia del seu perímetre es flexiona, l'espai es dilata, i s'obren cap a la ciutat històrica i el riu. Allí on es produeix el gir, el mur que uneix verticalment les terrasses dels diferents pisos, es desenganxa delicadament de la façana i, curiosament, sembla que expliqui el moviment que ha sofert per tal d'encarar-se cap a les vistes (fig 4).

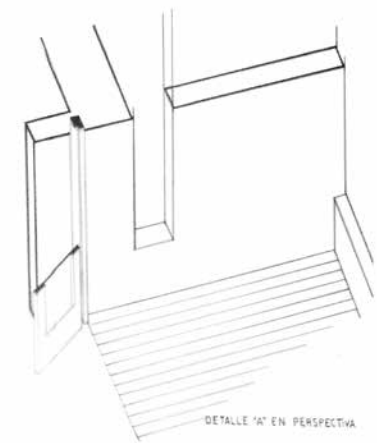
Un es pot imaginar el moment del dibuix en què la línia es flexiona i s'encara cap a les vistes. En aquell moment, el projecte atorga a l'obra la facultat de mirar: l'edifici, com si hagués reaccionat espontàniament al lloc, s'inclina cap a les vistes i contempla el riu i la ciutat històrica. En definitiva, cobra vida.

GESTUALITAT La gestualitat i el moviment del traç es veuen recolzats pel material: els ampits de les terrasses són revestits de plaqueta de gres brillant de color blanc. Es tracta d'unes bandes horitzontals estretes que recullen inferiorment les bigues en voladís i superiorment la barana de barrots metàl·lics pintats en negre -fet pel qual resulten invisible-. El seu contrast amb el cos de l'edifici -d'obra ceràmica vista, texturada i marró- no fa més que potenciar la sensació de plans sensorialment lleugers, desenganxats del prisma estàtic, i capacitats per al moviment.

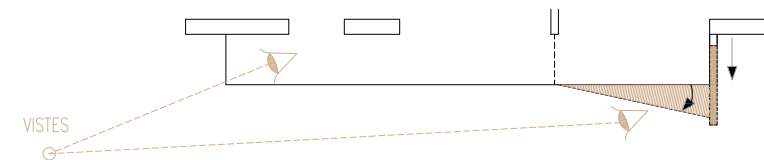
LLEUGER



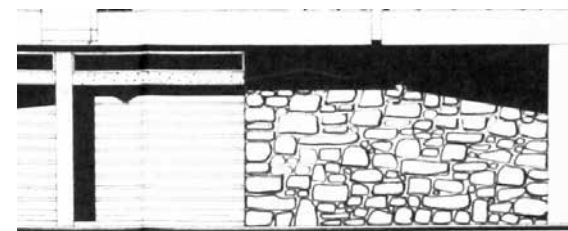
2 Planta i les seves terrasses en voladís



3 Axonometria del projecte. El mur desenganxat



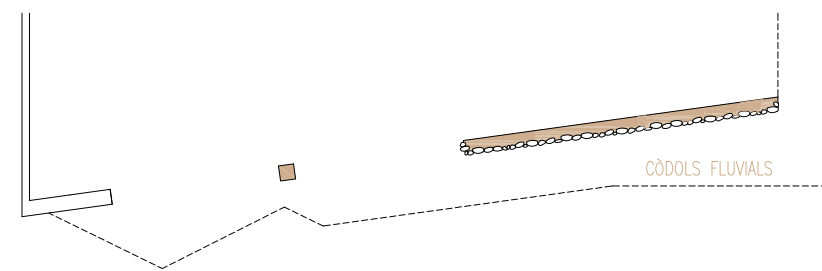
4 Les terrasses i el seu moviment



5 Dibuix del mur de planta baixa emparedat amb còdols del riu Segre



6 Còdols del mur de l'edifici Pijuan
7 Còdols a la muralla de Balaguer. S. XIV



8 Mur emparedat amb còdols del Segre, enfront del riu



GEST

LLUMINÓS
MODERNITAT

El blanc brillant, a més, dona un caire lluminós, higiènic i geomètric, conceptes tots ells vinculats a la modernitat.

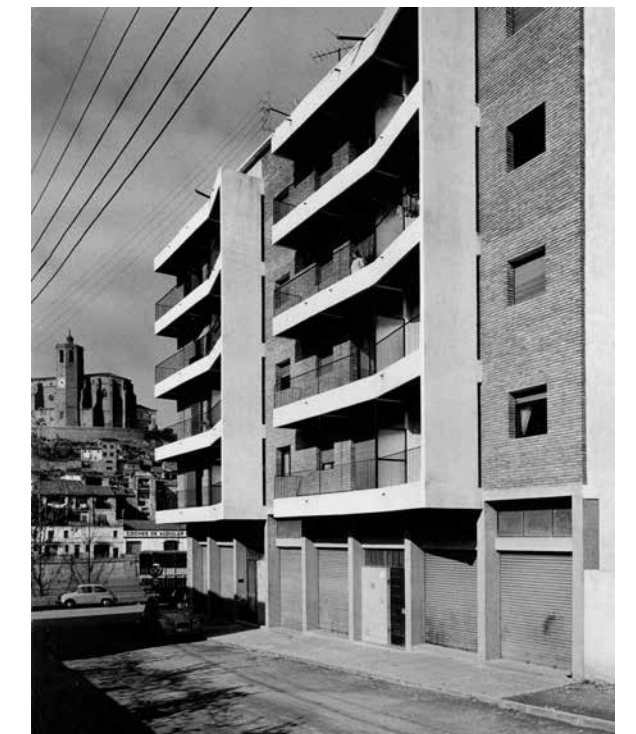
HISTÒRIA LOCAL

Un altre aspecte essencial que manifesta la personalitat de l'edifici és el parament de còdols de riu (fig 6) que s'aixeca a la planta baixa en la cara frontal al riu Segre (fig 5, 8), just a la cantonada, i que l'ancora al lloc com si fos una paret de contenció fluvial. Es tracta d'un mur de formigó encofrat amb pedres del mateix riu Segre que l'aparellador Federico Letamendi havia seleccionat al marge fluvial amb un dels germans Profitós. L'obra estableix, d'aquesta manera, un diàleg directe amb el paisatge i la història local que l'acull, en prendre del medi natural immediat el material de construcció, tal com ho havia fet l'arquitectura popular. Però li aporta, a la vegada, una expressivitat intencionada i moderna, de la qual es parlarà més tard. La pedra del riu, amb el formigó marronós d'àrid fluvial –que comparteix amb els pilars de planta baixa– explica que l'edifici neix del mateix lloc, no tan sols com a criteri econòmic sinó com a font d'expressió. L'ús de l'àrid del riu, aquell material que oferia el territori, extret directament de la natura per aplicar-lo a l'obra, no respon a una reproducció folklòrica: neix, com escrivia Sostres, “de la poesia íntima dels materials naturals, de la pàtina del temps. Del retorn a la natura com a reacció a la vida anònima i artificial de les grans ciutats”.⁶

EMPÍRIC

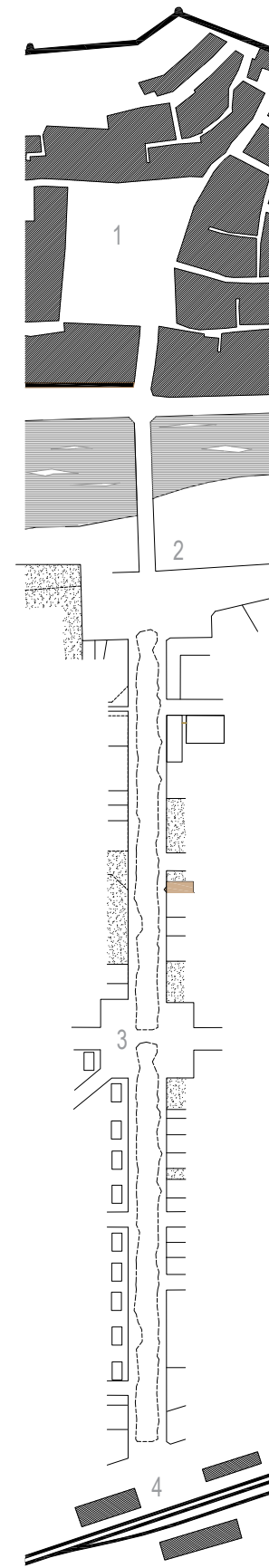
Amb aquests dos trets definits- la contemplació del paisatge i el material extret directament la natura- és obvi que l'obra denota un tractament empíric del projecte i que, sens dubte, cal emmarcar-lo en la tendència internacional vigent d'una arquitectura orgànica que, impulsada des de l'enteniment de l'obra americana de Frank Lloyd Wright, va estendre's a mitjans del segle XX a Europa a través de “New Empirism” escandinau i de les obres i escrits d'arquitectes italians -entre els que destaca el de Bruno Zevi. Una tendència que va començar a tenir presència a Catalunya a partir dels primers anys de la dècada dels 50 i que, fins en aquest moment, no havia recalat en aquest territori. És una tendència, però, que deixa espai a la particularitat. El riu, aquella preexistència definidora del paisatge, és pres per l'arquitecte com un punt d'origen en la concepció de l'edifici que el fa indissoluble al lloc. En definitiva, l'arrela.

AUTÒCTON

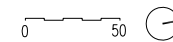


9 Façana perpendicular al riu

6 Sostres Maluquer, Josep M: “El funcionalismo y la nueva plástica”, publicat al “Boletín de la Dirección Gral De Arquitectura. Julio 1950”
Extret de l'antologia de textos de revista “2C Construcción de la ciudad. A” núm 4, agost 1975.
Es tracta d'un número dedicat exclusivament a l'arquitecte Josep M Sostres



1. Plaça Mercadal
2. Pont Nou
3. Passeig de l'estació
4. Estació de ferrocarrils



10 Emplaçament de l'edifici Campàs-Delsams

Mira de gairell. L'edifici Campàs Delsams

A les poblacions com Balaguer, on tothom es coneixia, els habitants s'interessaven per la vida dels altres.

MIRAR "Mirar" el paisans era una activitat quotidiana. El balcó d'aquesta obra, pren sentit d'aquest "mirar".

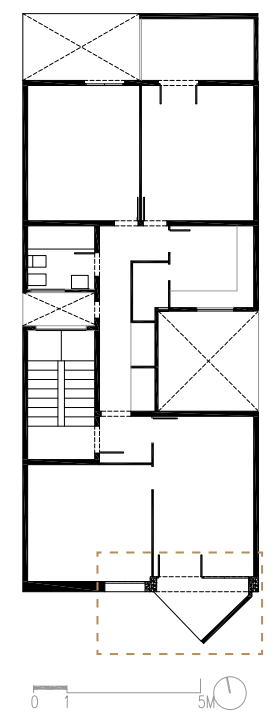
L'edifici Campàs-Delsams se situa al passeig de nova creació que unia el pont nou amb l'estació de trens (fig 10). El nou vial permetia el recorregut des de la plaça Mercadal -nucli del casc històric- fins a l'estació de trens -símbol de modernitat i obertura a l'exterior. Els habitants - la majoria dels quals vivíem al Balaguer vell- passaven el temps caminant-hi amunt i avall; sols, en grup o en parella. Era una activitat d'oci com ho era la d'asseure's i mira'ls.

En aquest emplaçament, s'encarrega a Marià Gomà un edifici per a ús plurifamiliar, on els propietaris habitaran la primera planta i destinaran les dues restants a lloguer. L'obra s'aixeca en un solar entre mitgeres de petita dimensió que tan sols permet un habitatge per planta. La resolució de la petita façana serà el tret més característic del projecte. La solució que Marià Gomà utilitza a l'edifici Campàs-Delsams radica novament en l'adopció de la mirada com una capacitat de l'edifici.

La façana que dona al passeig es destina a les dues peces principals: la sala d'estar i una habitació que, segons la planta, s'unifica en un sol espai d'estar. A cada planta, la sala d'estar s'obre a través d'un balcó, mentre que l'habitació contigua ho fa amb una finestra vertical adjacent al mateix balcó, de manera que des de l'exterior els dos forats es perceben en una sola operació.

TRAÇ El balcó en voladís que dona a la sala d'estar té forma triangular. Traçat geomètric que es presenta com la millor manera d'afavorir la visió en escorç al llarg del passeig, en detriment de la visió frontal. Al centre del voladís es situa el vèrtex i, a banda i banda, els dos costats del triangle rectangle que recolzen les visuals longitudinals. Així doncs, el tractament del balcó fa que l'edifici reconegui la visió obliqua en pro a la frontal, degut a la consciència del lloc on s'emplaça: un llarg passeig amb dues fites als extrems: l'estació -visió secundària- i el pont nou, el riu i el Balaguer històric -la fita principal -.

De nou, en aquest edifici, els materials són utilitzats a favor de la humanització i expliquen la seva resposta al lloc. L'opacitat de barana a la banda est -visió cap a l'estació- contrasta amb la transparència a la banda oest -el riu i la ciutat històrica. En el primer dels casos, es soluciona amb un parament ceràmic d'estucat llis, pintat de color blanc i que mostra el seu cantell. Aquest mur blanc representa la continuïtat de la paret

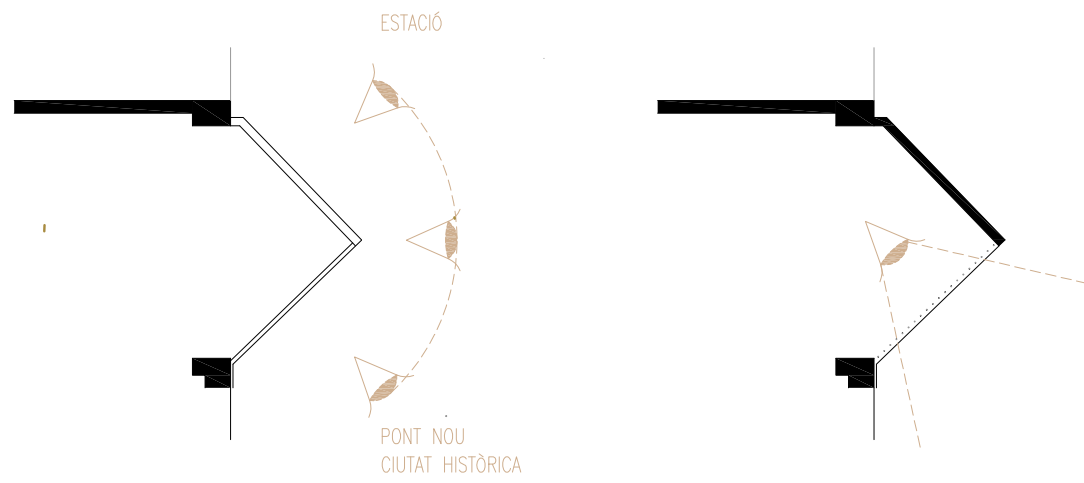


ciutat històrica

estació de ferrocarril

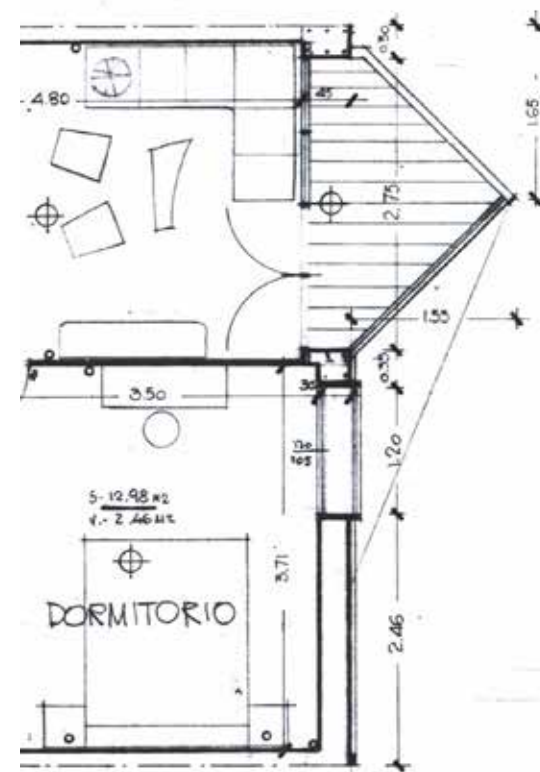


11 Planta de l'habitatge amb el balcó triangular



12.1 Guaitar dempeus

12.2 Mirrar assegut, sense ser vist



13 El balcó i l'habitatge. Planta del projecte

ARRECERA interior que surt a l'exterior i es desplega cap a l'oest, la ciutat històrica. La seva materialitat arrecera a l'habitant de la casa. En canvi, per a la visió transparent, l'arquitecte opta per una barana de barrots metàl·lics pintats de color negre que, com en el cas de l'edifici Pijuan, resten gairebé imperceptibles i, d'aquesta manera, expressen la voluntat de desaparèixer. La seva immaterialitat permet la visió oberta del passeig.

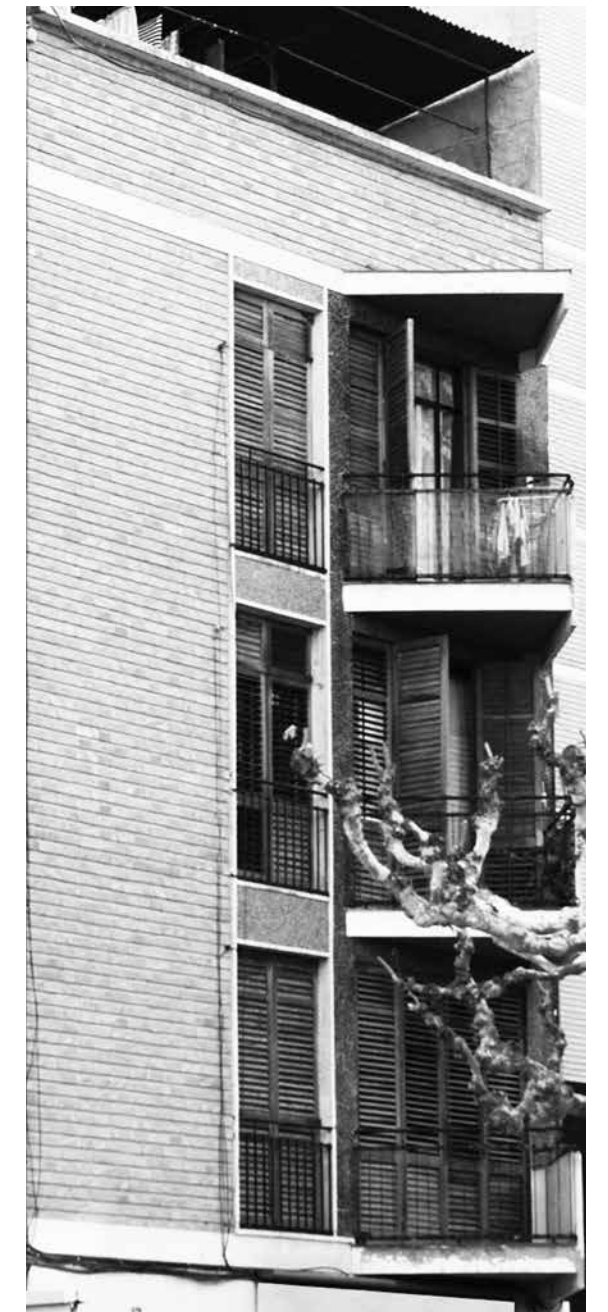
MIRAR SENSE SER VIST És precisament aquest tractament diferenciat de les baranes que explica dues maneres de mirar: una cosa es guaitar dempeus, girant el cap a banda i banda; és la visió per sobre la barana, on l'habitant s'exposa a la vista dels ciutadans. Una altra és mirar assegut, sense ser vist i recolzat sobre el costat est, no tant el paisatge sinó la gent, des de fora o des de dins sense ser vist; és la visió a través de la barana (fig 12).

VIVÈNCIES Això porta a descobrir una aportació més d'aquesta arquitectura: les vivències de l'habitar i la relació del ser humà amb el seu entorn influencien en la resolució formal de la façana. El projecte ja no és presentat com un exercici acadèmic amb regles pròpies sinó que les experiències particulars del ser humà influencien en la configuració de l'obra i, per tant, el projecte assoleix un grau significatiu d'humanització.

A més, en aquesta obra de Marià Gomà, es dona un factor que apareix de nou a la ciutat: la concepció de tots els forats de l'edifici com una única obertura. D'una banda, en cada planta situa els dos forats- el de la sala i el de l'habitació- de manera contigua, i l'agulla que els separa és revestida de plaqueta de gres de color negre. El mateix mecanisme l'utilitza per assegurar-se la continuïtat entre el parament vertical que va des de la llinda de la finestra fins al sostre del balcó. La façana ja no apareix com una sèrie de buits disposats en un mur que suggereixen el nombre d'estances que hi ha al darrere, sinó que es percep com un pla únic que es retalla amb una sola obertura. Llavors passa que, si s'agafa distància i s'observa l'edifici des del pont, un té la sensació de deixar de percebre tres balcons, per percebre tots els forats com un sol ull que, de gairell, es resguarda per observar sense ser vist.

ENTORN

No hi ha cap dubte que l'entorn és, aquí també, un paràmetre de partida del projecte de Marià Gomà i aquest fet s'entreu en els diferents moments del projecte: la disposició de les peces en la planta, el balcó triangular, els tancaments vidriats, la continuïtat a est del forat a través de la finestra vertical del



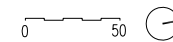
14 Imatge actual del balcó, des del costat oest del passeig

dormitori, el tractament de les baranes i, fins i tot, el dibuix en la planta del sofà recolzat al costat est de la casa. El gest i l'ús dels materials, no neixen d'una fórmula establerta sinó de la interpretació d'aquest lloc concret i de l'activitat de la gent que hi viu.

Tot i la petita dimensió de l'obra, Marià Gomà es va involucrar molt personalment amb el projecte. Davant dels reclams de la propietària, que no acceptava la resolució formal de la façana per trobar-la massa diferent al que estava habituada, la insistència de l'arquitecte la va fer desistir. Durant l'entrevista que s'ha mantingut amb la família propietària de l'edifici -que habitaven la primera planta- hi havia sempre present les referències a les estones que passaven en el balcó i com, des d'allí, hi contemplaven l'anar i venir dels habitants que coneixien.



1. Pont Vell
2. Pont Nou
3. Passeig de l'estació
4. Estació de ferrocarrils
5. Vies de ferrocarril
6. Carretera de Lleida



15 Emplaçament de les cases en filera del carrer Cadí

S'avancen i reben. Les casetes del carrer Cadí

Les casetes del carrer Cadí s'havien d'aixecar allà on la trama urbana quedava limitada pel traçat de la via del tren. L'especulació urbanística havia reservat per als solars de baix preu, les illes més allunyades de la zona privilegiada de l'Eixample (fig 15). Per primera vegada a la ciutat, la promoció privada es faria càrrec d'unes cases econòmiques.

L'arquitecte Damia Solanes va abordar el projecte sota dos premisses: el compromís social de construir habitatges econòmics per viure amb qualitat i el resultat plàstic de l'operació. En aquest viure amb qualitat, es desprèn l'afany de l'arquitecte per dotar de dignitat la llar. I no tan sols es manifesta en la cura pels espais interiors –que s'exposarà més endavant - sinó també en la humanització de la mateixa obra.

DIGNITAT

El solar de les casetes és allargat i discorre per tota la longitud d'un carrer de nova creació, realitzat amb motiu de la promoció. Aquest carrer divideix en esbiaix una illa de gran dimensió- segons la directriu principal de la trama urbana, paral·lela al passeig- i queda limitat, en els extrems, per dos carrers principals. El vial té un caràcter secundari i és de menor amplada que la resta dels carrers de l'Eixample. L'actuació està formada per una filera de trenta cases de dues plantes que es disposen entre mitgeres i quatre habitatges –dos en cada extrem- a mode de casa aparellada.

ENRETIRA

En la filera, l'arquitecte enretira les cases, tant de l'alineació de façana com del límit posterior del solar. D'aquesta manera, origina un jardí d'accés obert al carrer i un pati al darrere, a sud, assolat per a cada habitatge. Separar l'edificació del carrer a través del jardí d'accés atorga intimitat a la casa, però a més,

TRANSFORMA

eixampla visualment l'amplada lliure del vial: Damia Solanes, abans de res, transforma, per a les seves casetes, el carrer Cadí en un carrer principal.

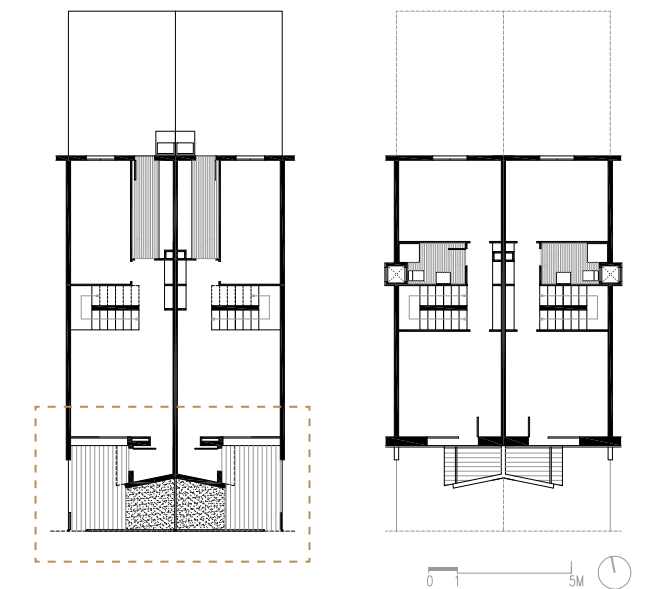
SEPARA

GIRA

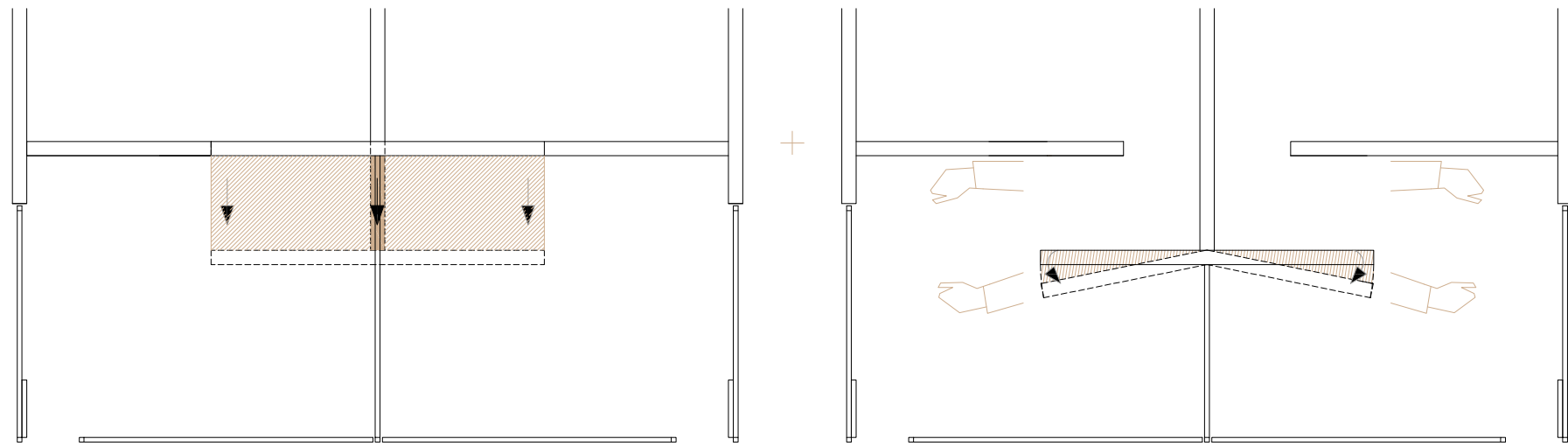
En l'organització de les casetes hi ha un moviment més: als extrems, l'arquitecte separa les cases aparellades de la filera i les gira cap als carrers principals adjacents. D'aquesta manera, el conjunt es va fixant al lloc.

AVANÇA

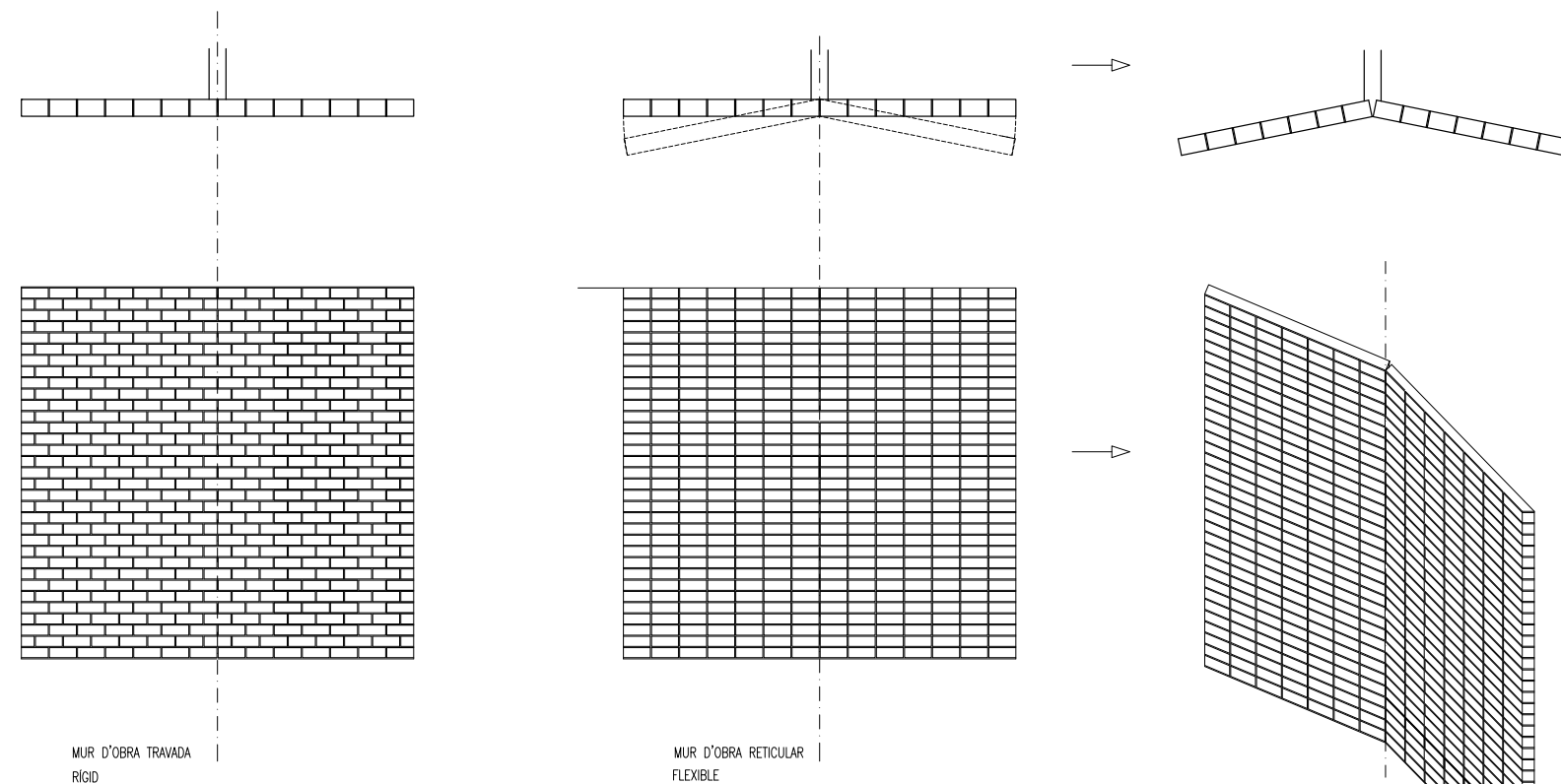
En la filera de cases, cada habitatge es disposa en simetria respecte el contigu. En la part central del conjunt de dues cases, allí on es forma l'accés, l'arquitecte avança un pla respecte la façana de l'edifici,



16 Planta de l'habitatge amb el jardí d'accés



17 El mur s'avança, es flexiona i rep a l'ahbitant.



18 La trava del mur i la

FLEXIONA sobre el jardí d'entrada. Després el flexiona cap a enfora, a partir del seu eix central, simètricament. D'aquesta manera, el mur s'obre a banda i banda i s'orienta cap a la porta del jardí de cadascuna de les cases.

GEST El projecte és viu, i, de nou, apareix el moviment i el gest. El mur s'avança i es flexiona. La casa obre els braços i rep.

MATERIAL Novament, com en els edificis anteriors, el material no és indiferent al gest: el mur que avança és d'obra ceràmica vista, que acapara el protagonisme en contrastar sobre el fons blanc del mur arrebossat que té al darrere. La única manera de poder flexionar un mur d'obra ceràmica és amb una obra no travada, on el seu eix central sigui una junta contínua vertical i les seves peces ceràmiques es disposin en retícula. És llavors quan el mur, sense esforç, pot prendre vida i gaudir de moviment.

Aquesta manera de col·locar les peces ceràmiques contrasta amb els trams de mur d'obra ceràmica rectilinis de planta primera, disposats a portell respecte els murs de planta baixa. En ells, la construcció és tradicional, a trencajunts. Utilitzar dos sistemes diferents en la col·locació del mateix material, accentua la intencionalitat de la posada en obra a favor de l'expressivitat de l'edifici. Sembla que l'escassetat de recursos materials del context s'equilibra amb els recursos projectuals.

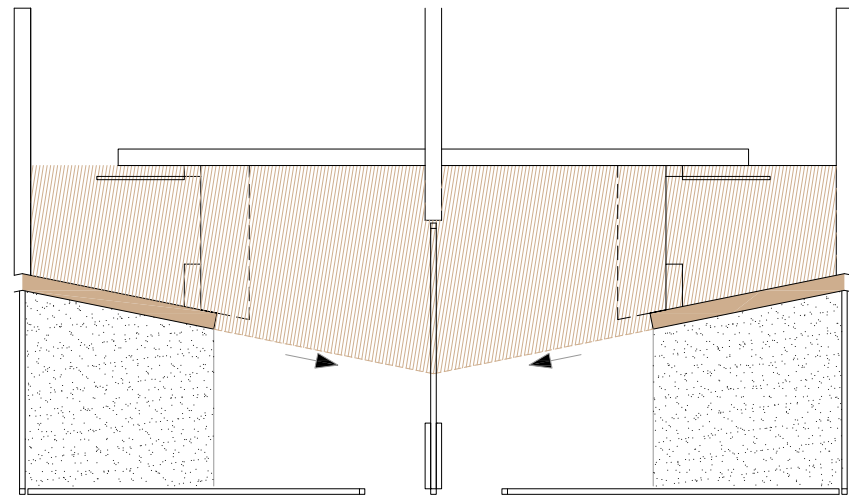
Entre aquest mur dinàmic i la casa, s'ubica el rebedor. Però el mur va més enllà de crear una peça interior. L'arquitecte enretira el parament de la porta respecte del cantell, de manera que el mur mostra el seu tester i una part del seu dors. Aquest fet provoca que el traç del mur es pugui perllongar imaginàriament fins a limitar un espai exterior pròxim, tal com si no existís separació entre l'interior i l'exterior. El resultat és que, no tan sols es percep el mur –matèria- i l'espai limitat per aquest –rebedor-, sinó també l'espai exterior que defineix.

Si a més, la simetria es fa des de l'eix de la mitgera oposada (fig n), apareix una nova relació: la casa, ja no tan sols dialoga amb el qui l'habita sinó també amb la casa contigua. Les cases es miren de cara, com ho fan els veïns que obren la porta.

Aquest efecte l'origina el fet que la separació entre els habitatges sigui una tanca d'elements fins i metàl·lics que, tot i limitar la propietat, permet la suma d'espais. I així apareix una nou tret de les casetes:



19 Alçat general d'una part del conjunt i d'un habitatge tallat per l'eix de simetria de la unitat formada per dues vivendes. Els plans d'obra ceràmica acaparen el protagonisme



20 La suma d'espais en el jardí d'accés

“...L'acurat disseny de la porta és allò que permet donar dignitat a l'habitatge obrer”

Heinrich Tessenov ⁷

21 La dignitat. Equipar el concepte “porta” amb entrada



22 La família davant del jardí d'entrada

GENEROSES són generoses. Les cases compensen la seva petita dimensió –a causa de ser econòmiques - amb la generositat pròpia d'oferir visualment el pati les unes a les altres. Passats més de cinquanta anys, cap de les trenta-sis cases ha canviat la seva tanca de separació. Ha mantingut els 80 cm fil-ferrats. És curiós, perquè avui se'ns faria difícil imaginar el proposar ,en la nostra cultura, una separació entre propietats com aquesta.

Quan, després d'analitzar aquest espai d'aproximació a la casa des del punt de vista d'un mòdul, ens fixem en el conjunt, apareixen noves percepcions. Quan avancem pel carrer, les cases se'ns presenten en escorç. Llavors, paradoxalment, els murs flexionats que s'obrien als qui entraven, tanquen la visió als vianants i d'aquesta manera protegeixen l'espai íntim de l'abraçada. Les escenes particulars, es descobreixen tan sols en el moment que es passa just per davant i d'aquesta manera es minimitza la seva exposició.

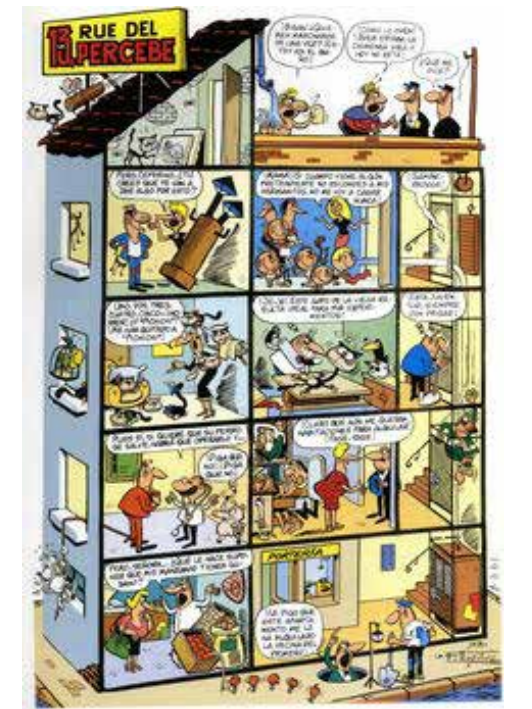
Però, si ens imaginem una visió frontal amb la que es pogués abastar la totalitat de les casetes, és com si l'arquitecte hagués llevat una primera façana virtual al pla del carrer, a mode d'un cutaway de còmic (fig 23). Llavors, es podria observar les escenes domèstiques que es produeixen en aquest àmbit: una persona que creua el jardí en diagonal i s'encara a la porta; una altra que surt; una altra atenta a que arribi un ser esperat; dos veïns amb la porta oberta que es troben de front i conversen; altres que es saluden en

VIDA l'entrar i sortir...en definitiva, la vida que potencia aquest espai que el mur flexionat ha creat.

Col·locades allí, amb la seva petita dimensió, a l'escala del carrer, sembla que s'hagin ficat en filera, enretirades per deixar espai, hagin donat un pas endavant i s'esperin amb els braços oberts que la gent arribi.

Quan passeges pel carrer Cadí, et vas trobant amb tots aquells murs que t'esperen i penses: què et pot donar més dignitat que sentir-te acollit?

DIGNITAT



23 Portada d'un còmic amb un cutaway d'un edifici d'habitatges, mostrant les escenes domèstiques de l'interior de cada habitatge

⁷ Citat en Àbalos, Iñaki: “La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2000



1. Pont Vell
2. Pont Nou
3. Passeig de l'estació
4. Carretera de Lleida
5. Grup Verge del Miracle

0 50

24 Emplaçament de l'edifici Pare Sanahuja

S'erigeix protagonista. L'edifici Pare Sanahuja

Marià Gomà era aficionat al teatre i en moltes de les seves fotografies llueix la vestimenta, no com una disfressa sinó com un paper assumit. La seva cara, la seva postura, la seva mirada formen part del paper.

Aquesta obra de Marià Gomà se situa en una illa de la part central de l'Eixample, en un moment en què aquest s'anava traçant al ritme de la construcció. Les noves edificacions de promoció particular s'assentaven entre els anteriors grups d'habitatge protegit i terrenys encara destinats a l'agricultura.

El solar que ocupa l'edifici, es troba en el costat nord de l'illa. Davant seu, s'havia aixecat el 1951 el Grup Verge del Miracle, de vivenda unifamiliar protegida, comentat anteriorment. L'illa del grup s'havia dividit per la meitat amb un carrer central que permetia l'accés a les parcel·les interiors. Aquest vial desemboca, justament, enfront del solar de l'obra.

D'altra banda, el promotor, J. Calvo, havia encarregat a l'arquitecte lleidatà un edifici amb habitatges de gran superfície, i destinats a un usuari de més alta condició econòmica que els anteriors edificis de vivenda construïts a la zona. Convèncer a l'habitant benestant de Balaguer que podia habitar el marge esquerre es presentava com un repte.

Per això, l'origen del projecte gira al voltant tres aspectes fonamentals: L'edifici és la fita visual al final d'un carrer, s'aixeca davant d'un conjunt de casetes de dues plantes amb poca densitat i neix de la voluntat de presentar uns habitatges de més alt nivell adquisitiu que els que l'envolten.

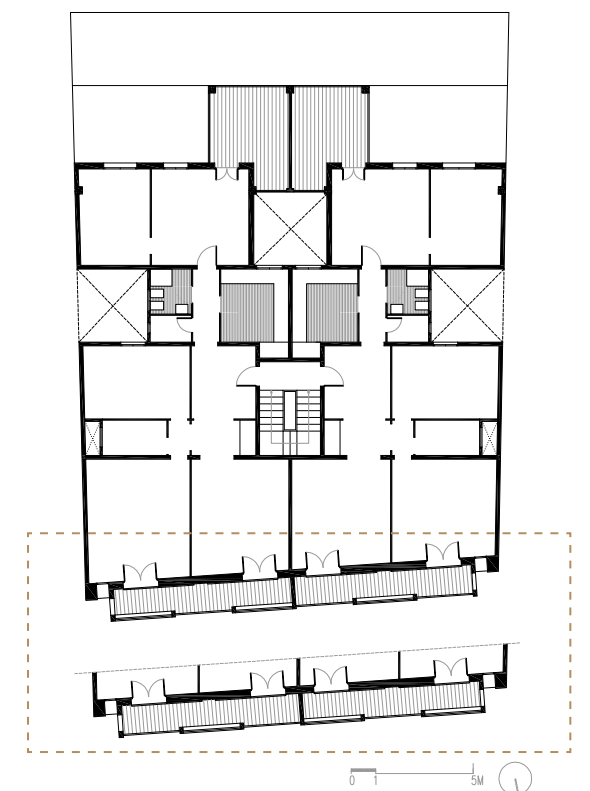
NOTORIETAT

Marià Gomà soluciona l'habitatge d'una manera tradicional, organitzant la planta amb quatre franges paral·leles a les façanes que corresponen a les quatre crugies de murs de càrrega estructurals. Totes les habitacions que donen a les façanes són de dimensió similar, però el dibuix dels mobles en els plànols del projecte descobreix que la part que dona a l'interior d'illa és la que destina a menjador. A més, allí, disposa una terrassa coberta de dimensió generosa, com si fos una sala més de la casa. El projecte es despreocupa de la repercussió expressiva de la façana d'interior d'illa en la qual el resultat és la transposició directa de la planta amb un acabat exterior arrebossat i pintat. En canvi, la seva façana al carrer esdevé tot un exercici d'intencions que delaten la seva personalitat.

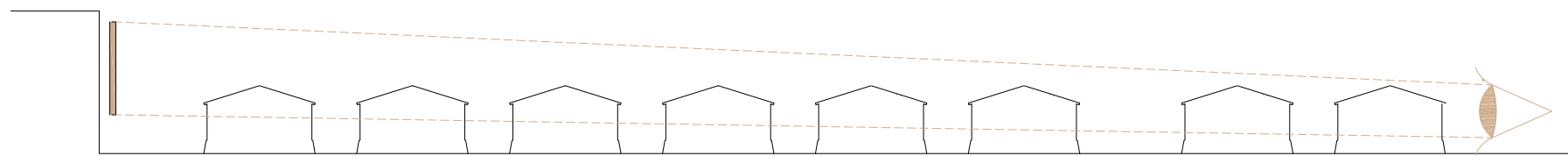
Aquesta es desdobra en dues capes: la del tancament pròpiament dit, d'obra vista i amb setze forats



25 Marià Gomà disfressant amb un grup d'amics



26 Planta tipus i el desdoblament del pla de façana



27 La façana con un llenç de fons del carrer

"Poco importa que sean (palabras) pronunciadas con un mayor o menor énfasis, que en los gestos se advierta una falsa teatralidad afectada o de que en el trucaje pueda advertirse un deseo sensacionalista con miras a la galería. Importa mucho más lo que quieren decir o representar que cuanto en realidad dicen o hacen, perdonándose la imperfección y aun mejor ignorándose totalmente ante el deseo de agradar cumpliendo con el papel encomendado. Pero lo realmente cierto es que, durante todo el tiempo y sin que éste parezca excesivo, con toda su gran extensión, la emoción se mantiene constante y se traduce en ojos brillantes en un silencio sólo turbado por aplausos en los que se advierte tanto como premio a la escana un deseo de desahogo de la emoción"

Marià Gomà, 1950

28 Marià Gomà i el teatre



29 La façana al carrer Pare Sanahuja

iguals, i la de la retícula autònoma de formigó que passa per davant dels balcons en voladís. I en ella, ara, la investigació recala.

Marià Gomà planteja la façana amb una sèrie de traços amb la intenció d'abstreure'n una superfície sobre la que treballar amb autonomia i, posteriorment, desdoblar-la. En primer lloc, l'arquitecte tracta la façana que dona al carrer com un pla independent i no com una cara d'un volum. Per això, l'arquitecte deslliga aquest pla davant dels dos murs laterals de maó que actuen de mitgera. Una finestra vertical correguda en cada extrem de la façana, no deixa que els murs de testera es lliguin amb el mur frontal. En segon lloc, deslliga el cos central –de quatre plantes- de la base i del remat de l'edifici. La composició clàssica tripartida que utilitza li permet. Independitzar el cos, dels murs laterals però també de la base i el remat, fa que aquest aparegui com un llenç de fons al carrer que hi aboca.

LLENÇ DE FONTS

La condició del lloc -de perspectiva frontal i clàssica- i la condició del context –de presència sobre l'entorn- li reclama aquesta postura.

POSTURA

Per tal de donar representativitat al llenç, l'arquitecte el desdobra en dues capes: La primera capa, el tancament pròpiament dit, cobreix i abriga; la segona capa, la malla de formigó, és la que li atorga la intencionada representativitat i el desprèn de qualsevol alè de domesticitat. Entremig de les dues capes, els balcons permeten el relleu i el buit.

REPRESENTATIVITAT

La cerca d'aquesta representativitat evoca les arquitectures italianes de G Terragni i G Michelucci de la primera meitat del segle XX, o bé, de I Gardella, més contemporani a Marià Gomà. Segurament, la seva admiració per aquesta arquitectura italiana es va anar gestant en el viatge que l'arquitecte va realitzar a Itàlia l'any 1947, del qual es conserva un paquet de negatius amb fotografies d'edificis de G Michelucci i G Pagano

L'ús que se'n fa del material posa en relleu el caràcter de l'obra. Per a la primera capa, la interior, s'utilitza una construcció tradicional de murs de fàbrica de maó ceràmic vist, que combina amb franges horitzontals arrebossades per sobre de la llinda dels forats. En canvi, la segona capa és una malla de set elements formigó verticals finíssims i lligats amb uns travessers horitzontals, del mateix material i gruix, disposats



30 Institut de Física de G Pagano i de la Mineralgia, de G Michelucci, Roma 1932. Fotografies preses per M Gomà durant un viatge, l'any 1947



31 Imatge de la Casa del Fascio. G Terragni, 1932-36

8 Marià Gomà, en un article sobre teatre a la revista CIUDAD. "La pasión de Cervera". Vol.II, quadern III, any 1950 p 37



32 Imatge actual de la malla de formigó superposada a la façana tradicional d'obra ceràmica vista

a portell. El formigó vist, com a imatge de façana, és el primer cop que s'utilitza a la ciutat. Aquest fet no deixa de significar un anhel de modernitat.

MODERNITAT

La malla de formigó atorga a l'obra una escala pròpia - allunyada de la de les cases que l'envolten-. A més, la seva execució constructiva mostra un cert virtuosisme, en un indret on la corriola i els murs de càrrega s'havien perpetuat fins a l'època. L'escala i el virtuosisme la fan aparèixer magníficent sobre el seu entorn.

MAGNIFICENT

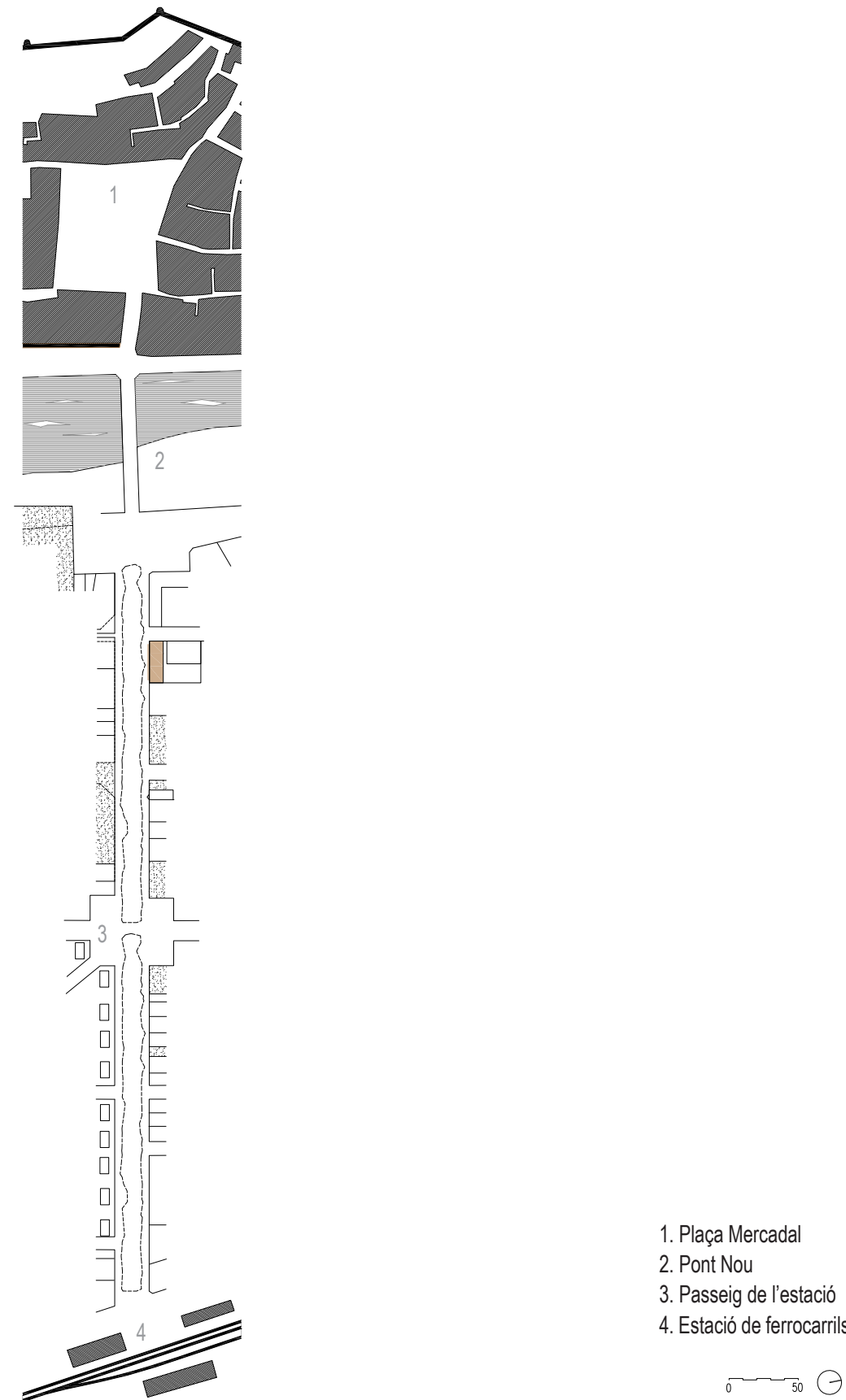
I, si es pot parlar de malla és, per una banda, pel seu calat i, per l'altra, per la seva sensació de lleugeresa. L'efecte visual és que la malla penja del remat superior i passa per davant dels balcons. El fet de no disposar d'un remat inferior, sinó de quedar suspesa –visualment - no fa més que insistir en la sensació de lleugeresa, gairebé de teixit. El formigó, en aquesta obra, és vertical i no pesa.

LLEUGERESA

La superposició dels traços de les dues façanes dona com a resultat un mostrejat geomètric que elimina qualsevol indici de façana figurativa i, ad-hoc, passa a entendre's com un llenç de fons per a la ciutat.

Si es compara aquest edifici amb les anteriors obres, sorgeix una nova personalitat. Aquells es devien a la gent i al paisatge. En canvi, l'edifici Pare Sanahuja, no pertany a la gent, ni al paisatge. No mira, sinó que vol ser mirat. Ell és el protagonista.

PROTAGONISTA



1. Plaça Mercadal
2. Pont Nou
3. Passeig de l'estació
4. Estació de ferrocarrils

0 50

33 Emplaçament de l'edifici Almatà, als peus del pont Nou

Se sap elegant. L'edifici Almatà

Als peus del Pont Nou, símbol de la modernitat a Balaguer, naixia el Passeig de l'Estació, amb la voluntat d'esdevenir una avinguda per als edificis més nobles d'habitatge.

DISTINGIT A l'inici del passeig, hi havia un solar en cantonada que presidia aquest enclavament distingit i que semblava esperar que arribés qui sabés estar-s'hi.

Aquell eixample que havia nascut per acollir els treballadors nou vinguts i desdensificar el casc vell, també podia ser llit dels més benestants de la població, però lluny quedava la imatge que Vilallonga havia previst pel passeig. El promotor local, allunyat de prejudicis del passat, era conscient que un edifici podia ser un reclam i que ser modern esdevindria també símbol de prosperitat, de connexió amb els temps actuals i de notorietat. La modernitat voldria dir ser l'edifici més alt, disposar del primer ascensor de la ciutat, ensenyar que s'aixecava amb pilars de formigó, com l'enginyeria del pont ho havia proclamat dues dècades abans.

L'arquitecte, Damià Solanes, absorbí aquest anhel, i va pensar en un edifici que allí dret, mostrés que també era possible en aquest indret de ponent, ser elegant i modern.

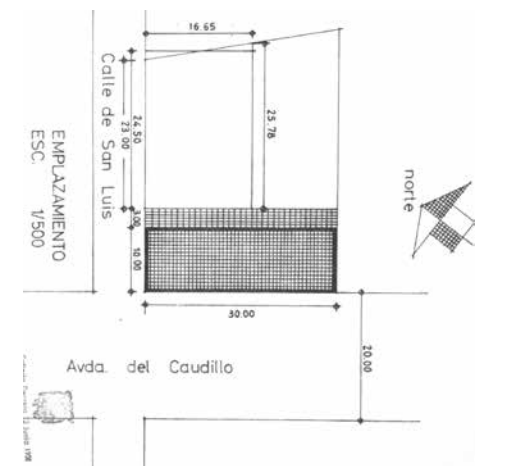
I d'aquesta manera, va substituir el gest per la presència. Ara, no seria l'entorn el que imbuiria l'edifici, sinó l'edifici qui, amb el seu "estar", imbuiria l'entorn.

CORPOREÏTAT La corporeïtat de l'edifici Almatà emana presència i el fet que estigui en cantonada la fa perceptible. Es tracta d'un paral·lelepípede rectangular en testera de nou plantes d'alçada que se separa de l'edifici veí del carrer Sant Lluís per una distància de tres metres que permet reconèixer el seu volum.

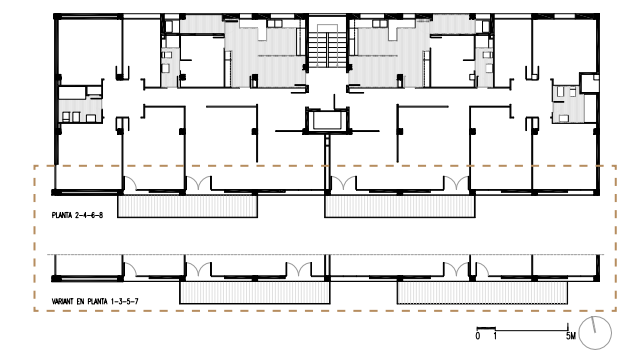
El port elegant li ve donat, en primer lloc, per la seva figura. La façana al passeig defineix un tors prou ample com per dotar-lo de una certa robustesa que el faci estable, la seva profunditat estreta dibuixa un perfil esvelt i la seva alçada, una plantositat dreta.

Altrament, és fàcil imaginar-se que, sobre aquest paral·lelepípede, la façana principal és tractada com una vestimenta, intencionadament moderna i distingida, sense estridències i equilibrada.

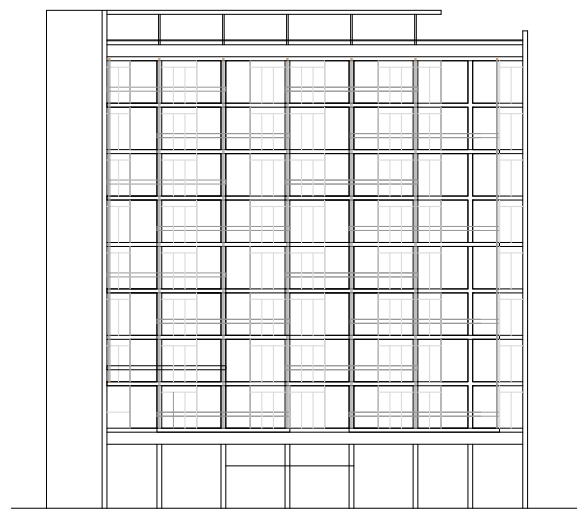
MOSTREJAT Per confeccionar el teixit, Damià Solanes es serveix de les superposicions de dues capes, tal com ho havia fet Marià Gomà. Però aquest cop, l'arquitecte utilitza un sol llenguatge en ambdues capes d'igual rellevància, i aconsegueix, per superposició, un mostrejat geomètric lleuger i dinàmic. Tot i que la gènesi



34 Plànol d'emplaçament



35 Planta tipus i la façana que dona al passeig de l'estació



36 Façana de l'edifici Almatà i el seu mostrejat



37 Model d'Yves Saint Laurent, 1966



38 Imatge de l'edifici Almatà que mostra la seva corporeïtat i la configuració de la façana principal

de les dues retícules s'analitza en el proper capítol, val la pena descriure'n aquí la percepció de vestimenta que origina:

RETICULA El primer mostrejat⁹, el de fons, és format per una retícula⁹ principal, de color gris, dibuixada pels cantells dels forjats i dels pilars de formigó que deixa vistos en el pla de façana. Els mòduls de la retícula són omplerts per una trama, també grisa, que formen els paraments vidriats i els vanos revestits de plaqueta brillant de color gris clar. El contrast de la línia de la trama –formigó– amb el fons –vidre, perfil·leria metal·litzada, i plaqueta brillant gris clar– tan sols el marca, subtilment, el grau de brillantor. El teixit del cos es remata per dues franges horitzontals, una en la part inferior i l'altra en la superior, que li fan de voraviu⁹. I així, s'origina un primer teixit de base, subtil i tranquil.

BRILLANTOR

Deixar veure l'estructura en la façana, no deixa de ser un manifest d'intencions: D'una banda, explica que és una vestimenta amb afany de modernitat. Encara que amb anys de retard respecte altres indrets, aquest era el primer edifici d'habitatge que es feia íntegrament amb estructura de pilars de formigó. A la ciutat, vint anys abans, l'enginyeria ho havia patentitzat amb el pont nou, ara arribava el torn a l'arquitectura. D'altra banda, com en el cas anterior, explica un cert virtuosisme en la seva confecció. Era el primer cop, en aquest indret, que uns constructors –de la ciutat– eren capaços de l'execució d'una estructura de formigó armat de nou plantes d'alçada amb medis locals. Finalment, explica que es pot percebre l'estructura, també, com un valor geomètric.

GEOMÈTRIC

TEIXIT El segon teixit –el més exterior– se superposa a l'inferior i es separa mitjançant la distància que li permet els balcons. És un teixit molt més lleuger, com una malla cosida enterament amb elements metàl·lics. La disposició a portell dels balcons i els elements constructius que els conformen, dibuixen una nova trama rectilínia, les línies de la qual fragmenta el teixit exterior en rectangles verticals i apaïats, de diferent mesura. D'aquesta manera, la trama origina un ordit⁹ dinàmic, que no arriba a les vores i sembla que els fils s'escapin dels límits del teixit. La gama de grisos, torna a configurar el nou mostrejat i l'edifici es reafirma en abandonar els contrastos a favor de la discreció.

Si es mira frontalment l'edifici, es percep la superposició de les dues trames. Un s'oblida que es tracta d'un

⁹ Mostrejat. adj. [LC] [IT] Que presenta dibuixos teixits o estampats. Roba mostrejada (diec)

Reticula (MT) Conjunt de dos sistemes de línies paral·leles que es tallen (diec)

Ordit. 2 m. [IT] Sèrie de fils que van de llarg a llarg de la peça de roba teixida, paral·lelament a les vores (diec)

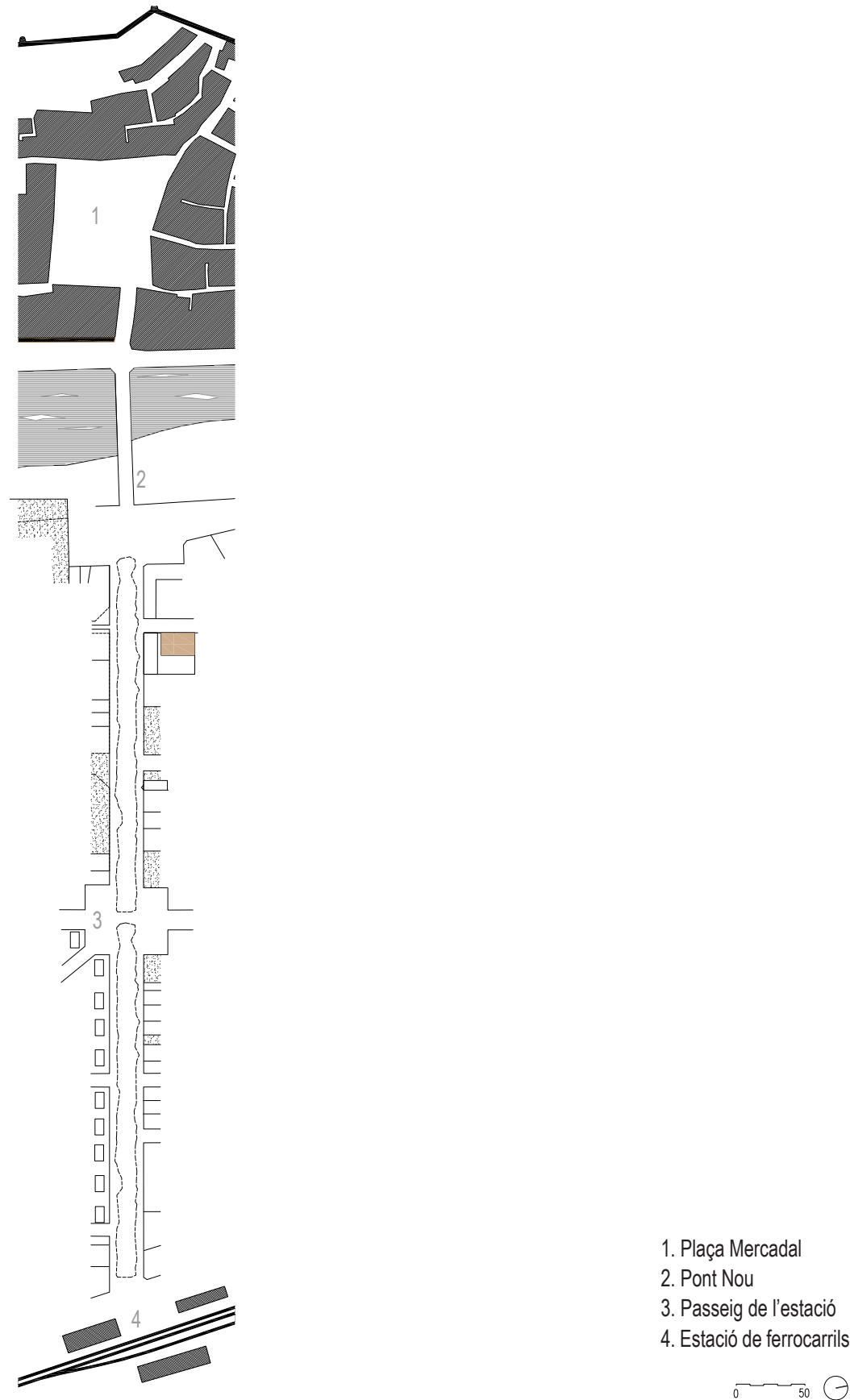
Voraviu. 1 m (LC) (IT) Vora resistent d'una roba, teixida o cosida, de manera que no es pugui desfil·lar (diec)

immoble d'habitatges de nou plantes i hi veu un mostrejat geomètric en el seu cos. L'arquitecte ha donat a l'obra una nova escala, adient al passeig en la que se situa.

Al remat de l'edifici, els pilars esdevenen metàl·lics i es podria dir que desapareixen sensorialment. Aquests suporten una marquesina que sobrevola part de la façana i de la qual es distancia a través de l'espai buit. En un extrem, la marquesina s'ancora al parament que, des del sòl, travessa verticalment tot l'edifici. Aquest fi remat lleuger, separat del cos i recolzat en un extrem sense arribar a l'altre, sembla dibuixar l'ala d'un barret col·locat de gairell.

Avui dia, l'edifici Almatà encara conserva la seva plantositat i es manté elegant als peus del pont nou. Tot i el pas del temps, es podria dir que la seva vestimenta no ha passat de moda i, fins i tot, que ha adoptat un cert aire d'atemporalitat.

ATEMPORALITAT



1. Plaça Mercadal
2. Pont Nou
3. Passeig de l'estació
4. Estació de ferrocarrils

0 50

39 Emplaçament de l'edifici Sant Lluís

... i el que l'acompanya, discret. L'edifici Sant Lluís

SECUNDARI

Al costat de l'edifici Almatà, sobre el carrer perpendicular al passeig, roman l'edifici Sant Lluís. Es troba en un carrer secundari en la trama de l'Eixample i recull el caire anodí del planejament urbanístic basat en alineacions i en seccions insuficients dels carrers no principals.

La seva naturalesa pertany a la d'un a un conjunt d'edificis en alçada destinats a la venda d'habitatge econòmic que es van construir arrel de la llei divisió horitzontal de 1960, en aquesta zona interior de l'Eixample. El solar és gran i el seu aprofitament, màxim. Les regles del mercat l'obligaven a utilitzar gairebé la totalitat de la profunditat i del vol de façana per tal d'encabir-hi la màxima superfície construïda. Tot i això, l'edifici renuncia a representar la seva naturalesa econòmica i la seva densitat com un fet diferencial amb l'edifici veí, i adopta l'actitud d'un acompanyant fidel.

Quan s'observa la seva façana resulta impossible desvincular-la del tester de l'edifici Almatà.

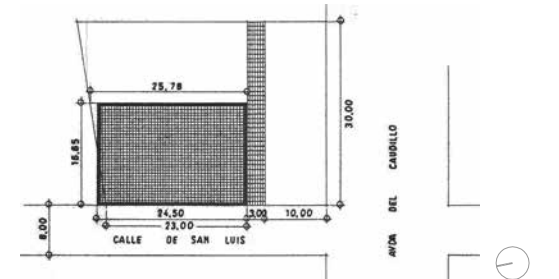
D'una banda, la distància de tres metres que els separa, també els uneix i crea una relació similar a la de dos imans que es resisteixen a que els allunyin. La separació entre ells deixa vista la mitgera de l'edifici Sant Lluís, que es presenta nua i sincera. Tot i que l'obra és anterior a l'edifici Almatà, en els plànols del primer, Damia Solanes dibuixa la mitgera com una façana més i, d'aquesta manera, es referma la intenció prèvia de l'arquitecte de mostrar els dos paral·lelepípedes d'una manera clara i neta.

D'altra banda, i també a resultes de la distància entre ells, es perceben les seves corporeïtats amb claredat. La proporció horitzontal d'un s'explica amb la vertical de l'altre, i a l'inversa. D'aquesta manera els seus volums anul·len la competència en pro a l'harmonia. Llavors es poden assimilar a aquelles parelles literàries, en què cadascun s'explica amb el contrast de l'altre: Quixot i Sancho Panza, Laurel i Hardy, Tom Sawyer i Huckleberry Finn, R2d2 i C3po...

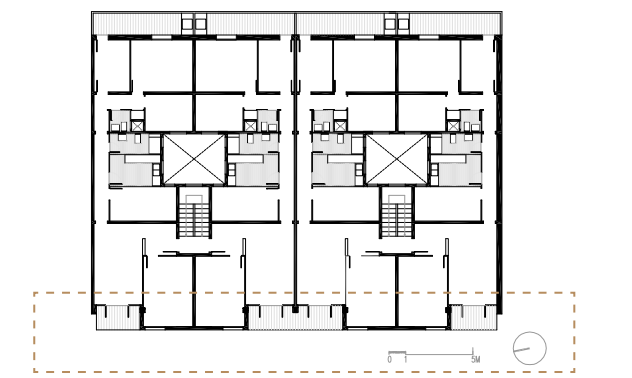
HARMONIA

VERTICAL-HORITZONTAL

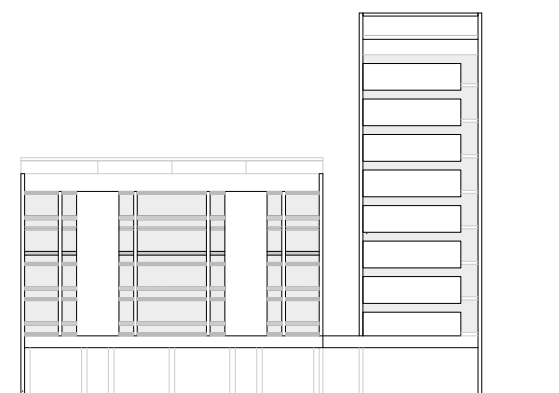
Aquest joc vertical-horitzontal, s'inverteix en la disposició dels paraments de façana. A l'edifici Sant Lluís, les franges verticals blanques de parament discorren entre les obertures corregudes, també verticals. Mentre que al tester veí, les bandes horitzontals grogues es disposen, aquest cop, entre finestres corregudes horitzontals. En ambdós casos, el nombre d'obertures queda desdibuixat i és substituït per una imatge de franges.



40 Emplaçament en el solar conjunt amb l'edifici Almatà



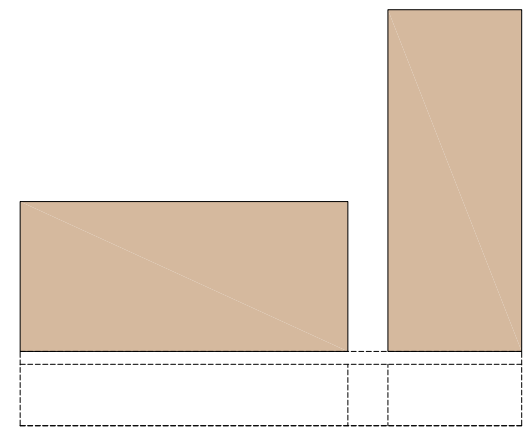
41 Habitatge típic amb vol de façana al carrer Sant Lluís



42 Alçat conjunt de l'edifici Sant Lluís i l'edifici Almatà



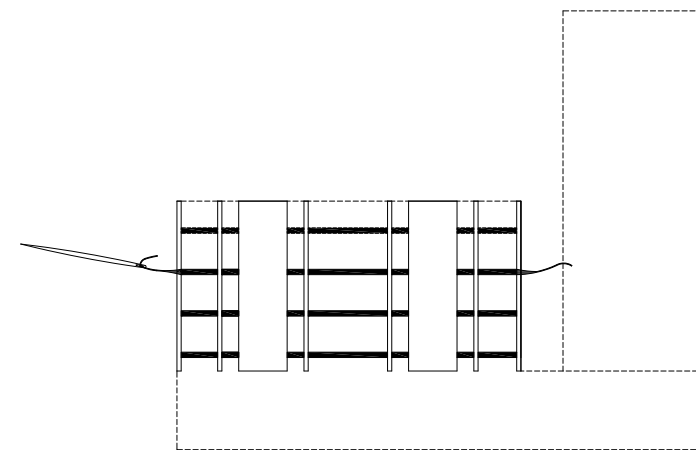
43 R2d2 i C3po parella cinematogràfica que es complementa



44 Relació volumètrica entre els dos edificis



45 Repunts negres sobre tela blanca



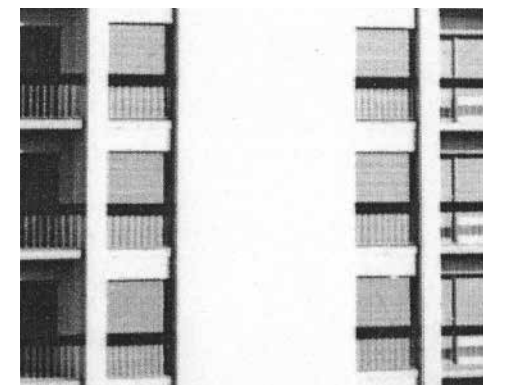
46 Paraments blancs cosits pels repunts negres

SECUNDARI Per altra part, a l'edifici Sant Lluís, cal destacar de nou, la sensació produïda pels materials. Malgrat tractar-se d'un edifici dens, obligat a ocupar la màxima profunditat i tot el vol de façana, l'aspecte de l'edifici Sant Lluís no és de densitat, sinó de lleugeresa. Aquesta sensació li atorga els paraments volats i de plaqueta de gres brillant i blanca, que s'estenen pel cos de l'edifici entre els espais ombrats que desdensifiquen la façana. La seva confecció no té res a veure amb el joc geomètric i de malles que cobreix l'edifici Almatà en la seva façana principal, però sí, com s'ha vist, amb el de la seva testera (fig 48). Aquest cop, però, els teixits blancs dels paraments queden cosits pels repunts negres que dibuixen els passamans de les baranes (fig 47).

No sembla menys significatiu el remat de l'edifici - en projecte, no en la materialització menys afortunada a obra- que li concedeix aquell aspecte de "ben vestit", que comparteix amb l'edifici Almatà.

Finalment, la unió entre els dos es materialitza amb la llinda de planta baixa de l'edifici Almatà que s'allarga fins a donar la mà a l'edifici Sant Lluís. Amb aquesta unitat, l'edifici en cantonada estira el seu company cap al passeig, i deixa que es contagiï del privilegi del seu emplaçament. L'edifici Sant Lluís resta digne al costat de l'edifici Almatà. La companyia que es professen explica que no hi ha cap voluntat de distanciar els edificis atenent a la seva destinació. El Sant Lluís roman discret però no humil i es podria dir que és l'edifici Almatà qui l'ha anat a cercar per afermar-se en companyia en aquest enclavament de la ciutat.

AFERMAR-SE



47 Paraments blancs i brillants de plaqueta de gres



48 Franges horitzontals, grogues i brillants de plaqueta de gres



49 Façana principal de l'edifici Sant Lluís i testera de l'edifici Almatà

LA PLÀSTICA. El lligam amb els medis

*"Plàstica. f. Art de modelar una matèria, especialment amb finalitats artístiques"*¹

L'edifici nou, a més de vincular-se al lloc, es relaciona amb la matèria d'una manera que no s'havia fet mai en aquest indret. A les presents obres, la composició tradicional de façana i les regles compositives neoclàssiques, tot i que no desapareixen, cedeixen el seu protagonisme a una sèrie de recursos plàstics que atorguen a l'edifici una intencionada expressivitat basada en l'abstracció de l'element convencional de construcció.

Els materials dels que es disposa, els sistemes constructius accessibles en el lloc, les tendències vigents en arquitectura als que són afins els arquitectes autors i la sensibilitat personal dels mateixos envers la conformació de l'obra, constitueixen els medis que es vinculen a aquests edificis a través de la plàstica.

VEHICLE Entendre l'arquitectura com un vehicle del que, culturalment, succeix al món i que, de la mà de l'arquitecte, pot arribar a un lloc concret i amalgamar-se amb allò que troba, augmenta, encara més, la seva dimensió. Alvar Aalto, expressava d'aquesta bella manera l'essència d'allò "local" i com les formes -plàstica- podien transportar tendències internacionals:

*"La arquitectura, por supuesto, está vinculada a lo local en el sentido de que está fijada en la tierra. Y no es sólo nacional sino, incluso, local; aunque puede, a través de sus formas, recibir un soplo de lo que ocurre en el mundo"*²

Com la tesi ja ha exposat, el clima imperant des de la creació de l'Eixample, just finalitzada la guerra civil el 1939, era el de cobrir la necessitat de crear habitatge econòmic impulsat pel govern segons els criteris estètics dictats per la ideologia del règim: ruralisme, en les primeres intervencions, i austeritat transcrita, sense cap intenció plàstica en les següents.

La gairebé inexistència de construcció d'arquitectura oficial i d'edificació privada de certa entitat econòmica durant les dues dècades posteriors a la guerra civil, va fer que l'orientació neoclàssica, que provenia directament de la formació acadèmica rebuda a les escoles d'arquitectura i que havia imperat en altres

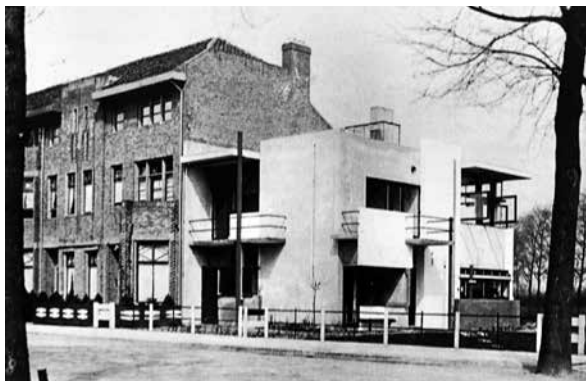


1. Definició de la paraula "plàstica" extret del Diccionari de la llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans. Edicions 62. Barcelona, 2007

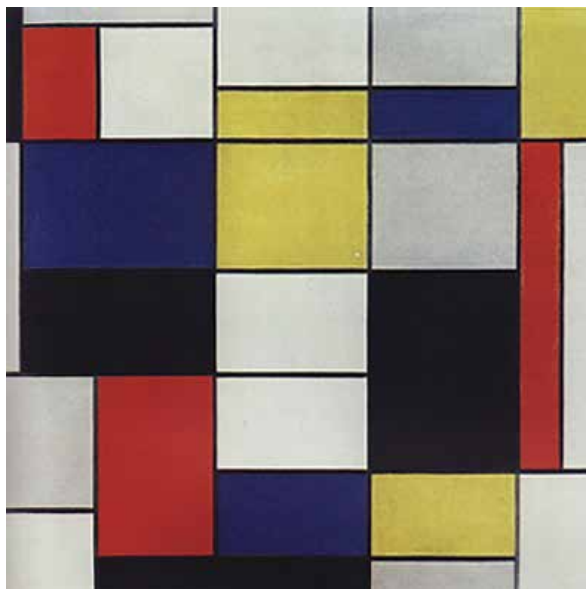
2. Aalto, Alvar "Nacional/Internacional" Article publicat a la revista Arkkitethi n.7/8, 1967 i publicat en: Schildt, Göran, "Alvar Aalto, de palabra y por escrito". Els Croquis Editorial. 2000



1 Dibuixos de Le Corbusier on mostra la repercussió de l'estructura sobre la façana en "Cinc punts d'una nova arquitectura"



2 Casa Schroeder a Holanda. G Rietveld, 1925



3 Composició A. P Mondrian, 1923

regions, en aquest indret concret no tingués oportunitat d'assentar-se còmodament i, per tant, deixés via lliure a l'acceptació d'una imatge innovadora. D'altra banda, la carestia de materials i l'aïllament d'aquest àmbit descentralitzat, limitava l'obra als materials locals i als sistemes de construcció autòctons.

Tot just començar els 60, l'arribada de Damià Solanes i la faceta de Marià Gomà en projectes per al client particular, va injectar el paisatge urbà de la ciutat d'una nova plàstica, fruit de tendències vigents en indrets centrals i que, aquí, era filtrada a través dels medis particulars. Les façanes d'aquests edificis es poden llegir com una sèrie de figures planes, regulars i geomètriques que es relacionen entre elles a través dels recursos compositius de superposició, alternança i ritme. A més el pla és assistit per la línia fina, que el remata, perfila o intenciona. I no menys importants són, pel que fa a la configuració plàstica, els efectes perceptius relacionats directament amb els materials: color, textura, brillantor, contrast, uniformitat i relleu.

Si es parla d'influències, cal recordar que l'arquitectura de l'estat espanyol dels anys 50, després de la letargia produïda des de la guerra civil, es va anar re-obrint, lentament, a les tendències europees. Llavors, la concepció de façana a través de plans es va infiltrar en els taulers dels arquitectes que l'anaven instaurant en un balbuçig inicial amb la façana d'inspiració neoclàssica apresada a les escoles d'arquitectura. Aquestes tendències es remuntaven a principis del segle XX, quan alguns arquitectes van abandonar el concepte de façana com a massa unitària i van donar pas a un nou concepte de façana entesa com un pla. En aquest sentit, cal destacar l'assumida i divulgada influència de Le Corbusier, dins el Moviment Modern d'arquitectura, que es remunta a l'any 1926 quan va presentar el document "Cinc punts d'una nova arquitectura". En ell, va exposar amb clarividència la definició de la "façana lliure", com un pla independent de l'estructura i de lliure composició. El document va significar una innovació en el concepte de l'edifici, que es va veure plasmat, sobretot, en els primers treballs de l'arquitecte suïso-francès, on la façana es presentava com un pla suspès que surava per sobre la planta baixa de l'edifici suportat per pilars. Si es parla de façana formada de plans, és inevitable, ressaltar la casa Schroeder (Utrecht, Holanda), de l'arquitecte G. Rietveld, que el 1925 es va aixecar com un veritable hite de composició de plans horitzontals i verticals mitjançant diferents relacions entre ells. I encara més inevitable, és destacar l'aportació de la brillant arquitectura de L. Mies van der Rohe, on plans rectangulars i angles rectes

FIGURES PLANES

QUALITATS SENSORIALS

conjugaven les seves dimensions, proporcions, distàncies i materials per obtenir una nova concepció espacial i estètica que, precisament a Barcelona, va deixar empremta en el seu pavelló de l'Exposició Internacional, l'any 1929. I així, es podria continuar un llarg llistat d'obres, de gran repercussió dins la història de l'arquitectura, que van projectar la nova concepció de façana.

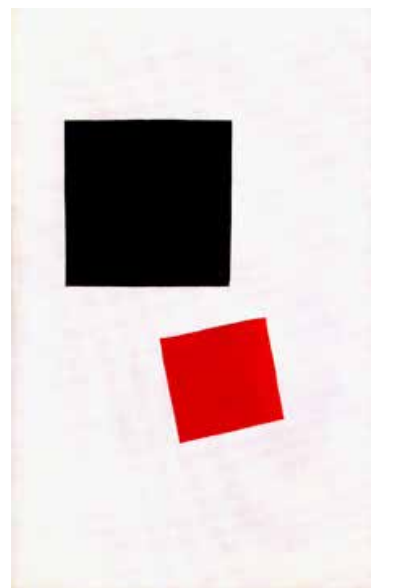
Aquest canvi en arquitectura, va estar precedit per la pintura que, anteriorment, ja havia desestimat el volum i reduït la seva representació a plans. El cubisme -originat a França durant la primera dècada del segle XX, amb P Picasso (fig 5) i G Braque com autors més representatius- havia descompost les formes naturals en plans, línies i una paleta reduïda de colors. No gaire més tard, va néixer el neoplasticisme, -sorgit als Països Baixos l'any 1917, donat a conèixer per P Mondrian i T van Doesburg- que es basava en la reducció de les formes a línies rectes i colors bàsics. Paral·lelament, des del món soviètic, el suprematisme -amb K Malèvitx com a pintor i teòric capdavanter del moviment- advocava per l'abandó definitiu de la representació i va consolidar l'abstracció a través de figures regulars i colors clars i purs.

D'altra banda, també cal destacar la influència, en l'arquitectura catalana de la segona meitat del segle XX, de les escoles escandinaves, representades per A Aalto i A Jacobsen. En aquests països, i també a causa d'una gran escassetat de materials arrel de la Segona Guerra Mundial, es va haver de re-valoritzar els materials autòctons, el treball artesanal i la lògica constructiva amb la finalitat de treure'n el màxim partit per aconseguir una plàstica moderna. FJ Barba Corsini, en parlar dels seus projectes de la dècada dels 50, destaca l'arquitectura finlandesa com la millor d'Europa, la defineix com una "influència intuïtiva, no directa" ¹ i destaca la coincidència dels materials i medis entre Finlàndia i Espanya.

En el mateix sentit d'ús del material autòcton i dels medis com una acceptació de la situació real del context, s'hauria d'emmarcar la influència italiana. El mateix JM Sostres ho reconeixia en els seus escrits i l'equiparava a la influència rebuda dels països escandinaus. A la vegada, l'arquitecte advocava per equilibrar la influència rebuda anteriorment, del racionalisme i funcionalisme, amb el "geni italià". El seu article, escrit el 1949, "El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad"² finalitzava amb aquestes paraules encoratjadores d'una nova plàstica:



5 Arlequí i dona amb collar. P Picasso, 1917



6 Noi amb motxilla. K Malevich, 1915

1. Extret de Ruiz Millet, Joaquim. "Barba Corsini. Arquitectura Architecture 1953-1994" Ed. Galeria H2O. 2002, pàg 10

“ Por esto es ahora más necesario que nunca que estos anhelos de incorporar a la arquitectura la vida en el sentido meridional, que el Geometrismo de la primer postguerra le había negado, estén debidamente equilibrados por una alta sensibilidad estética y un exigente sentido crítico. De esta manera se podrá lograr que la Arquitectura actual sea un fiel reflejo del espíritu de nuestro tiempo.”

Recentment, en el marc del Congrés: “Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia”, J Torres Cueco identificava com a influència de l'arquitectura italiana sobre l'arquitectura catalana del mitjans de segle XX, l'“actitud realista”, en la què es podria emmarcar l'acceptació, el coneixement i l'expressió del context material i social que envolta l'obra arquitectònica.

Al marge d'influències temporals, termes com proporció, geometria i escala, lligats atemporalment i arreu a l'arquitectura i a la seva docència, romanen en aquests projectes com quelcom inherent a la composició de les seves façanes.

Però, com qualsevol disciplina que requereixi autoria, la individualitat de l'arquitecte és un filtre més que tamisa l'obra resultant. Els arquitectes Marià Gomà i Damià Solanes van mostrar una sensibilitat acurada i personal cap a la resolució plàstica de les seves obres. El primer pertanyia a una generació que, després de veure interrompuda els seus estudis universitaris per la guerra civil, va obtenir el títol en els primers anys de la postguerra. La seva vida professional, desenvolupada a Lleida des d'un inici, es nodria d'encàrrecs particulars i, també, de la seva dedicació a l'estament públic, de manera que s'establí un permanent contacte amb l'arquitectura oficial del moment. Personalment, les seves inquietuds culturals i intel·lectuals, el va dotar d'un coneixement del món arquitectònic i, també, artístic que va poder expandir amb una producció pictòrica paral·lela a l'arquitectònica. Aquesta condició, el va apropar a les tendències artístiques d'avantguarda en el món de l'art i li va atorgar una sensibilitat especial per a la plàstica, reflectit, sens dubte, en la seva obra. En canvi, Damià Solanes, pertanyia a una generació d'arquitectes d'una dècada posterior, que, des de la seva època estudiantil, al marge dels continguts acadèmics, estava immersa en les citades tendències exteriors que, ara sí, ja s'havien començat a instaurar a l'arquitectura

incipient a Barcelona. Exposicions, tertúlies estudiantils, conferències, publicacions i els mateixos edificis de la ciutat –especialment els de JA Coderch- creaven l'imaginari de l'arquitecte que, des de les seves pròpies preferències, anava engrandint les eines dipositades sobre el seu tauler.

En definitiva, el vincle dels medis i de la plàstica resultant, estaria en acord amb allò que P V Jensen Klint anomenava *estil*, enmig dels consells que donava als seus estudiants, l'any 1919:

“ Porque el estilo se crea a partir del material, el tema, la época, el hombre.” ¹

ATEMPORAL

INDIVIDUALITAT



7 Poble. Marià Gomà, 1940-1950

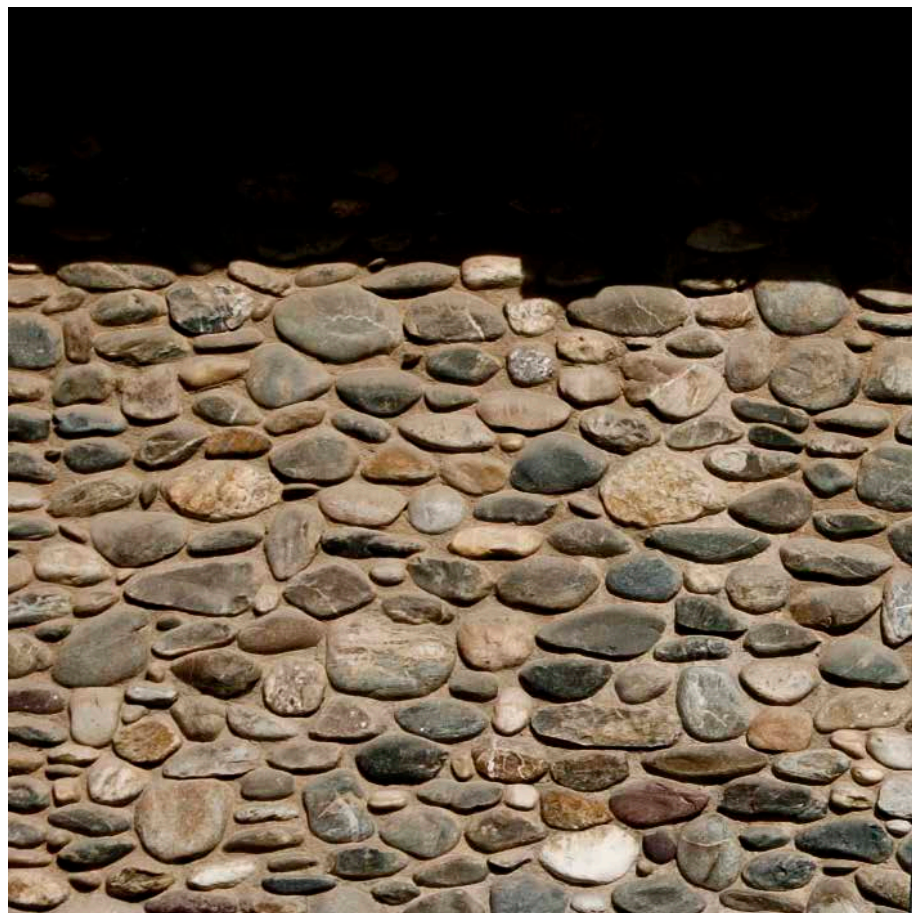
3. Citat en Rasmussen, Steen Eiler. “La Experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno”. Ed. Reverte. 2007 . pág .138

1. “El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad”, revista Pyrene, publicat l'any 1949.

L'article està transcrit en l'antologia d'escrits de la publicació: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya “Sostres. Arquitecto Architect” Catàleg de l'exposició amb el mateix nom. Ed. COAC, 1999

És un escrit que ha resultat molt esclareidor per a la tesi, donada la manera clara i didàctica que utilitza Josep M Sostres per parlar sobre la trajectòria de l'arquitectura, pel que fa a la plàstica, des de finals del segle XIX fins a la meitat del segle XX.

2. En el Congrés: “Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia” que va organitzar l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, l'arquitecte J Torres Cueco, va presentar la comunicació: “La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50”, on explica la difusió de l'arquitectura italiana a Catalunya durant la dècada dels 50. En ella, explica com aquesta difusió va influenciar en el concepte de modernitat dels arquitectes catalans més reconeguts, entre els que destacava especialment, JA Coderch i Sostres, dues figures molt influents per a les generacions contemporànies i posteriors d'arquitectes.



8 Còdols emparedats en el mur de planta baixa de l'edifici Pijuan, enfront del Segre. Imatge actual

El material local i la subtil concessió a l'element industrial

La matèria, immanent a la plàstica, es reduïa, en aquestes obres, pràcticament al material local.

CARESTIA És assumit que la construcció arrossegava les conseqüències econòmiques de la postguerra i d'un aïllament internacional que havia provocat certa carestia de materials constructius en tot l'estat espanyol, i que s'accentuava en indrets descentralitzats. Aquí, l'obra s'havia d'abastir dels materials propers, locals, els quals no requerien transport ni mà d'obra especialitzada.

ARGILA Tal com s'ha exposat en parlar dels medis, la naturalesa argilosa del terreny d'aquest territori havia propiciat la instal·lació de bòviles a la mateixa ciutat, que abastaven la totalitat de la construcció local i d'àmbits propers. És per això que el material principal de construcció era l'argila cuita i, així es va materialitzar en els projectes objecte de la tesi. Tot i que les peces de ceràmica no eren de gaire qualitat, indistintament s'utilitzava la mateixa peça per als murs d'obra que es deixaven vistos que en aquells en què el mur era arrebossat i pintat. Les bòviles, també eren les proveïdores de la teula ceràmica àrab, que s'encarregava de cobrir la majoria de les teulades d'aquesta zona. Una altra variant del material ceràmic es trobava en la plaqueta de gres vitrificada que, com a revestiment del mur, s'utilitzava quan la condició econòmica de l'obra ho permetia, ja que provenia de la ciutat de Lleida.

ÀRID Els segon element essencial en aquest indret era l'àrid fluvial, un material fantàstic per a l'elaboració de formigó, provinent de l'erosió del resistent granit pirinenc que el Segre dipositava en arribar a la plana. El riu constituïa la gravera de Balaguer, de fàcil extracció. El riu, també abastava la construcció de sorra adient per als morters i formigons, que els donava un to marronós. A més, del mateix riu s'extreien els còdols que s'utilitzaven en el sòcol d'alguns habitatges i, també, com a element decoratiu. El formigó, que fins el moment s'havia utilitzat per a la fabricació de bigues prefabricades -en substitució de les de ceràmica armades- va entrar en escena a partir d'aquestes obres com un material digne per deixar vist en la façana de l'edifici d'habitatges.

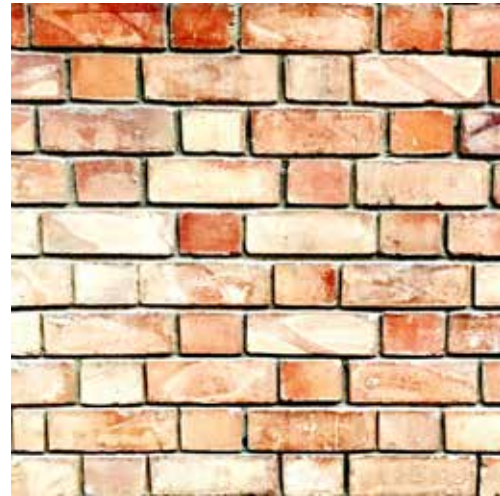
MATERIAL INDUSTRIAL I, amb una subtil concessió, va entrar en joc un tercer element: el material industrial. En aquest context econòmic i social, és evident que la incorporació de materials que requerien tècniques industrialitzades no tenien possibilitat d'entrar en escena, tal com va succeir en molts indrets de context similar al que



9 Arenys de grava a la riba del Riu Segre a principis de segle



10 Mur ceràmic a trencajunts i mur arrebossat.
Cases del carrer Cadí



11 Mur amb aparell flamec. Mur de càrrega
Casa Tartera



12 Mur amb junta horitzontal
Edifici Campàs Delsams



13 Mur amb junta de retícula. Mur que flexiona
Cases del carrer Cadí



14 Formigó abuxardat d'àrid fluvial
Edifici Pijuan

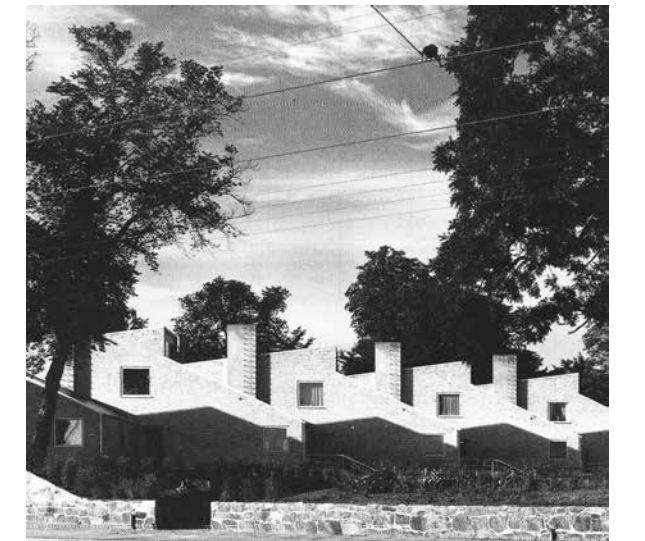


15 Formigó llis i plaqueta de gres vitrificada
Edifici Almatà

ens ocupa. Els materials industrials, que per si sols ja gaudien d'una condició moderna, no estaven a l'abast del repertori d'eines de l'arquitecte en aquests tipus de projecte. Damià Solanes i Marià Gomà, que assumeixen la realitat que els envolta, van trobar l'ocasió d'infiltrar el material industrial en les baranes de les seves obres. Planxes d'acer, plaques de fibrociment i vidre imprès es conformen en les baranes com un petit gest de complicitat entre l'arquitecte i l'obra moderna.

Així doncs, el mur d'obra ceràmica vista i el mateix mur, arrebossat i pintat, seran els materials amb els que els arquitectes van confiar. L'arquitectura escandinava, tal com s'ha comentat, conferia un exemple de l'ús brillant d'aquests elements que els arquitectes de les nostres contrades no deixaven escapar. A la Casa Tartera, a les cases en filera del carrer Cadí i a l'edifici Campàs Delsams, tal com es pot observar a les imatges (fig 10-13), la funció del mur determina el seu aparell i li concedeix una textura diferent en cada cas, que és aprofitat per concedir una expressió distinta al material: en retícula, a trencajunts, amb aparell flamenc o sense junta vertical. A l'edifici Pijuan i la casa Campàs-Delsams, a més, s'hi afegeix la plaqueta de gres vitrificada. La mateixa plaqueta és la protagonista en les façanes dels edificis Sant Lluís i Almatà. Pel que fa a la coberta, la casa Tartera, les casetes en filera del carrer Cadí i l'edifici Campàs-Delsams, es realitzaren amb coberta inclinada de teula, tot i que es els arquitectes van optar per no mostrar-la sota la intenció de presentar una arquitectura de línies horitzontals i verticals que els arquitectes relacionaven, en aquell moment, amb modernitat. A tal fi, continuaven superiorment el pla de façana fins ocultar la visió de la pendent de la coberta. Els edificis Pijuan, Sant Lluís i Almatà, de més gran dimensió, ja es van realitzar amb terrat pla a la catalana.

El formigó es mostra en els pilars de planta baixa dels edificis Pijuan i Sant Lluís. En l'edifici Pijuan adopta una imatge texturada i acolorida en realitzar-se amb pedra matxacada -enloc de còdols cal·librats, als que encara no es tenia accés- i abuxardar posteriorment el formigó (fig 14). La sorra de riu li ofereix, a més, un color marronós. La combinació d'aquest formigó amb el mur emparedat amb còdols del riu, seleccionats directament de la riba, atorguen a l'edifici una plàstica basada directament en els materials autòctons. Però on el formigó es converteix en material absolut de la imatge de l'obra és a la gelosia de l'edifici Pare Sanahuja, realitzada amb elements finíssims de formigó in situ. El mateix material és l'encarregat de



16 Conjunt de cases Soholm . Copenhaguen
A Jacobsen, 1950-55. Ús modèlic d'ús de materials autòctons
i sistema constructiu tradicional.



17 Imatge actual de la barana de l'edifici Pare Sanahuja. Combinació de rodons metàl·lics i vidre imprès



18 Imatge actual de la barana de l'edifici Almatà. Passamà de xapa metàl·lica perforada



19 Imatge actual de la barana de la casa en cantonada al grup del carrer Cadí



20 Imatge actual de la barana a la casa en cantonada al grup del carrer Cadí. Panell de formigó ondulat

dibuixar la trama reticular vista de la façana principal a l'edifici Almatà. Allí, però, es va cercar l'acabat més llis d'acord a la imatge unitària de l'obra (fig 15).

Entre el treball industrial i el treball artesà, es podrien encabir els perfils metàl·lics utilitzats en façana en el remat de l'edifici Sant Lluís i Almatà; en el remat de baranes opaques en els edificis Pijuan, Campàs-Delsams i cases del carrer Cadí -tipologia en cantonada-; i en l'estructura vertical de suport de les baranes de l'edifici Almatà.

I, per últim, la barana de fibrociment^{3*} al projecte de les cases del carrer Cadí, les de planxa d'acer dels edificis Sant Lluís i Almatà, i el vidre imprès entre la gelosia de formigó de l'edifici Pare Sanahuja, mostren la incorporació directa del material industrial. (fig 17-20)

En les properes pàgines, podrem veure de quina manera Marià Gomà i Damià Solanes van conjugar aquests materials i la seva posada en obra, amb la finalitat d'aconseguir una expressivitat plàstica determinada. Aquesta mostra de confiança amb el material i els sistemes constructius autòctons, com a generadors de la plàstica de l'edifici, reproduïx una manera de fer que es podria emmarcar en aquelles motivacions que C García Braña veu en les actituds d'alguns arquitectes de mitjans de la dècada dels 50 en pro de renovar l'arquitectura, i que, aquí, va arribar amb un lustre de retard:

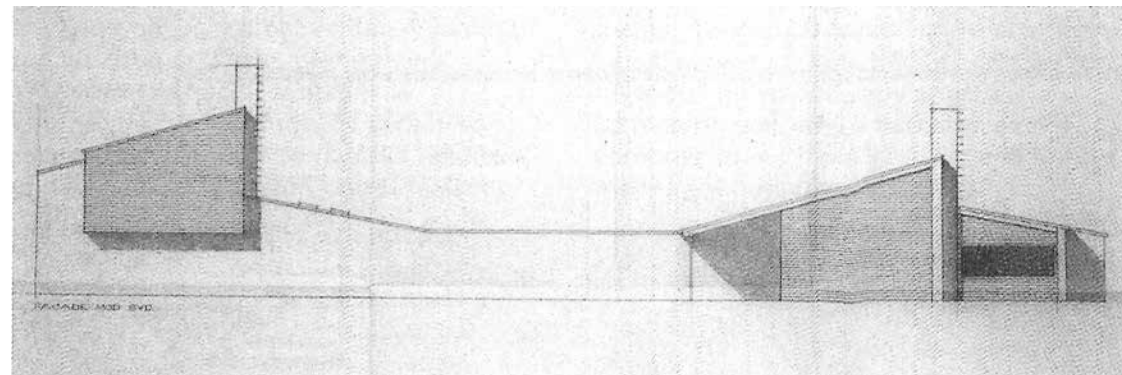
*"A mi modo de ver, el gran tema que abordan, su matriz común, es , aunque parezca paradójico en situación de tanta penúria, buscar y encontrar en los recursos de la construcción la vía expresiva de la arquitectura"*⁴

^{3*}. En una conversa arrel de la investigació, l'aparellador Frederic Letamendi semblava recordar que a l'obra, finalment, es va optar per realitzar l'ampit amb formigó in situ, encofrat amb una planxa ondulada

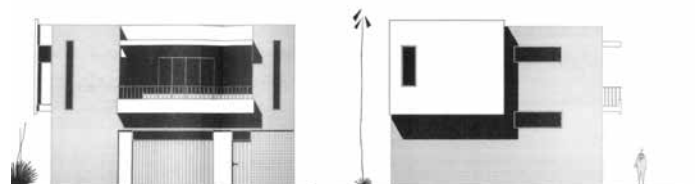
4. García Braña, Celestino "Donde la construcción late. Arquitecturas de los 50 en Asturias y Galicia". Comunicació en el marc del Congrés "Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia" ETSAUN Pamplona , 2000

En la mateixa comunicació, C García Braña recorre a les paraules de Fernández del Amo, per descriure la situació de l'arquitectura en el context que ens ocupa i el naixement d'una nova tendència en arquitectura:

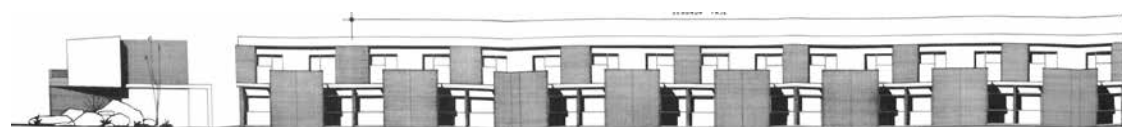
"Frente al nacionalismo a ultranza con una pretendida arquitectura que toma lo accesorio y anecdótico para su caracterización, despreciando o desconociendo lo permanente y auténtico de nuestra arquitectura popular con sus inexorables razones de clima, de modo y sentido de vivir y de idiosincrasia perfectamente localizados. Con esta pretensión primera y radical de espacio, de ámbito -como el huevo donde se engendra la vida- de sinceridad y plástica de los materiales propios y de los sistemas constructivos que corresponden al tiempo y al lugar, se inicia en España un nuevo movimiento de arquitectura"



21 Casa Moller a Copenhaguen. A Jacobsen, 1951.



22 Alçats de la casa Tartera



23 Alçat del grup de cases en filera al carrer Cadí

El contrast i la uniformitat

En la majoria d'aquestes obres, el material, a més de per la seva naturalesa constructiva, és utilitzat per les seves qualitats de color, textura i brillantor en funció d'una expressivitat intencionada. En elles, un dels recursos expressius de façana és l'efecte de contrast o d'uniformitat que aporta la relació entre les qualitats dels diferents materials i, també, entre les formes on es disposen.

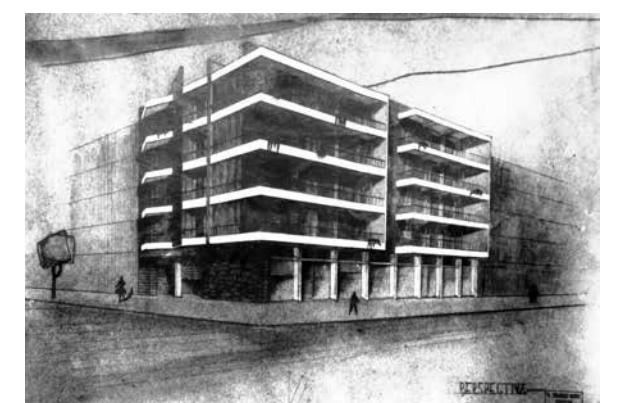
El fet d'assignar cada material a una figura geomètrica i regular, com es detallarà més endavant, accentua l'efecte plàstic de contrast o uniformitat, ja que la definició nítida dels límits proporciona una lectura més clara dels materials que conté i de les qualitats que el defineixen.

D'altra banda, les qualitats pròpies dels materials s'alien amb la percepció sensorial que produeixen. Així, aquella humanització que la tesi ha reconegut en els edificis és encoratjada per l'ús dels materials que la serveix, tal com ja s'ha exposat. Humanització i plàstica fusionen els seus límits per oferir una expressivitat unitària de l'obra. És per això, que algunes de les qüestions que aquí s'aborden apareixen integrades en l'apartat anterior i a la inversa.

La casa Tartera i les cases del carrer Cadí van confiar en el material econòmic i local per configurar les seves façanes. En ambdós projectes, l'arquitecte Damià Solanes, conjuga el mur ceràmic vist i el mur arrebossat i pintat en blanc per obtenir un efecte de contrast, tant en el color –marronós i blanc- com en la textura – estriada i llisa.

Si un mira els plànols de la casa Tartera (fig 22), el primer que podria veure són dos plans llisos i blancs –un en cada façana- que sobresurten sobre el fons fosc i estriat. També podria dir que els dos plans estan suspesos i que són lleugers. La condició de pla exempt s'accentua amb el fet que sobrepassa els límits del forjat que el suporta, i deixa vistos els seus testers. El blanc i la llisor del mur arrebossat li atorga ingravidesa, enfront de la pesadesa del mur fosc i texturat d'obra vista ceràmica.

En canvi, si es mira l'alçat de les cases en filera del carrer Cadí (fig 23), es podria definir com una sèrie de murs ceràmics que, a portell, es disposen al llarg del carrer. El mur blanc i arrebossat ara actua com a fons, curiosament al contrari que en el cas anterior. Gairebé desapareix, tot i estar col·locat en el mateix



24 Perspectiva de l'edifici Pijuan que exalta el contrast de color entre els materials principals de l'obra

pla que el mur ceràmic de la planta primera.

Altrament, en aquest alçat, l'alternança repetida de murs convexos de planta baixa i murs plans de planta primera origina un nou efecte de contrast entre formes convexes i planes amb el mateix material.

Un resultat plàstic molt diferent, amb idèntics elements, és el que aconseguix Damià Solanes en el tester de les cases en cantonada del carrer Cadí (fig 25). Allí, la disposició sobre el mateix eix en diagonal de cadascun dels materials de diferent color i textura dóna una composició en escaquer, on el mur d'obra vista ceràmica i el mur arrebossat i pintat apareixen amb el mateix rang. La categoria d'un element principal i un secundari, desapareix. La seva imatge, com en els altres dos casos, també és abstracta i desproveïda de qualsevol condició figurativa.

En aquesta obra, el mur d'obra ceràmica vista presenta diferent textura, depenent del diferent mode d'aparellar-lo segons la seva funció: la junta en retícula en el pla flexionat quan actua de paravent; la junta a trencajunt del mur de tancament; i la trava d'aparell flamenc ceràmic en el mur de càrrega.

ESCAQUER

RANG

A l'edifici Pijuan, el contrast del color i la textura es veu enriquit per una qualitat més, la brillantor.

L'ampit dels balcons i també el parament que els emmarca verticalment en un extrem, són revestits amb plaqueta de gres vitrificada de color blanc (fig 24). Aquests ampits blancs, llisos i brillants discorren per davant del mur ceràmic fosc, texturat i mat. A més, el vitrificat fa que la textura es presenti molt més llisa que un mur arrebossat; i que el color blanc s'intensifiqui amb la lluminositat que aquest tractament ceràmic pren a sud. El contrast, d'aquesta manera, augmenta.

BRILLANTOR

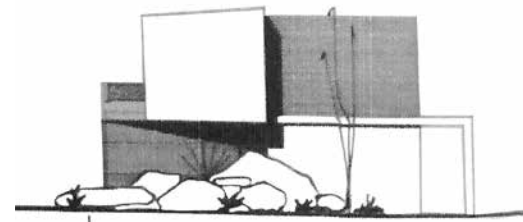
La plaqueta de gres vitrificada blanca també serveix a l'edifici al carrer Sant Lluís per atorgar blancor, brillantor i llisor en tots els seus paraments volats de façana. En aquest cas, el contrast es produeix per la relació entre els murs avançats -blancs i brillants- i l'ombra que produeixen sobre els buits reculats -fosc i mats. I no menys plàstic és el contrast produït entre els mateixos paraments verticals blancs i el passamà horitzontal negre de les baranes que els creua (fig 28). Blanc i negre; vertical i horitzontal. Material, direcció i profunditat s'alien per a l'obtenció d'un resultat plàstic que evoca el gust pel contrast de colors purs i les figures geomètriques del neoplasticisme.

Un tractament molt similar al de la casa Tartera, s'aprecia a l'edifici Campàs-Delsams, pel que fa al tractament de l'ampit opac i blanc dels balcons. Allí, el pla blanc i suspès, de cadascun dels tres ampits, contrasta, d'una banda, amb el fons fosc de l'obertura i l'ombra que produeix el voladís del mateix balcó; i, de l'altra, amb el parament ceràmic del pla de façana. En aquest cas, el mur ceràmic es presenta amb un aspecte diferent, per l'eliminació de la junta vertical de morter i configura una textura estriada en bandes horitzontals.

Paral·lelament, en aquesta obra sorgeix un efecte nou, el de la uniformitat. La composició de façana, de la que es parlarà més endavant, es basa en un forat únic que engloba les obertures de vidre i els trams d'obra que discorren entre elles. Per a que es pugui percebre com una sola unitat, en cada planta, les llindes, els brancals i l'agulla que envolten les obertures són revestits de plaqueta de gres vitrificada, negra i grisa. Es produeix, llavors, un efecte intencionat d'uniformitat entre el vidre i la plaqueta de gres, que queden associats en una percepció conjunta fosca -el vidre és gairebé opac, quan reflexa, i fosc, quan està sotmès a l'ombra-, brillant i llisa.

Però si cal buscar un testimoni de la cerca d'uniformitat, hem de recalcar en l'edifici Almatà. En ell, la uniformitat és presentada com un símbol d'elegància. Per això, els materials i la seva posada en obra es conjuguen per evitar el mínim contrast. L'arquitecte utilitza una única paleta de colors, la dels grisos: el mateix vidre, la perfil·leria metàl·lica de les obertures, les persianes enrol·lables metal·litzades, la plaqueta de gres vitrificada de color gris en la totalitat dels paraments, la pintura dels elements metàl·lics de barana i el formigó vist de la retícula d'estructura (fig 29). També, la qualitat de llisor és unànime, i cap dels elements es presenta texturat. Tan sols apareix un delicat efecte de contrast que li atorga la diferent brillantor dels materials, que s'accentua sota l'efecte de la llum del sol de sud

També, la minimització de l'ombra, gens fàcil a les terres de ponent, juga un paper molt efectiu pel que fa a l'eliminació del contrast, i s'aconsegueix amb l'enrasament de les obertures en el pla de façana; la doble alçada dels balcons que allibera d'ombra una gran superfície exterior; el perfil fi dels barrots de les baranes; i la xapa perforada del passamà que tamisa el raig de sol sense aturar-lo totalment.



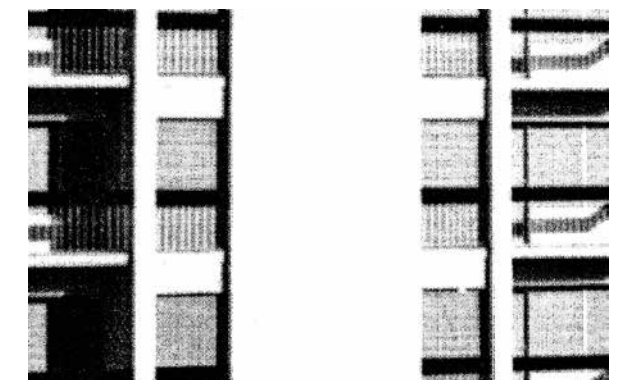
25 Façana lateral de la casa en cantonada al grup Cadí



26 Imatge actual de la composició en escaquer del mur d'obra ceràmica i del mur blanc arrebossat



27 Creu. K Malevich, 1920



28 Paraments verticals blancs i passamà horitzontal negre que els creuen. Edifici Sant Lluís

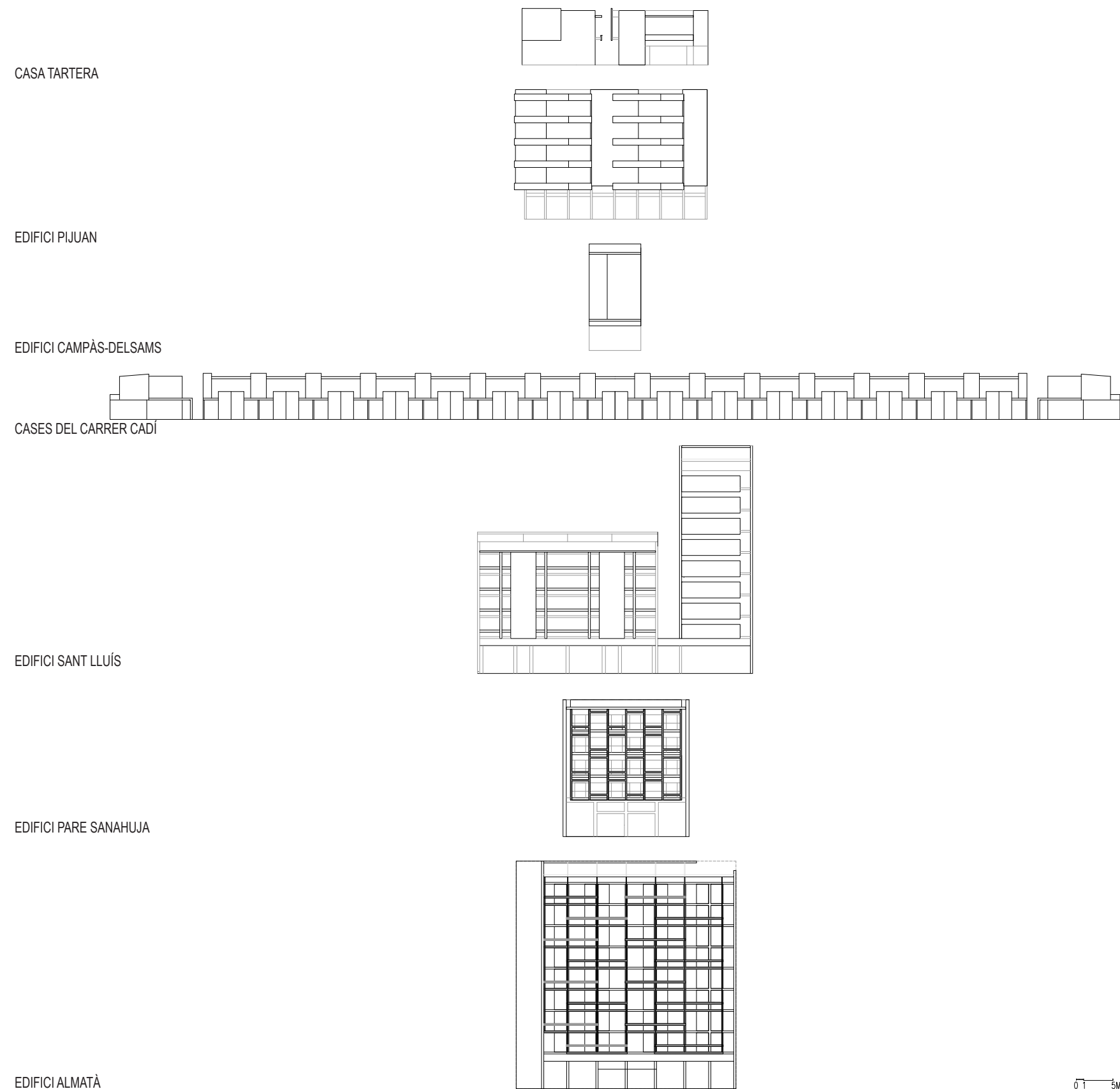


29 Façana de l'edifici Almatà. Paleta de colors grisos i enrasament de les superfícies



30 Façana de l'edifici Pare Sanahuja. Contrastos en façana

Per últim, a l'edifici Pare Sanahuja (fig 30), el contrast, enlloc de ser produït per les diferents qualitats físiques dels materials, ve originat per la juxtaposició de dos sistemes constructius: la gelosia de formigó en el pla davant i el mur ceràmic portant posterior. Aquesta juxtaposició origina un contrast molt efectista que fa percebre, en el mateix moment, la modernitat i la tradició, la diafanitat i l'opacitat; la cavitat i la massa; la verticalitat i l'horitzontalitat.



31 Façanes dels set edificis. La representació és sintètica amb la funció de destacar els valors compositius de les façanes. Dibuix dels alçats a la mateixa escala.

0 1 5M

El pla i els recursos compositius

Quan es recorre amb la mirada els dibuixos de les façanes, es reconeix una composició plàstica realitzada a partir de geometries regulars, que confien en el pla com a element conformador de la façana.

En aquestes obres s'abandona el concepte de massa i pesadesa del mur que l'arquitectura tradicional i, també, la neoclàssica havien transmès. Enfront el mur, el pla adopta la connotació de lleugeresa. Una lleugeresa que té la ingravidesa com a màxim anhel i que evoca la modernitat que aquelles tendències, des de la segona dècada dels segle XX, començaven a estendre per Europa i que aquí havien quedat interrompudes per la guerra civil i la postguerra.

Les seves façanes es poden llegir a través d'uns recursos compositius que relacionen els diferents plans. D'aquests recursos, la tesi en destaca varis: desplaçament i superposició; alternança i ritme; forat únic; desdoblament i juxtaposició.

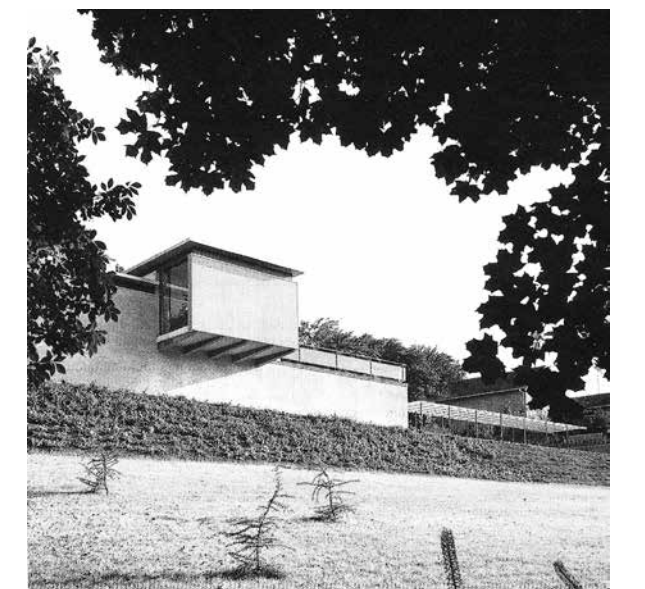
PLA SUSPÈS

La superposició d'un pla suspès que es desplaça endavant i s'avança a l'alineació de façana és un recurs recurrent en aquestes obres. Aquesta condició del pla la prenen, d'una banda, el parament del voladís, a la façana lateral de la casa Tartera; de l'altra, els ampits de barana de la mateixa casa, de l'edifici Pijuan i del Campàs-Delsams (fig 33). La condició de pla exempt s'accentua amb el fet que aquest sobrepassa els límits del forjat que el suporta, i, d'aquesta manera, mostra el seu propi gruix. En eliminar la visió del seu suport, es percep com un pla que sura, ingràvid. Si a la superposició del pla suspès se li suma el contrast de material amb el pla de fons, tal com s'ha vist, la seva percepció plàstica encara resulta més efectiva.

ALTERNANÇA

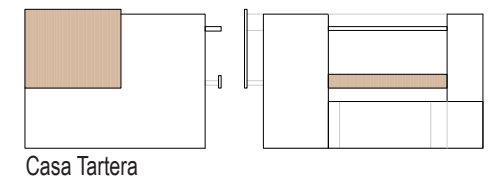
L'alternança regular entre pla i buit és el recurs utilitzat en els edificis Pijuan i Sant Lluís. En ells, els paraments verticals –d'obra vista en el primer i revestits de gres vitraïc, en el segon– s'alternen, respectivament, amb els trams verticals vidriats i amb els trams verticals reculats amb una relació repetida i proporcionada (A-A-A-A/2 i A-B-2A-B-A, respectivament), que fa percebre un cert ritme. (fig 33)

També es pot apreciar ritme en la gelosia de l'edifici Pare Sanahuja, per la disposició alterna, a portell i repetida de dos rectangles -de mida i orientació diferent- en cada franja vertical idèntica.

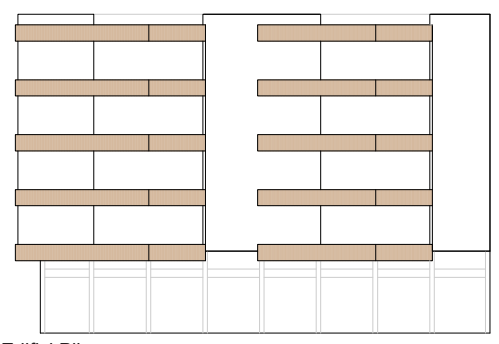


32 Pla que es desplaça i s'avança a l'alineació de la façana. Casa Jensen, Ordrup, Copenhaguen. A. Jacobsen, 1960

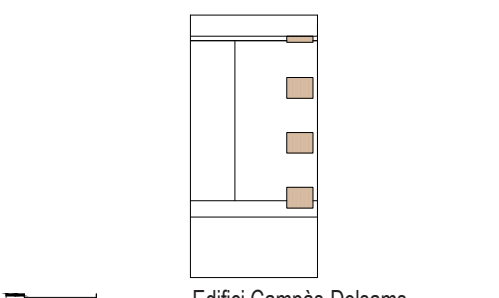
PLA SUSPÈS



Casa Tartera



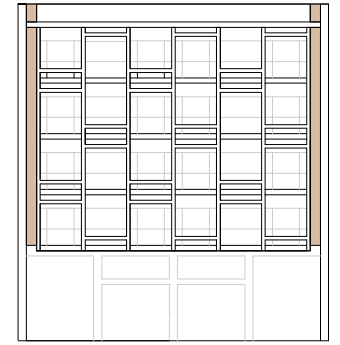
Edifici Pijuan



Edifici Campàs-Delsams

0 1 5M

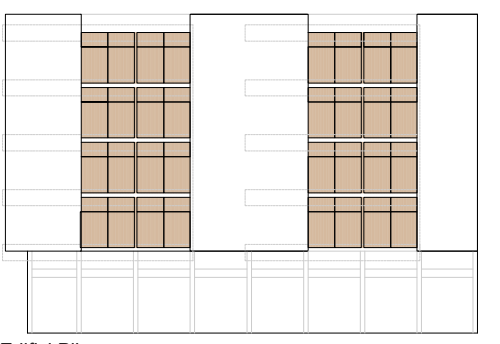
FORAT ÚNIC



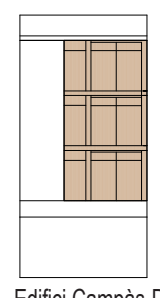
Edifici Pare Sanahuja



Edificis Sant Lluís i Almatà (testera)



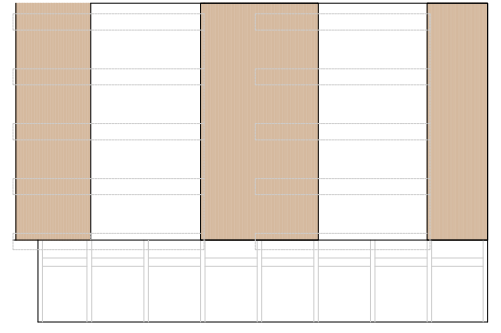
Edifici Pijuan



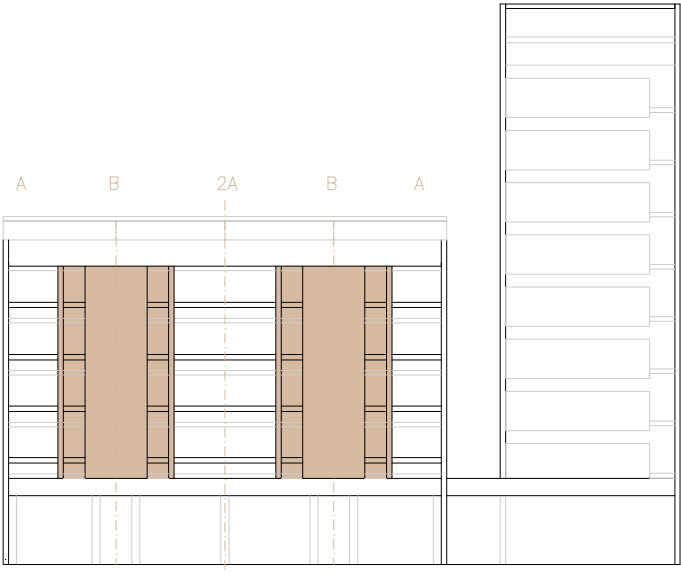
Edifici Campàs-Delsams

ALTERNANÇA I RITME

IRREGULAR A A A A/2

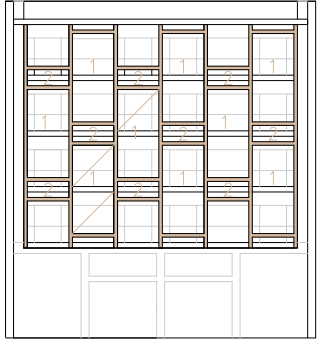


Edifici Pijuan

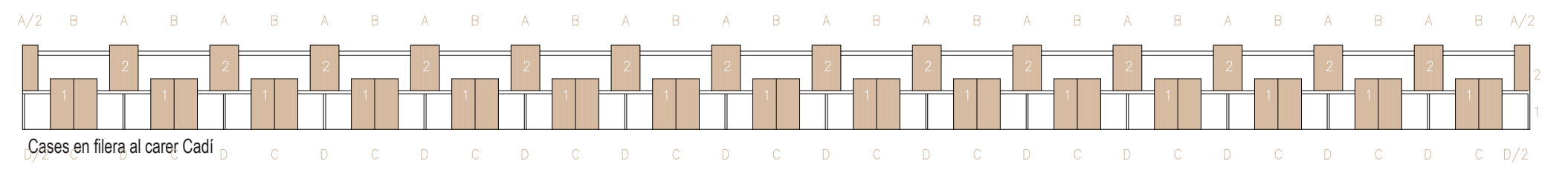


Edificis Sant Lluís i Almatà (testera)

A A A A A A



Edifici Pare Sanahuja



Casas en filera al carer Cadi

El ritme i l'alternança prenen un efecte molt més dinàmic en l'obra de les Cases del carrer Cadí. Si es fa una abstracció del seu alçat frontal, resulta dues files de plans ceràmics que llisquen per dues guies horitzontals fins disposar-se a portell: uns a dalt i els altres a baix, uns convexos i els altres plans; uns avançats i els altres alineats; uns recolzats al terra i els altres sobre una línia.

Els murs blancs desapareixen de la percepció i la composició plàstica és tan rotunda que les finestres econòmiques i convencionals que s'obren en ells –enloc de les corregudes entre murs que proposava el projecte- queden silenciades. Fins i tot, un es podria imaginar, en un altre context d'obra, que els intersticis entre els murs ceràmics són uns paraments de vidre continus.

Un altre mecanisme a favor de l'abstracció és l'agrupació de diverses obertures sota l'enteniment d'una obertura única. D'aquesta mateixa s'elimina el concepte estança-obertura a favor d'un enteniment global i plàstic de la façana, basat en la minimització de traços i en presentar les obertures com l'interstici entre dos plans. Així, doncs, d'una banda podríem veure-hi l'apropiació de la finestra correguda vertical en els dos extrems de l'edifici Pare Sanahuja i, també, en cada extrem dels voladissos de l'edifici Sant Lluís. O bé, en la testera Almatà, on la finestra correguda horitzontal esdevé vertical en el extrem per evitar que el mur de cantonada giri i perdi la condició de pla. També, en un altre sentit, Damià Solanes utilitza l'agrupació d'obertures en l'edifici Pijuan on agrupa els grans envidraments en els trams alterns entre els paraments d'obra vista.

Però on es realitza d'una manera més efectiva és a l'edifici Campàs-Delsams. Allí, Marià Gomà compon la façana amb un forat únic i excèntric. Un cop emmarcat el cos de façana amb una línia horitzontal superior i una inferior, el divideix en dues parts verticals: el parament ceràmic i el forat. Ajudat pels recursos d'uniformitat exposats unes línies abans, el forat engloba les sis obertures de l'edifici, les seves llindes i els seus brancals. L'edifici Campàs-Delsams és un dels que disposa d'una façana més petita al llarg del Passeig de l'Estació, amb els seus set metres d'amplada. L'encert d'aquesta operació plàstica radica en la pèrdua de referència de la seva dimensió real a favor de la proporció i l'abstracció.

Per últim, Marià Gomà i Damià Solanes van deixar, cadascun, en aquest indret, un edifici en el que la façana es desdobra en dos plans paral·lels que es juxtaposen per aconseguir un resultat plàstic unitari. La

RITME

JUXTAPOSICIÓ

façana desdoblada pren un sentit de filtre, de malla, que A.Gimeno destacava dels edificis de F Mitjans amb el nom de "*dobla pell*". Precisament, en el seu escrit "60 anys d'arquitectura catalana" ⁶, sobre el mateix arquitecte, enumera una sèrie de propietats que lliga l'obra de l'excel·lent arquitecte amb les aquí descrites.

Retornant a la façana desdoblada, tant en l'edifici Pare Sanahuja com en l'Almatà, s'identifiquen una sèrie de mecanismes comuns en la composició de façana amb dos resultats formalment diferents (fig 36).

A l'edifici Pare Sanahuja, Marià Gomà, en primer lloc, tracta la façana que dona al carrer com un pla independent i no com una cara d'un volum. Per això, deslliga la cara davantera dels dos murs laterals de maó que actuen de mitgera a través de la finestra correguda en cada extrem. D'aquesta manera, no deixa que els murs de testera es lliguin amb el mur frontal.

En segon lloc, també deslliga el cos central de la base i del remat de l'edifici. La composició clàssica tripartida de façana que utilitza, li permet. Independitzar el cos central de la façana, dels murs laterals però també de la base i el remat, fa que aquest aparegui com un tauler de treball predisposat a ser tractat amb autonomia.

Per al tancament en el pla de façana, l'arquitecte utilitza una construcció tradicional de parament de fàbrica de maó ceràmic vist. En cada planta, l'interromp, verticalment, pels forats de les finestres balconeres i, horitzontalment, per l'arrebossat de la part que discorre entre la llinda i el voladís superior de cada balcó. La línia de separació entre ambdós materials és remarcada per la guia horitzontal de les persianes de llibret corredisses que llisquen sobre l'obra ceràmica –tot i que a l'obra es van substituir per persianes de fulles abatibles. Els setze forats oberts a aquesta façana són iguals. L'arquitecte els ordena, d'una banda, segons l'eix central de simetria i, de l'altra, subordinats a la malla que superposarà. La seva posició no està en relació a l'estança que dona sinó que varia en cada peça. La decisió de projecte, en aquest cas, és des de l'exterior i no des de l'interior.

La disposició de tots aquests elements –franja d'obra ceràmica, franja arrebossada, persianes corredisses, balcó corregut- proporcionen a la façana un mostrejat horitzontal.

A cada planta s'adhereix un balcó corregut, que abasta tot l'ample del pla retallat. És un balcó que no té cap funció d'usabilitat, sinó que es tracta d'una safata ancorada a la façana que permet establir la

OBERTURA ÚNICA



34 Edifici d'habitatges i oficines per a la Caixa de Pensions a La Pobla de Segur. Marià Gomà, 1955.

La proposta d'una gelosia de formigó a la part exterior dels balcons contrasta formalment amb la de l'edifici Pare Sanahuja. Cinc anys de diferència, un client institucional i una població diferent

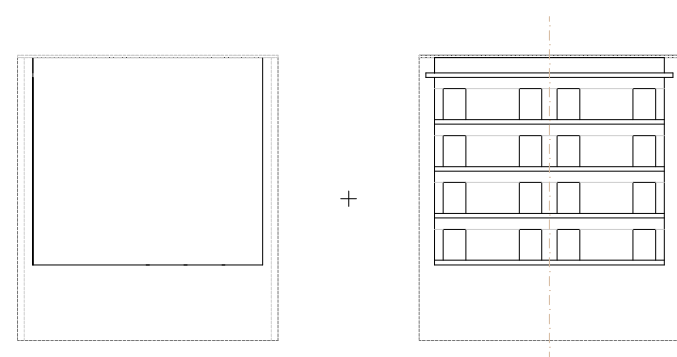


35 Edifici La Colmena al carrer Mandri- Gral Mitre, Barcelona. F Mitjans, 1959.

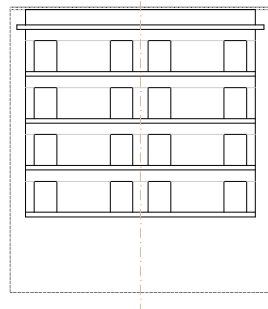
La pell exterior és una trama formada per muntants verticals metàl·lics -que estableixen les baranes i suporten els mecanismes dels tendals- i el cantell horitzontal del forjat dels balcons. La pell interior és formada per paraments d'obra ceràmica vista i vanos d'obertures que es disposen des del paviment al sostre.

6 Jimeno Urbán, Alrún: "60 anys d'Arquitectura Catalana", text publicat en el llibre "Mitjans. Arquitecte Arquitecto" catàleg de l'exposició : "El fons de l'Arxiu històric: Francesc Mitjans", produïda pel COAC. Barcelona, 1996

EDIFICI PARE SANAHUJA

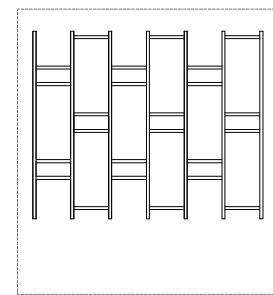


+

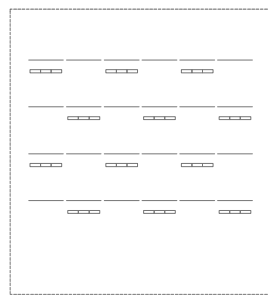


CAPA INTERIOR

+

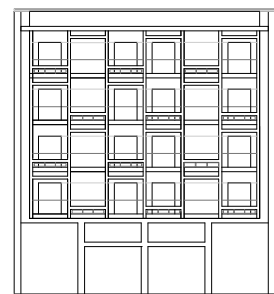


+



CAPA EXTERIOR

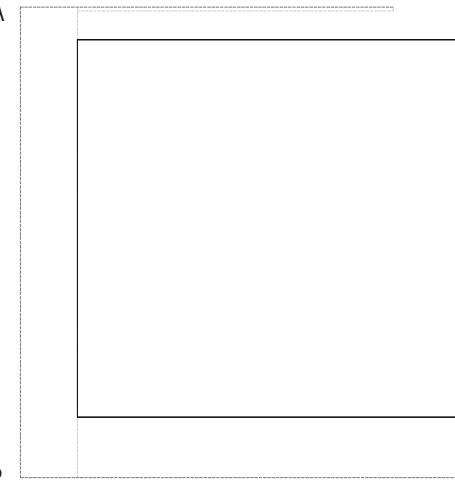
=



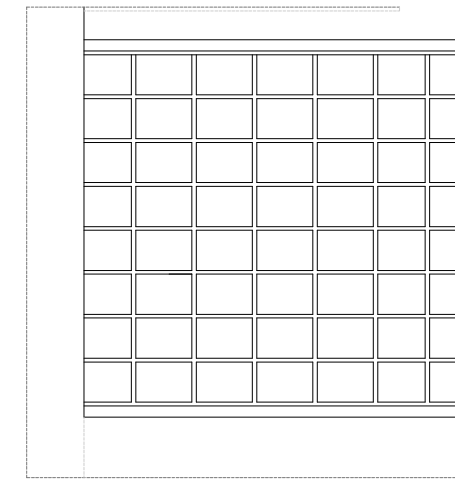
JUXTAPOSICIÓ

36 Recursos compositius de façana. La representació és sintètica amb la funció de destacar la juxtaposició de les dues capes de façana. Dibuix dels alçats a la mateixa escala.

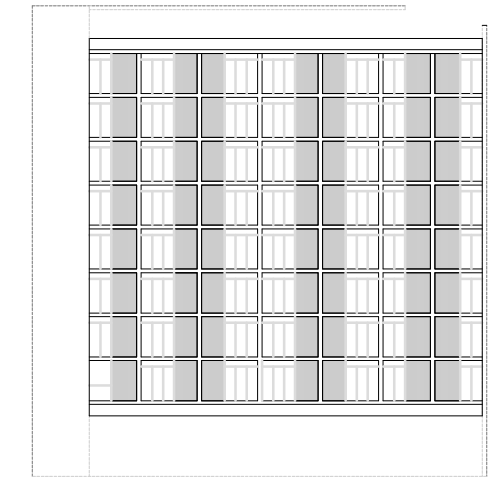
EDIFICI ALMATA



+

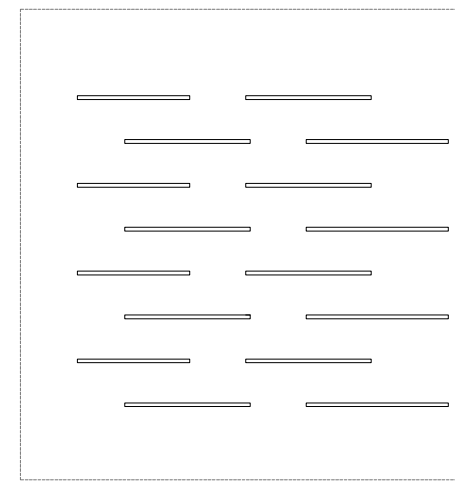


+

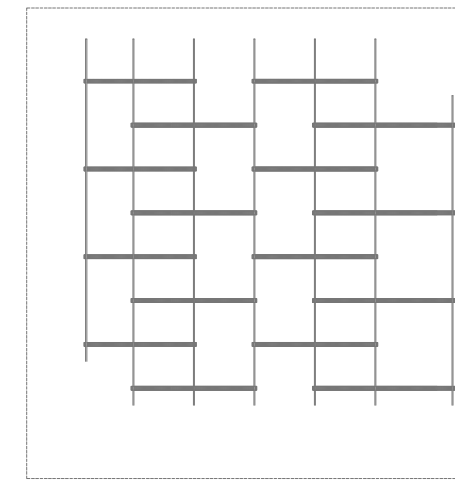


CAPA INTERIOR

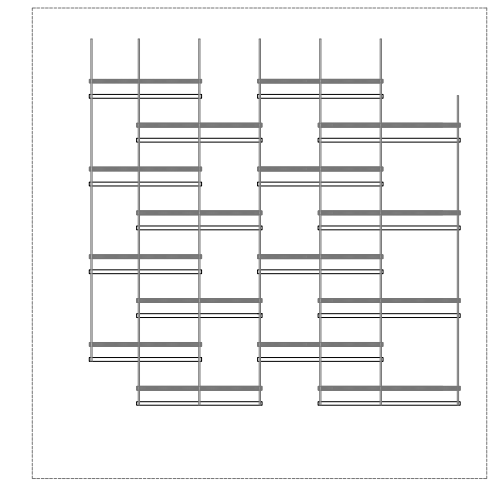
+



+

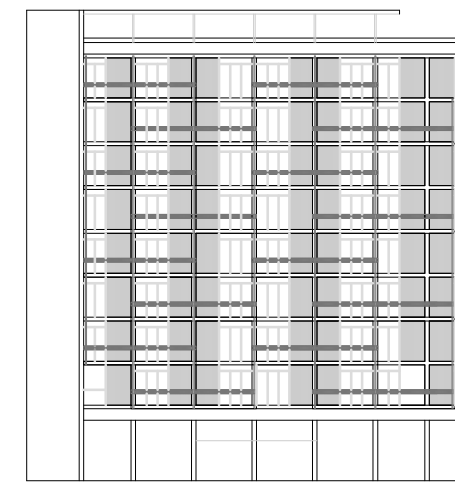


+



CAPA EXTERIOR

=



JUXTAPOSICIÓ



37 Imatge actual de la façana de l'edifici Pare Sanahuja

"Y a los mayores, que no sonrían tan escépticos ante las obras modernas, porque su sonrisa no modificará en un ápice la línea de conducta de quienes se mueven en la vanguardia, porque están seguros de que están en lo cierto y de que honradamente buscan y hallan el secreto de lo bello y al igual que lo buscaron y encontraron otros que fueron."

"Y otro día hablaremos de los abstracto"

Marià Gomà, 1954 ⁵

⁵ Text sobre l'art modern extret de l'article "Educación del sentido artístico" publicat a la revista CIUDAD. Vol VI, quadern XI, any 1954, pg 164-165 i editat en el recull d'articles en la monografia de l'arquitecte Vilà Tornos, Frederic; Cervera Bordialba, Elena; Camprubi Puig, Meliòt "Marià Gomà Pujades. Monografies d'Arquitectes Lleidatans"

distància entre les dues capes de la façana i li atorga tridimensionalitat.

La capa exterior de la façana és una retícula de formigó que penja del remat superior de l'edifici i que passa per davant dels balcons. És una gelosia de set elements verticals finíssims de formigó fets in situ i equidistants, que estan lligats amb uns travessers horitzontals del mateix material i gruix amb separació variable entre ells. Les línies verticals amb la disposició alterna de les horitzontals –a portell- doten a la malla d'un ritme dinàmic, que contrasta amb la simetria i l'horitzontalitat estàtica de la capa inferior. Les proporcions entre els elements de formigó deixen reconèixer l'ús del quadrat, fet que confirma la confiança de l'arquitecte amb els paràmetres més clàssics i atemporals de l'arquitectura, per obtenir un resultat modern.

La superposició d'ambdues capes dóna com a mostrejat una retícula de línies horitzontals –contínues i discontinúes- i verticals, que es juxtaposen per generar una imatge de l'edifici rendida a la geometria.

A l'edifici Almatà, Damià Solanes desdobra la façana, també en dues capes que es juxtaposen, però, en aquest cas, les treballa sota un únic llenguatge constructiu.

De la mateixa manera que en el cas anterior, la primera operació és aïllar una superfície regular de façana per treballar-la amb claredat i llibertat. A tal fi, es limita una figura, gairebé quadrada, amb una franja inferior i superior que discorre entre la mitgera i el mur que travessa tot l'edifici en l'extrem de la cantonada. En aquest primer pla de façana, l'arquitecte deixa vistos els cantells de forjat i dels pilars que dibuixen una retícula de trama rectangular de color gris. Cada pòrtic de la retícula, l'ocupa amb un tram de superfície vidriada i un tram de superfície opaca. Ambdues, estan col·locades al mateix pla i discorren, en vertical, de forjat a forjat, i, en horitzontal, de pilar a pilar.

El parament vidriat, està compost per una perfil·leria metàl·lica que el divideix amb mòduls de 72 cm, de manera que es combinen obertures de dos mòduls- 144 cm- i de tres mòduls -216 cm-, segons l'estança que serveix. Quant no recau sobre un balcó, un travesser horitzontal s'encarrega de formar el parament fix de vidre que actua de barana. Igualment, la caixa de persiana, el forma un marc metàl·lic col·locat al mateix pla que el tancament que, originalment, estava tancat amb un vidre de color gris-blau. El dibuix geomètric d'aquesta perfil·leria, crea una retícula secundària dins el buit de la retícula principal, que accentua la confiança en la geometria i ens acosta a aquell gust neoplasticista per generar figures regulars a partir de l'encreuament de traços rectilinis.

TRIDIMENSIONALITAT

ABSTRACCIÓ

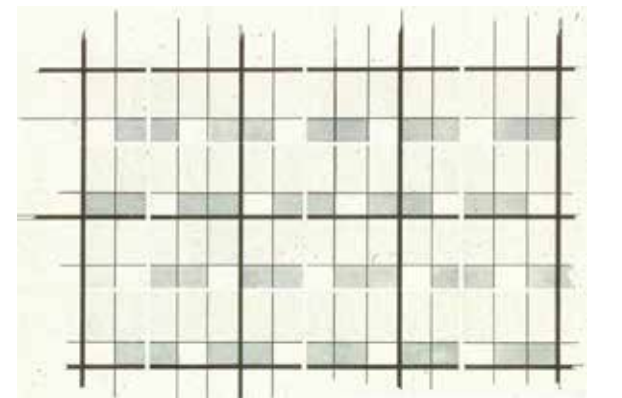
GEOMETRIA

D'aquesta manera, s'origina una primera trama regular, amb una mateixa paleta de colors grisos i brillantor variable –tal com s'ha exposat en parlar de contrast i uniformitat- i perfectament limitada.

La segona capa –la més exterior- se separa segons la distància que marca la profunditat dels balcons. En aquest cas, és tracta d'una malla metàl·lica formada pels elements constructius dels balcons. Un cop més, l'element constructiu, a través de l'abstracció, esdevé el nou ornament de l'edifici en aquest indret. En cada planta es situen dos balcons –un per a cada habitatge- separats horitzontalment per la distància d'un pòrtic. En alçada, es disposen a portell, en alternar la seva posició de les plantes pairs a la de les senars. D'aquesta manera s'origina una sèrie de mòduls de doble alçada que s'intercalen amb els altres, d'una alçada. El joc altern dels balcons, ve accentuat pel disseny de la barana: un passamà de xapa metàl·lica perforada, col·locada de cantell i que discorre en paral·lel a les línies de forjat del voladís. Les mateixes baranes s'estabilitzen amb uns muntants verticals metàl·lics que travessen per davant de tots els balcons. El resultat és una nova trama rectilínia, les línies de la qual fragmenten la capa exterior en rectangles verticals i apaïrats de diferent mesura, que se solapen entre ells. La trama metàl·lica, a diferència de la trama interior, no està limitada per un perímetre tancat i regular. La juxtaposició de les dues capes origina una trama que, novament, confia en la superposició de línies –capa exterior- i figures planes regulars de colors suaus –capa interior- per a l'obtenció d'una imatge plàstica de l'obra que ens remet a l'inici d'aquest apartat, quan s'ha girat la mirada a les obres pictòriques.

Amb el recorregut per aquests mecanismes, la tesi s'ha pogut adonar que el pla, no tan sols es presenta com uns mecanisme per compondre el tancament de l'edifici segons unes influències temporals determinades. Sinó que amb ells, també han sorgit diferents tipus d'obertures com el retall al mur, l'interstici entre plans, i, fins i tot, l'obertura silenciada. A més, s'ha adonat que els plans estan assistits per la línia que els creua, que els accentua o s'hi superposa, ja sigui en forma de barana, de cantell de forjat o de remat de l'edifici. S'ha valorat la manera de poder manipular els elements constructius elementals i els materials que es disposa per a que esdevinguin ornament, a través de l'abstracció del mateix. Finalment, també ha sorgit la divisió en parts de la façana, la proporció, la repetició de mesures, la confiança en la geometria, i tants d'altres valors adherents a l'arquitectura de manera atemporal.

ATEMPORAL



38 Dibuix de l'estudi de façana amb trames rectilínies .
Projecte de l'edifici Mitre de FJ Barba Corisini. Barcelona, 1959



39 L'edifici Almatà i la superposició de trames rectilínies



Detall del dibuix del pati de les cases del carrer Cadí de Damià Solanes

L'AGRADABILITAT. El lligam amb els protagonistes

“Se trata de conseguir unas viviendas de tipo económico, con la simplicidad de los sistemas constructivos, y de obtener buenos resultados en la comodidad y agradabilidad de sus interiores.”

Damià Solanes expressa d'aquesta manera, a la memòria descriptiva, que l'objectiu del projecte de les casetes en filera al carrer Cadí és l'agradabilitat. La tesi s'apropia d'aquest terme per definir la virtut que lligarà aquestes obres amb el ser humà, de la mateixa manera que la humanització ho va fer amb l'emplaçament i, la plàstica, amb els medis.

No és casual que l'agradabilitat aflori a gran part de les obres estudiades, ja que l'arquitecte ho tractava com una premissa del projecte que imposava com a part inherent a l'obra. En els edificis objecte d'estudi –tots ells, d'habitatge –, el plaer d'habitar s'introdueix com un paràmetre que s'infiltra a la concepció de tota vivenda d'una manera que no s'havia fet anteriorment.

L'agradabilitat, tal com l'estudi ho aplica, va més enllà de l'habitabilitat – de la que en té cura la normativa – tot i que la conté. És una qualitat que l'arquitecte ofereix sense que cap normativa, ni tampoc el mateix encàrrec, li ho dictin sinó pel seu el sentit ètic de la professió.

Tampoc és d'estranyar que l'agradabilitat cospés la societat balaguerina, ja que no estava habituada a gaudir de l'habitatge. El benestar es trobava en els espais públics- la plaça, les placetes, els porxos, el rentador o el riu- o en estances que, segons la percepció actual però no la de l'època, són d'interès, com el terrat per estendre la roba, el sotacoberta per assecar els embotis o l'accés a través del carrer porxat. L'habitatge recollia tot just les funcions vitals, a excepció d'unes poques “cases senyorials”. En aquesta zona, tampoc cal pensar en edificacions rurals amb atractiu espacial doncs, fora del límit urbà, les masies aquí eren substituïdes per les “torres” a la vora dels horts amb la mera utilitat de guardar els estris del camp.

Introduir l'agradabilitat a tot habitatge es presenta com una aportació en aquest indret de ponent que cal atribuir a l'arquitectura objecte d'estudi dels primers anys 60. Segurament va ser fruit d'exportar un model

d'habitatge típicament burgès (extret de la societat barcelonina dels anys 50) a una societat que no ho era i que va acceptar de bon grat el benestar que impregnava com a mostra de modernitat.

Abans de revisar les obres -totes elles d'edifici d'habitatges- des del punt de vista de l'agradabilitat, cal fer menció al moment que, en aquest indret, vivia l'habitatge dins l'esgraó de l'esdevenir de l'arquitectura respecte els preliminars.

Tal com s'ha vist, la creació d'habitatges a Balaguer des dels anys 40 fins a principis dels anys 60 responia a la necessitat de "colonització" de l'horta per tal d'absorbir la demografia creixent de la ciutat. A principis dels anys 60, la situació econòmica de molta gent no els permetia edificar-se una casa, però sí comprar-se un pis, tal i com la "Ley de Propiedad Horizontal" ara ja permetia. L'entitat privada agafava el relleu a l'administració i el sentit ètic de l'arquitecte va ser transcendental per atorgar-li qualitat i dignitat.

Tot i que els edificis exposats provenen de promocions privades, estan impregnats d'una sensació de servei per atendre una necessitat –crear habitatge- que fa que la concepció dels habitatges, en major part, es supeditin a la funció i, per tant, neixin d'un estudi d'espais, en el seu ordre, jerarquia i proporció. Però, també, en ells aflora un compromís social sobre com construir habitatges per viure amb qualitat, que respectin la individualitat de cada habitant i que s'adeqüin a la realitat constructiva del lloc. Aquest compromís, sens dubte, sols pot tirar endavant amb l'acord tàcit del promotor, el constructor i l'arquitecte.

Marià Gomà i Damià Solanes van possibilitar l'arribada, en aquest indret de ponent, d'una manera de fer coincident amb obres notòries de l'època, que deixa la disjuntiva de si es tracta d'una influència directa o d'una manera de fer adquirida intuïtivament per l'herència d'allò que a tots ens precedeix. O bé, probablement, una mescla d'ambdues circumstàncies que comparteixen límits difosos.

L'anàlisi defineix quatre elements de projecte, que s'iteren en els casos exposats, com als generadors de l'agradabilitat: són l'estructura natural, l'habitació regalada i l'espai exterior en l'habitar.

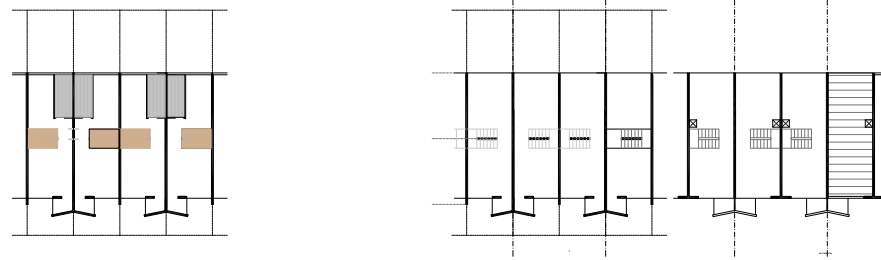
Casa Tartera, 1960



Edifici Pijuan, 1960



Cases en filera al carrer Cadí, 1961



Edifici Campàs-Delsams, 1961



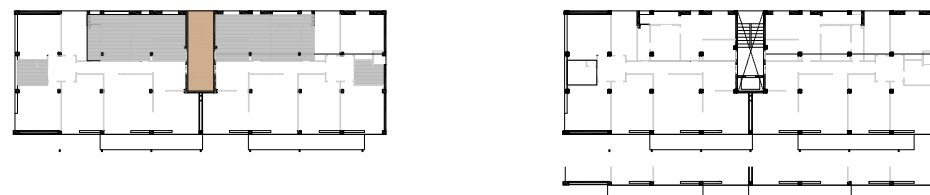
Edifici Pare Sanahuja, 1962



Edifici Sant Lluís, 1963



Edifici Almatà, 1963



0 1 5m

1 Plantes dels set edificis. La representació és sintètica amb la funció de destacar els valors de l'estructura natural de cada planta. Dibuix dels edificis a la mateixa escala

L'estructura natural

En el recorregut per aquestes obres, l'estudi reconeix una qualitat que defineix com "estructura natural" i que és originada per la utilització de l'ordre, la geometria, la proporció i la jerarquia en la disposició dels seus elements inherents- murs, pilars, patis, buits i perímetres- de la que deriva directament la resolució del projecte. Aquesta qualitat atorga a les obres una espacialitat pròpia que incideix directament en la seva agradabilitat.

L'estructura natural sembla néixer de dues realitats diferents però afins: l'autòcton i l'universal. Pel que fa a allò autòcton, i entenent com a autòcton allò que es propi d'una cultura, neix de la tradició d'arquitectura vernacular de la construcció amb murs de càrrega. Pel que fa a l'universal, neix directament del classicisme: harmonia, ordre i proporció. Ambdós termes immanents en el fet arquitectònic del món mediterrani. En la investigació, es té consciència que aquests termes requeririen una revisió profunda d'ells mateixos i que han estat sotmesos a multitud d'interpretacions, però la tesi els agafa sense prejudicis històrics i per deixar entendre la naturalitat que, alguns cops, l'arquitectura emana.

L'estructura natural conté l'estructura resistent, sobretot en els casos de murs de càrrega, però va més enllà en precisar-la d'una manera intencionada que fa que, amb els altres elements principals, generi una mena de radiografia de l'edifici. També, l'estructura natural fixa la disposició de les estances de l'habitatge com a part d'un tot i no com una mera distribució per encabir-les-hi.

Si es considera que l'estructura natural fixa la base per a resoldre el projecte, aquest concepte es pot relacionar amb la definició que en feia Barba Corsini:

"El general los problemas del espacio han de resolverse con los medios técnicos más simples. En cada caso existe una solución estética que llamamos "estructura natural" "1

El redibuix de les plantes, juntament amb la descripció següent, intenten extreure l'estructura natural de les obres, despullant-la d'altres condicionants, per tal de posar-la en relleu.

" El modo de realizar una construcción consiste en obtener de diversos materiales dispuestos de un cierto orden y conjugados con arte, una estructura compacta y -en los límites de lo posible- íntegra y unitaria. Se dirá que es íntegro y unitario aquel conjunto que no contenga partes escindidas o separadas de los demás o fuera de su sitio, sino que en toda la extensión de sus líneas demuestre coherencia y necesidad. Es preciso por tanto averiguar, en la estructura, cuáles son sus partes fundamentales, cuál su ordenamiento y cuáles las líneas de que se compone".

Leon Battista Alberti,
en "De re aedificatoria" tercer libro ²

1 Citat en Ruiz Millet, Joaquim: "Barba Corsini. Arquitectura Architecture 1952-1994". Ed H2O. Barcelona, 2002

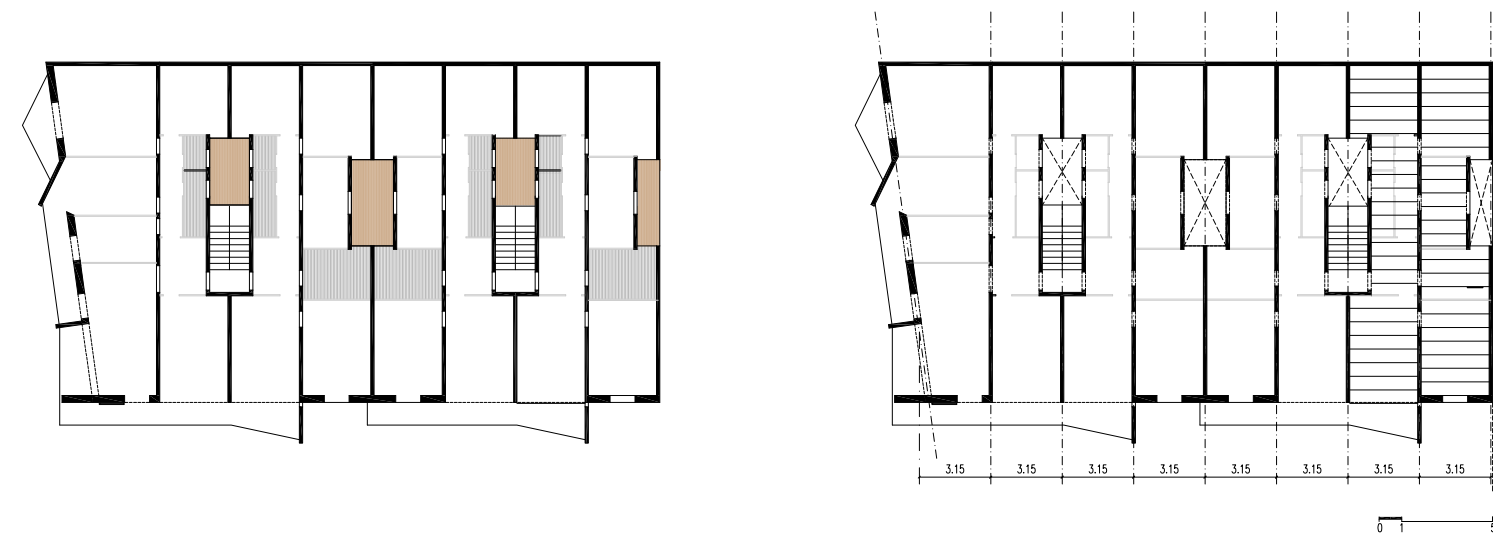
2 Citat en Quaroni, Ludovico "Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura". Ed. Xarait Ediciones. Madrid, 1987

RACIONALITZACIÓ A l'edifici d'habitatges Pijuan la disposició del solar, en un xamfrà amb una repercussió considerable de mitgera cega, dota el projecte d'un atractiu especial per la racionalització de la planta a partir de patis i murs de càrrega. Damià Solanes estructura els murs de manera ordenada, seguint uns eixos que modulen el solar i que seran els definidors de les estances dels habitatges. La planta es divideix en vuit crugies perpendiculars al carrer de més llargada: set són iguals, de 3,15 m de llum lliure mentre que la vuitena, la de la cantonada, s'adapta al gir no perpendicular del solar. Centrats en eixos alterns, disposa els quatre patis de ventilació, alineats dos a dos, atorgant al conjunt un ordre indissoluble a la planta de l'habitatge que configura la seva estructura natural.

La planta conté dues escales i cadascuna té dues vivendes per replà. En totes les plantes, excepte la primera, destina dues crugies per habitatge i crea una tipologia que tan sols varia en la vivenda de la cantonada. A l'habitatge tipus, el patis interiors que organitzen la planta, també diferencien els dos tipus de ventilació: un es destina a les cuines i l'altre, el que conté l'escala de veïns, a banys i rentadors. Independitzar aquests dos tipus de ventilacions, sota un sentit higienista, contribueix, també, a un major grau d'agradabilitat de la casa. En cada habitatge, al voltant d'ambdós patis, es disposen, a més, els tres dormitoris secundaris, en els que dos d'ells gaudeixen dels tres metres lliures que defineix el intereix de l'estructura.

La façana al carrer es reserva per a la sala-menjador i el dormitori principal. Desvincular el pla de façana de l'estructura, en proposar els murs portants perpendiculars a la façana, permet obrir totalment la crugia de la sala a la terrassa amb una superfície vidriada. D'aquesta manera, l'arquitecte pot optar a una façana moderna -en aquest moment, s'associava modernitat a grans superfícies de vidre³- sense cap dificultat per a l'estructura i reforça, així, el protagonisme de les terrasses en aquest edifici. Tot i això, aquest sistema no deixa de provenir de la repetició de la crugia tradicional de la majoria dels pobles de ponent que s'aixequen entre els murs portants de les mitgeres de parcel·les allargades i estretes, com una mesura per economitzar el material. Aquest fet, possibilitava que la façana que donava al carrer desaparegués fàcilment a la planta baixa i sotacoberta per crear grans portalades d'accés d'animals i carruatges i ventilats espais d'assecatge, respectivament. El mateix J.A.Coderch, ho expressava amb aquestes paraules quan parlava de la configuració constructiva del seu edifici d'habitatges al carrer J

³ Segons l'anècdota explicada per l'arquitecte Àngel Mejón, durant la conversa mantinguda amb l'autora arrel de la tesi, els arquitectes lleidatans havien assignat a Damià Solanes el sobrenom de "l'arquitecte del vidre", degut a les obertures dels seus edificis. Àngel Mejón és un arquitecte coetani a Damià Solanes, que va treballar a tota la província durant l'època d'estudi.



2 Estructura natural de l'edifici Pijuan

Sebastià Bach de Barcelona, finalitzat l'any 1961:

*"Es como el sistema antiguo de los pueblos en que la crujía acostumbraba a dar a la calle. Y eso les permitía, si era necesario y sin ningún gasto, quitar una pared y poner la paja u otras cosas. Podían poner un agujero grande sin ninguna exageración de cálculo o complicación constructiva."*⁴

Resulta també atractiva la simplicitat en el plantejament de les cases del carrer Cadí. Allí, una sèrie de murs estructurals es plantegen, de nou, perpendiculars al carrer i paral·lels entre ells. La distància de l'intereix de 3.30m o 3.60m –segons la tipologia-, defineix la unitat d'habitatge que es compon d'una crugia en dues plantes. Al centre de cada crugia, en el punt mig de la planta, un mur perpendicular i exempt divideix la planta en dues zones. Aquest mur central té la funció estructural de suportar els graons volats de l'escala per accedir a la segona planta però, a més, és el generador de les diferents estances de la casa amb un esforç mínim de distribució.

El mòdul del projecte el formen dues cases –dues crugies- que resten vinculades per un mur davanter frontal que, separat de l'edificació principal, es flexiona cap a enfora a partir de l'eix. Simplement amb tres murs –els murs de càrrega definidors de la crugia, el mur central de l'escala i el mur flexionat davanter-, el projecte dibuixa la idea estructuradora de la filera de casetes.

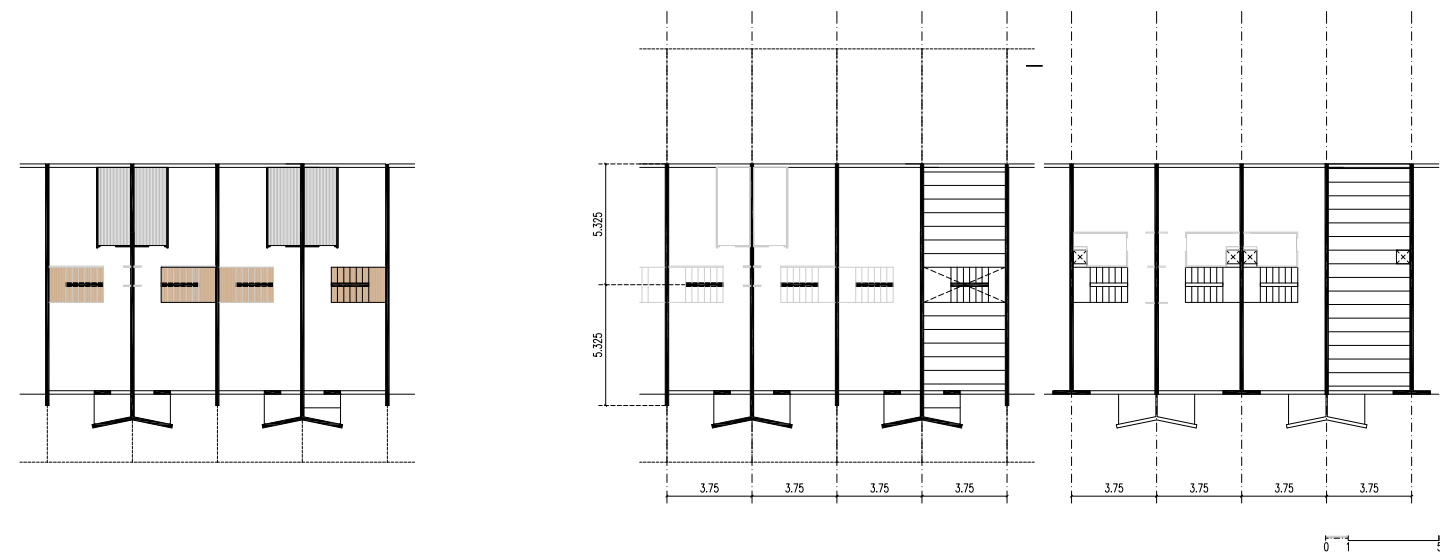
Així doncs, l'estructura natural conjuga els condicionants del projecte: l'estudi acurat de les proporcions de l'habitatge mínim; l'ús d'un sistema constructiu autòcton i, per tant, econòmic, per extreure'n el màxim partit dels recursos materials dels que es disposa; i la voluntat de conformar una successió d'espais amb bones condicions de confort espacial.

CONFORT ESPACIAL

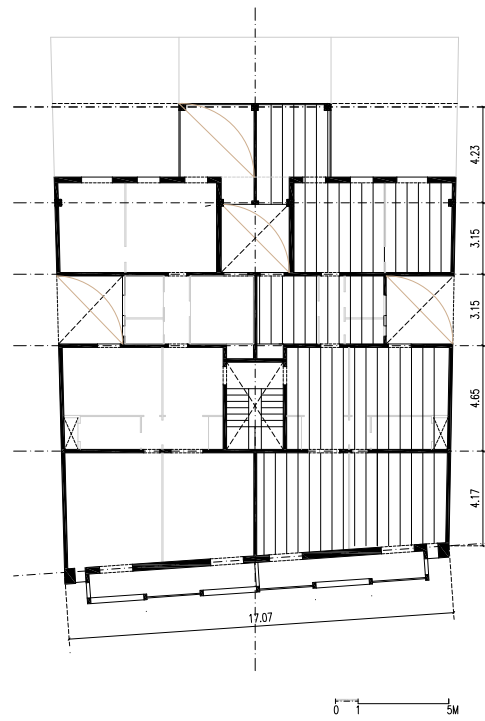
Dos casos diferents dibuixen els edificis al carrer Pare Sanahuja i Sant Lluís. En ells, els murs estructurals es disposen en paral·lel al carrer i generen una seqüència de pòrtics dins un mateix habitatge.

Al carrer Pare Sanahuja, Marià Gomà, origina un planta basada en un sistema de patis convencional: un pati central, col·locat a l'eix de separació entre els dos habitatges, i dos patis mancomunats en els laterals. Alineat al pati central, i separat per una crugia, es disposa el buit d'escala. D'aquesta manera,

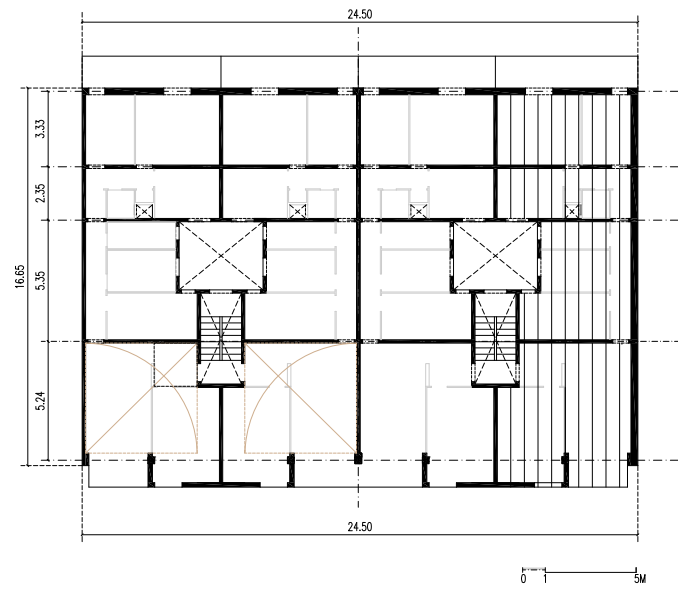
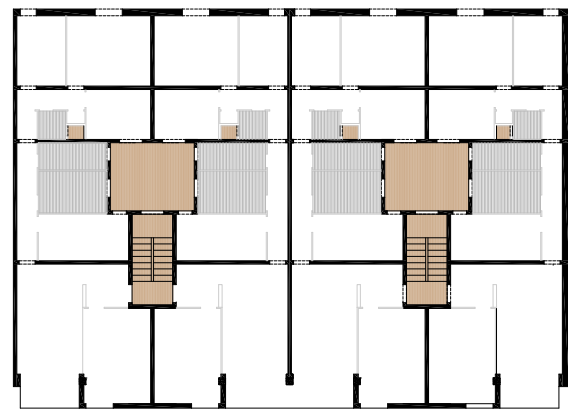
⁴ Citat en Hosta Mateu, Alfons: *El pati a la ciutat mediterrània. La seva transformació dins l'habitatge col·lectiu a Barcelona*. Tesis doctoral ETSALS



3 Estructura natural de les cases en filera del carrer Cadí



3.1



3.2

3 Estructura natural dels edificis Pare Sanahuja (3.1) i Sant Lluís (3.2)

els quatre forats s'organitzen en forma de creu i formen una doble axialitat a la planta. Aquesta es veu reforçada per la disposició dels banys i cuines en el pòrtic dels patis mancomunats i de dues terrasses bessones contigües al pati central sobre l'eix de l'edifici, que sobresurten cap a l'interior d'illa. El resultat és una planta que configura una creu central amb els patis, escala, banys i cuines, i que allibera els seus quadrants per a les estances de la casa. D'aquesta manera, Marià Gomà constitueix el plànol de l'estructura natural del projecte.

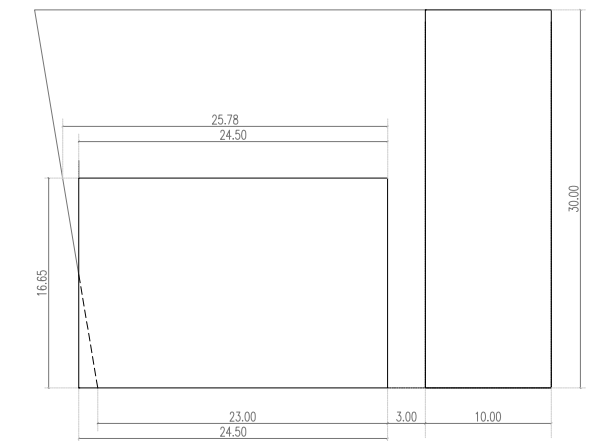
El resultat mostra un component geomètric destacable que es veu accentuat per l'ús de la figura del quadrat en els patis i terrasses, i que confirma la confiança de Marià Gomà en la geometria, com ja s'ha fet palès en l'estudi de la façana.

Cal assenyalar els tres pilars de formigó que sustenten les dues terrasses de la façana posterior, a totes les plantes de l'obra. En aquest cas, encara es tracta d'uns pilars aliens a l'estructura de l'edifici, que, segurament, estan motivats per la necessitat puntual d'alliberar de tancaments les terrasses exemptes. De totes maneres, cal posar-les en relleu perquè representen una nova incorporació a la realitat constructiva del lloc.

ORDRE I GEOMETRIA

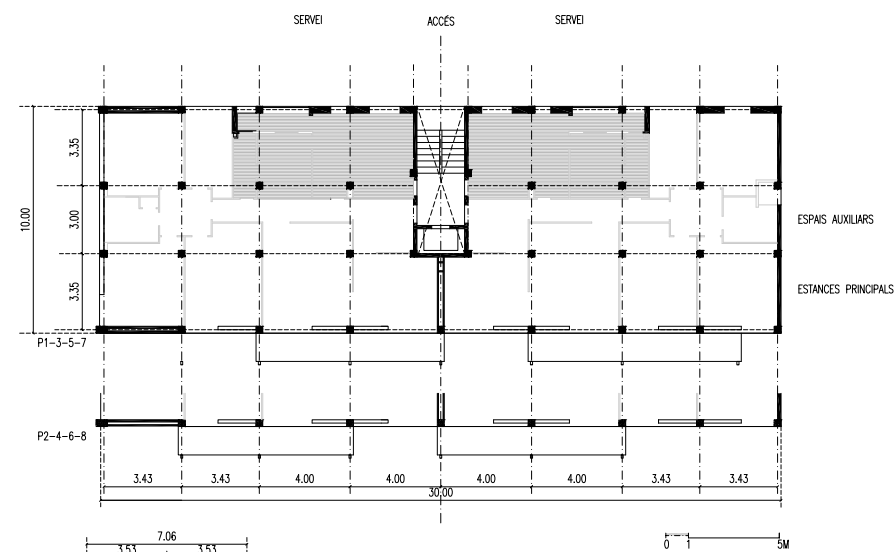
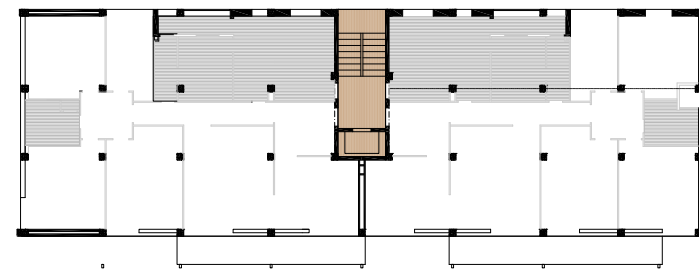
Al projecte de l'edifici del carrer Sant Lluís, de l'arquitecte Damià Solanes, el precedeix una primera operació d'ordre i geometria en la redefinició del solar. El projecte neix de l'encàrrec conjunt de dos edificis –Sant Lluís i Almatà– en un solar en cantonada de forma trapezoïdal que l'arquitecte regularitza prèviament per tal d'obtenir una peça regular on dibuixar dos perímetres rectangulars destinats a cadascun dels edificis.

El rectangle assignat per a l'edifici Sant Lluís -de 24,65 m de façana i 16,65 m de profunditat-, es divideix en quatre crugies d'estructura de murs de càrrega paral·leles a les façanes de diferents amplades segons les peces que han de contenir, tal com succeïa en l'edifici anterior. En aquest cas, Damià Solanes realitza una sèrie d'operacions en planta amb la finalitat de rendibilitzar l'obra, en estar destinada a la venda d'habitatges econòmics. Per tal que cada planta pugui contenir quatre habitatges divideix el solar en dos unitats independents, amb un nucli d'escala cadascuna i que col·loca simètricament respecte l'eix longitudinal del solar. Cada unitat conté dos habitatges també simètrics respecte al seu eix central, sobre el qual es disposen, a l'interior de la planta, el nucli d'escala i el pati de ventilació. La necessitat

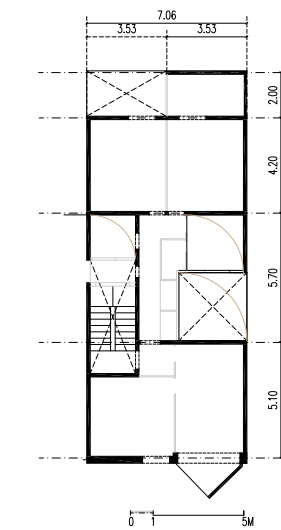
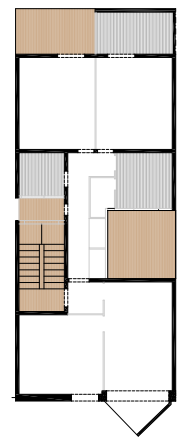


4 Dibuix de la redefinició i ordenació del solar dels edificis Sant Lluís i Almatà, de Damià Solanes

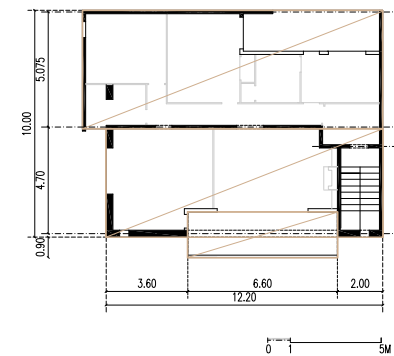
5.1



5.2



5.3



5 Estructura natural dels edificis Almatà (5.1) i Campàs Delsams (5.2) i de la casa Tartera (5.3)

d'ocupar gran superfície de la planta obliga a la creació d'un sol pati central interior en cada unitat d'escala compartit pels dos habitatges. Al voltant del pati es disposa l'escala, la cuina, els banys i dues habitacions secundàries de cada vivenda, i es reserva les dues crugies extremes, en contacte amb la façana, per a les estances principals.

En l'eix estructural coincident amb la façana al carrer, l'arquitecte substitueix el mur de càrrega per pilars i jàsseres. Així, d'una banda, pot incorporar el vol de façana a la superfície interior de les estances i, d'altra banda, pot obrir completament les sales d'estar a les terrasses en voladís. D'aquesta manera s'adequa el mecanisme de projecte a la possibilitat constructiva de l'obra. Però també, a l'inversa: s'accelera els canvis en els sistemes constructius locals sota la sol·licitud del projecte, fenomen que es veurà culminat a l'edifici Almatà, que s'exposa a continuació.

CANVIS

Al passeig de l'Estació, Damià Solanes, planteja l'edifici Almatà, de nou plantes d'alçada, amb una estructura completament sustentada per pilars. Els pòrtics de pilars doten a la planta d'una aparent llibertat de distribució sense desprendre'ls de la funció jerarquitzadora: En sentit longitudinal els pilars organitzen tres franges: la central, la més estreta, fa de contenció de l'espai de circulació de la casa que gaudeix de flexibilitat en quant als límits i material en haver deslligat els tancaments de l'estructura; les dues franges exteriors, d'igual dimensió, contenen les estances. En el sentit transversal, vuit crugies es disposen de manera simètrica respecte l'eix de la planta i determinen, amb la seva diferent distància, que la part central de l'edifici es destina a sala d'estar i menjador de grans dimensions i que els extrems es reserven per als dormitoris.

MODERNITAT

Tot i l'autoimposició de la simetria com a generadora de la planta, l'arquitecte se sent amb la llibertat de trencar-la en els voladissos dels balcons i en l'aleró que sobrevola part de la coberta. Així, corrobora que l'estructura natural no encotilla la proposta sinó que la fixa, amb un clar enteniment de la modernitat en arquitectura.

Entre aquests edificis d'habitatge col·lectiu, hi resten la casa Tartera i l'edifici Campàs-Delsams, en els quals, la seva petita dimensió en planta fa que la repercussió de l'estructura natural sigui menor. Tot i això, l'edifici Campàs-Delsams deixa testimoni de l'ús de la geometria en la seva composició quan confia en

el quadrat per definir el pati, la cuina i el bany, tots tres situats en la crugia central de la planta. També en el mateix edifici, l'eix estructural que coincideix amb l'eix de façana és suportat per pilars de formigó que permeten que el forat descentrat arribi fins a la línia de mitgera sense necessitat d'un brancal d'obra en l'extrem. La casa Tartera també es configura amb murs estructurals paral·lels a la façana principal que organitzen la casa en dos crugies de categories diferenciades. Es podria ressaltar la biga de cantell de formigó que autoritza el forat de 6.60 metres de longitud de façana, definidor de l'esperit del projecte.

L'anàlisi paral·lel de l'estructura resistent d'aquests edificis denota el pas gradual de l'estructura de murs de càrrega a la de pilars en aquests primers anys de la dècada dels 60: inicialment els pilars tan sols eren permesos en estintolaments de planta baixa per adequar-la a ús de magatzem o local; més tard es van estendre en aquelles crugies en contacte amb la façana de les plantes pis si el projecte ho requeria; i, finalment, es van convertir en el sistema estructural que sustentaria tot l'edifici. Aquest procés, que s'observa amb anterioritat en indrets més centrals, va arribar en aquest moment en el ponent descentralitzat, gràcies als edificis descrits. L'aportació dels arquitectes va actuar com a motor d'avançament d'unes tècniques que, a la vegada, van ser ben rebudes pels constructors disposats a dur-les a terme sense reticències.

QUADRAT

SOCIALIZACIÓ
DEL BENESTAR

L'habitació regalada

L'*habitació regalada* és aquella que, fora de programa de l'habitatge, se situa contínua a la sala d'estar, normalment amb accés independent a través del rebedor, i que dota a la vivenda d'una certa flexibilitat en poder ser utilitzada de diferents maneres. L'habitació regalada pot acollir un nou espai de treball que possibiliti atendre persones foranes sense necessitat d'entrar a la resta de la casa; també es pot utilitzar com a estança auxiliar d'ús variable o bé oferir la possibilitat d'engrandir la zona d'estar-menjador per crear dos àmbits generosos i diferenciats de lleure i menjar.

Regalar aquesta habitació no deixa de ser res més que un oferiment de benestar en totes les seves possibilitats: si es considera l'ús de despatx es relaciona amb progrés social; si es considera l'engrandiment del menjador-estar es democratitza el temps d'oci domèstic a tota la societat doncs, fins ara, la zona d'estar estava reservada pels habitatges burgesos, i, també, es relaciona amb el gaudi com a part de l'habitar; si es considera la llibertat d'ampliar el repertori d'usos possibles a l'habitatge, es relaciona amb acceptar la individualitat de cada habitant.

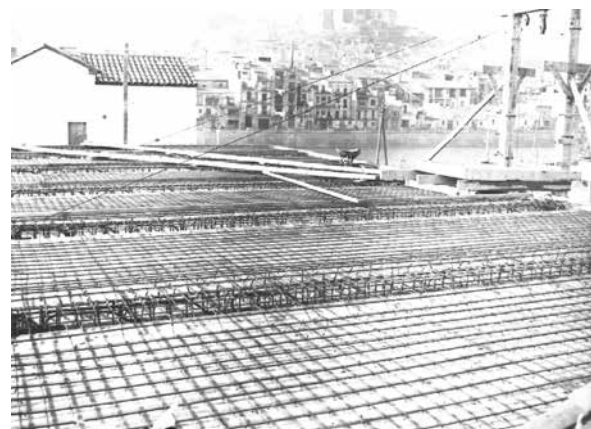
FLEXIBILITAT

En aquest indret de ponent, l'habitació regalada es percep als edificis Sant Lluís, Almatà -ambdós de Damià Solanes- i a l'edifici Campàs-Delsams- de Marià Gomà. Justament, aquests són els primers edificis en què els murs de càrrega donen pas als pilars i els paraments ja no formen part de l'estructura, podent ser eliminats sense cap afectació.

L'edifici Campàs-Delsams, testimonia la flexibilitat que l'habitació regalada atorga a l'habitatge, doncs a la primera planta –on vivien els propietaris- l'habitació regalada es va sumar al menjador per aconseguir una sola estança de més gran dimensió mentre que la resta de les plantes –on vivien els llogaters- es va mantenir, en un principi, com una habitació independent.

CONCATENAR

A l'edifici de Sant Lluís, l'habitació regalada, la sala d'estar, el rebedor i la terrassa configuren una sola operació d'encaix, tant en planta com en façana, cobrant protagonisme en la gènesi del projecte. La definició del rebedor amb mobiliari cap al menjador i parament d'obra cap a la peça auxiliar, denota la intenció de concatenar el rebedor amb la sala i d'independitzar l'habitació regalada de la circulació



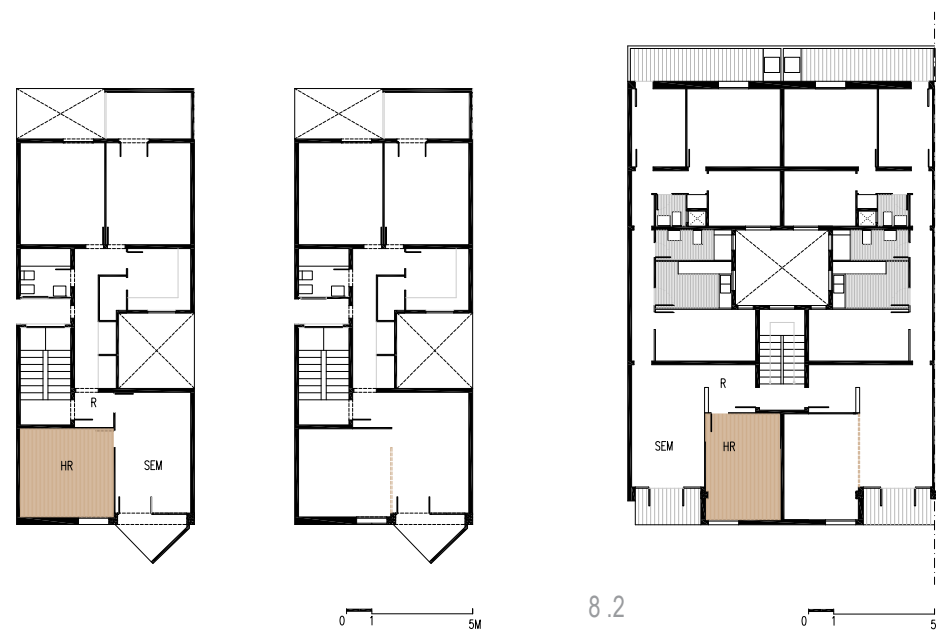
6 Construcció de l'estructura de l'edifici Almatà, de nou plantes d'alçada, amb una corriola elèctrica com a única maquinària per a l'accés del material.



7 Encaix de la terrassa, la sala menjador i el dormitori en un sola operació. Edifici d'habitatges al barri de Hansa a Berlín. A Alto, 1957.

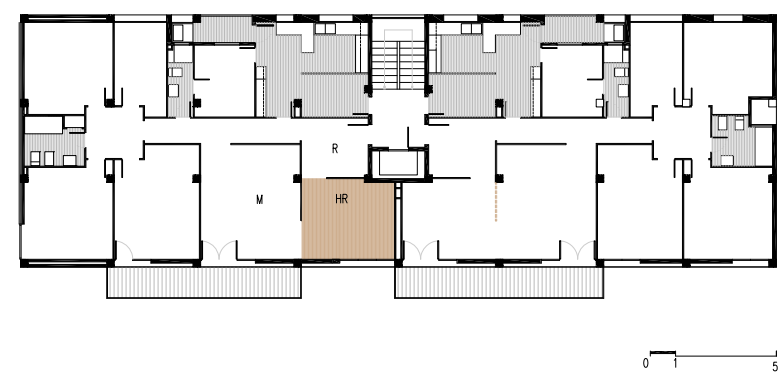


9 Imatge actual de la mampara de fusta i vidre entre l'espai de circulació i el menjador a l'edifici Almatà



8.1

8.2



8.3

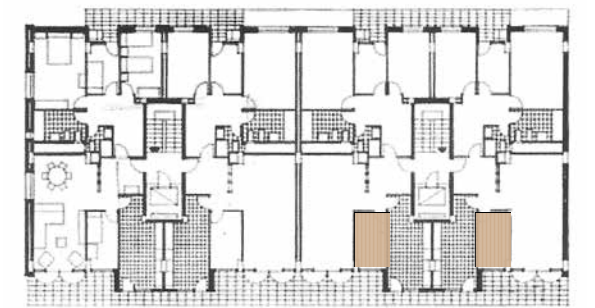
8 L'habitació regalada als edificis Campàs-Delsams (8.1), Sant Lluís (8.2) i Almatà (8.3). Les plantes estan dibuixades a la mateixa escala i en cadascuna es presenta l'opció d'unificar l'habitació regalada amb l'estança contínua

domèstica. El dibuix del mobiliari del propi autor en algun dels seus plànols li determina l'ús de despatx, que a la fi ens explica que està fora del programa doncs la destinació d'aquests habitatges era per a una societat agrària i obrera principalment. El fet que l'habitatge ja disposa de quatre dormitoris, explicaria que l'habitació regalada no té com a objectiu la funció de dormitori.

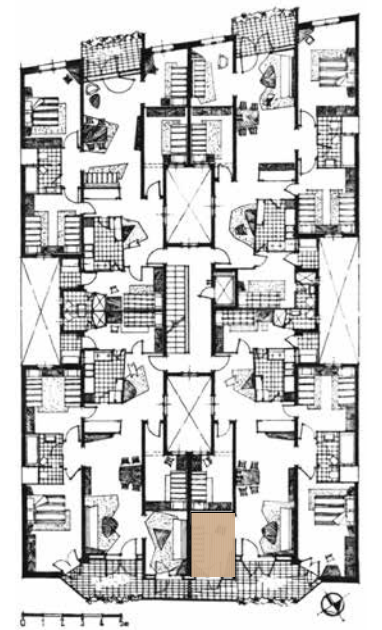
A l'edifici Almatà, l'habitació regalada es presenta com una part de la sala-menjador destinada a l'estar. La seva posició i tractament, permet novament independitzar-la i fer-ne ús des del vestíbul, ja sigui per separar materialment els dos àmbits o per donar-li un nou ús. Tot i que en els plànols els paraments de separació amb el vestíbul es van grafiar com un envà, a l'obra es van plantejar amb mampares d'estructura de fusta i parament vidrat, tal i com encara es conserva a l'habitatge de l'aparellador de l'obra, Federico Letamendi (fig 9).

El mateix arquitecte Damià Solanes, ho va plantejar en edificis posteriors a la ciutat com el que, tot i que a la tesi no s'analiza, se n'il·lustra la planta (fig 10). La diferent destinació dels habitatges en que es presenta – habitatges de lloguer, habitatges econòmics per a la venda i habitatges d'alt nivell adquisitiu per a la compra-, i la manera diversa de tractar aquesta peça, explica que era una aportació de l'arquitecte, no induïda pel client, i que formava part d'un recurs projectual que atenia a la flexibilitat del programa i a una composició més lliure de l'habitatge. A la vegada, també demostra l'acceptació del client - promotor – i de l'usuari al model d'habitatge que l'arquitecte proposava, en un moment i un indret on les restriccions mercantilistes encara no eren presents.

L'habitació regalada es percep en edificis notoris de l'època de Barcelona, sobretot quan es va abandonar els murs de càrrega, com ho il·lustren els següents exemples de l'època: El primer d'ells, és l'habitatge proposat per FJ Barba Corsini al carrer Balmes, l'any 1955 (fig 10). És significatiu que Damià Solanes hi va residir i va instal·lar-hi el seu primer despatx, gaudint de la flexibilitat que li oferia la peça d'accés directe des del rebedor. Tot i que es tracta d'un edifici de murs de càrrega, la desaparició de l'envà perpendicular al mur de càrrega que connecta les dues peces adjacents a la sala d'estar atorga les diferents possibilitats comentades a la planta. El segon exemple, és l'Edifici Mitre del mateix FJ Barba Corsini, 1959-63, on



10 Edifici d'habitatges a l'avda Pere III de Balaguer. Damià Solanes, 1970



11 Edifici d'habitatges al c. Balmes. FJ Barba Corsini, 1955

RESTRICCIONS
MERCANTILISTES

EDIFICIS NOTORIS



12 Edifici Mitre. FJ Barba Corsini, 1959



13 Edifici d'habitatges Seida. F Mitjans, 1958



14 Edifici d'habitatges al c. Musitu. M Ponseti, 1960

l'habitació en qüestió té un tractament de rebedor-habitació-estudi, amb una proposta més agosarada. Per últim, s'il·lustren les plantes de dos edificis d'habitatges on es presenta una sala d'estar i menjador amb dos zones diferenciades que es poden independitzar si el programa ho requereix: edifici Seida, de l'any 1958, de F.Mitjans i l'edifici al carrer Musitu, de l'any 1960, de M.Ponseti. La coetaneïtat d'aquests edificis amb les obres estudiades demostren que, més que una influència, era una manera de fer que s'havia establert en unes generacions d'arquitectes i que naixia directament de la intenció d'atorgar flexibilitat a l'habitatge i que, a principis dels anys 60, arriba, encara que sigui tímidament, en aquest indret de l'interior.

Avui, quan s'accedeix a diversos d'aquests habitatges es comprova que l'afany de flexibilitat es va aconseguir, per la varietat d'usos que se n'ha anat fent, i això els dota encara d'una modernitat desapareguda en la majoria d'habitatges actuals. Malauradament, a les posteriors propostes d'habitatge a la ciutat fins el dia d'avui, la posició d'aquesta peça ha estat ocupada per la cuina, sense oferir cap més possibilitat a l'habitatge, alhora que encotilla la solució de façana⁵.

L'habitació regalada es tracta, sens dubte, d'una aportació personal de l'arquitecte, no exigida pel programa ni pel client, que va enriquir les possibilitats de l'habitatge i va contribuir a la seva agradabilitat. En aquest indret, la modernitat es va presentar com una socialització del benestar i la flexibilitat que l'habitant va acceptar amb agraïment.

FLEXIBILITAT

HABITANT

AGRAÏMENT

SORPRESA
IL·LUSIÓ

L'espai exterior en l'habitar

Si fins ara, amb la humanització i la plàstica, la tesi ha valorat l'element exterior de l'habitatge –balcó, terrassa, jardí- des de la seva relació amb l'entorn exterior com a generador de l'expressivitat de l'edifici, ara ho farà des de la seva relació amb els espais interiors del propi habitatge.

Les obres objecte d'estudi van aportar, en aquest indret, un nou enteniment de l'espai exterior de la vivenda sota la intenció de fer agradable la vida a la casa i, d'aquesta manera, van contribuir, innegablement, al seu lligam amb l'habitant.

Considerar l'espai exterior com un element inherent a l'habitatge, fet al que avui estem avesats, va causar impacte, en aquell moment, en la societat de Balaguer. L'habitant estava habituat a una manera de fer que havia perdurat des de feia anys i que era provinent de la tradició de construir cases amb murs de tàpia en carrers estrets del casc històric, originades des de la pròpies limitacions urbanes, econòmiques, climàtiques i materials. A la ciutat antiga, l'única concessió de l'habitatge a les grans obertures es reservava per a les tribunes dels pocs edificis de certa repercussió econòmica, ja fos dels pocs habitatges aïllats o en les plantes principals d'edificis entre mitgeres de la Plaça Mercadal o d'altres carrers insignes. Com s'ha exposat, a les primeres actuacions d'habitatge de l'Eixample s'havia reproduït l'obertura "ruralista", amb la mera intenció d'oferir una imatge predeterminada. O bé, s'havia desestimat directament, el fet de considerar l'espai exterior de l'habitatge com a element generador de confort. Per tant, fins aleshores, l'imaginari dels habitants no contemplava una altra possibilitat.

La sorpresa i la il·lusió que va suscitar incloure l'espai exterior en aquestes obres com una part vinculada al fet d'habitar-les, les recullen el testimoni d'aquells que hi van viure.

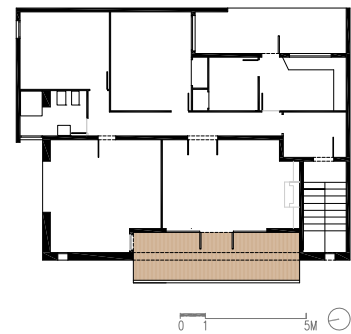
Cadascuna de les obres analitzades a la tesi delata un interès particular de l'arquitecte en el tractament del balcó, terrassa o jardí, que val la pena considerar.

La casa Tartera, és una casa senzilla en l'aspecte constructiu, de pressupost econòmic i destinada a una sola família. Un dels requisits de la casa de dues plantes era poder utilitzar la planta baixa com a magatzem de maquinària agrícola i, la planta primera, com a habitatge. La petita dimensió del solar no donava opció a alliberar part de la seva superfície per a un jardí. Segurament, aquest fet és el que va encoratjar a situar,

⁵ L'arquitecte Lluís Nadal, company de promoció de Damià Solanes, a l'escrit que recull la conferència impartida l'any 1999 a la Universitat d'Arquitectura del Vallès, sota el títol "Habitatge: Il·lusió i Sentit Comú", parla de les restriccions que suposa la ubicació de la cuina en la part destinada a l'habitació tractada.



15 Casa Tartera. La terrassa protagonista de la configuració de la façana



16 Dibuix de la planta de la casa Tartera i la seva terrassa

6 Ruiz Millet, Joaquim "Barba Corsini. Arquitectura Architecture. 1953-1994". Ed Galeria H2O. Barcelona, 2002

en la planta primera, una terrassa de dimensió generosa que protagonitza la configuració de l'habitatge i la composició de la façana. En planta, la terrassa se situa a l'eix de la façana, meitat en voladís sobre el carrer i meitat endinsada (fig 16). Aquesta posició determina un àmbit intencionadament ambigu entre allò públic i allò privat, que li permet ser un espai exterior habitat reservat de l'exposició visual des del carrer. Tres trets expliquen que és una nova estança exterior per a ser habitada: la seva dimensió; els seus murs pintats en blanc -com l'interior-; i la barana opaca i blanca de l'ampit, que limita la terrassa i la tanca amb l'alçada justa per permetre a l'habitant assegut la visió de l'exterior. La terrassa proveeix a l'habitatge d'un afany de fruit de les hores a l'aire lliure i fa recordar, vagament, les cases de vacances. Aquesta casa enalteix el gaudi en la vida quotidiana i diària, de manera que es podria utilitzar, aquí, les paraules de Barba Corsini quan diu:

"La vida és curta per esperar a ser feliç el diumenge. La forma de vida millor ha de ser per a tots els dies de l'any. I, en la part en què puguem participar els arquitectes, és a dir, en la creació de l'ambient, hem de fer que aquesta forma de vida, per ser més feliç, es repeteixi tots els dies de l'any" ⁶

Altrament, la posició endinsada del tancament de la sala, i el ràfec que sobrevola el pla de façana, configuren l'ombra que les terres de ponent requereixen a oest. El ràfec, el forat i l'ombra composen una façana que, ahora que respon a les tendències plàstiques vigents, es vincula al lloc. Així, doncs, l'arquitecte, sabedor del clima del ponent català, ha filtrat els recursos compositius –el pla, els desplaçaments i la simplificació de traços- a través del territori i ha conformat una terrassa que protegeix l'habitatge de la radiació solar de les tardes d'estiu.

En el cas de l'edifici Pijuan es percep una cerca del confort visual en la prolongació de l'espai interior cap a l'exterior. Ara ja no es tracta de crear una estança exterior, sinó de concatenar visualment els dos espais en un de sol. En aquest punt cal fer referència al concepte de "confort visual", definit per Lluís Nadal:

" Això és el que entenc per confort visual: La pèrdua de referència de les mesures concretes de cadascun del àmbits, a través de la percepció simultània, o bé seqüencial,

PÚBLIC
PRIVAT

FELIÇ

FILTRE

CONFORT VISUAL

de la pluralitat. Aquest recurs procura la sensació molt agradable de més amplitud que la que es tindria a través de la percepció de cadascuna de les peces considerades aïlladament" ⁷

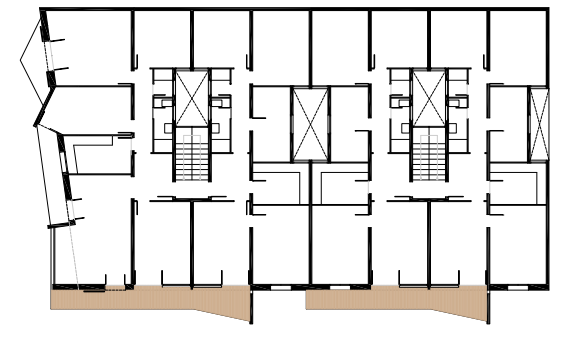
A cada habitatge, l'estança que acull la sala d'estar menjador s'obre, en la seva totalitat, a la terrassa. Llavors s'aconsegueix, entre els dos espais, una continuïtat del sostre –per l'absència de llinda a l'obertura- i del paviment. D'aquesta manera, s'obté una percepció simultània dels dos àmbits que, fins i tot, es dona des del fons de la casa, a través del passadís.

L'obertura es realitza amb una perfil·leria metàl·lica negra que compartimenta el forat segons una composició neoplasticista, influència molt assimilada per l'arquitectura vigent a Barcelona. Un travesser, a la mateixa alçada que els marcs de les portes interiors, fragmenta el tancament en una tarja superior de vidre –que permet la continuïtat dels sostre interior i exterior- i una part inferior que es subdivideix en un mur opac i una porta de vidre, en parts iguals. El mur que està integrat en aquest tancament - sota del travesser- també és pintat de blanc i, així, sembla perdre la seva opacitat enfront el parament d'obra vista que s'utilitza a la façana contigua, la que dona als dormitoris.

Curiosament, aquesta manera de resoldre l'obertura es repeteix en el vestíbul de planta baixa, on el parament blanc es substituït per un mur de còdols del riu Segre que rememora la pertinença al paisatge fluvial propi.

La forma de la terrassa, tal com ja s'ha analitzat, és un convid a sortir a l'exterior, treure el cap i passar una estona admirant el paisatge. Aquesta condició és la que fa que la terrassa no sigui contínua al llarg de tota la façana, sinó que es descompongui en dues unitats, per on, en cada unitat, discorren dos habitatges. (fig 18). D'aquesta manera, s'aconsegueixen quatre cantonades –dues per a cada terrassa i una per a cada habitatge. En cada terrassa, una de les cantonades està a l'extrem encarat a les vistes al riu i, per tant, l'habitant gaudeix d'un bon angle de visió per contemplar el paisatge. Per oferir el mateix privilegi a l'altre habitatge, a l'extrem oposat, el perímetre de la cantonada es dilata i gira amb el pretext de la cerca de la millor orientació cap a les vistes. L'arquitecte trenca la simetria en el balcó -que, en canvi, els habitatges sí

ASIMETRIA

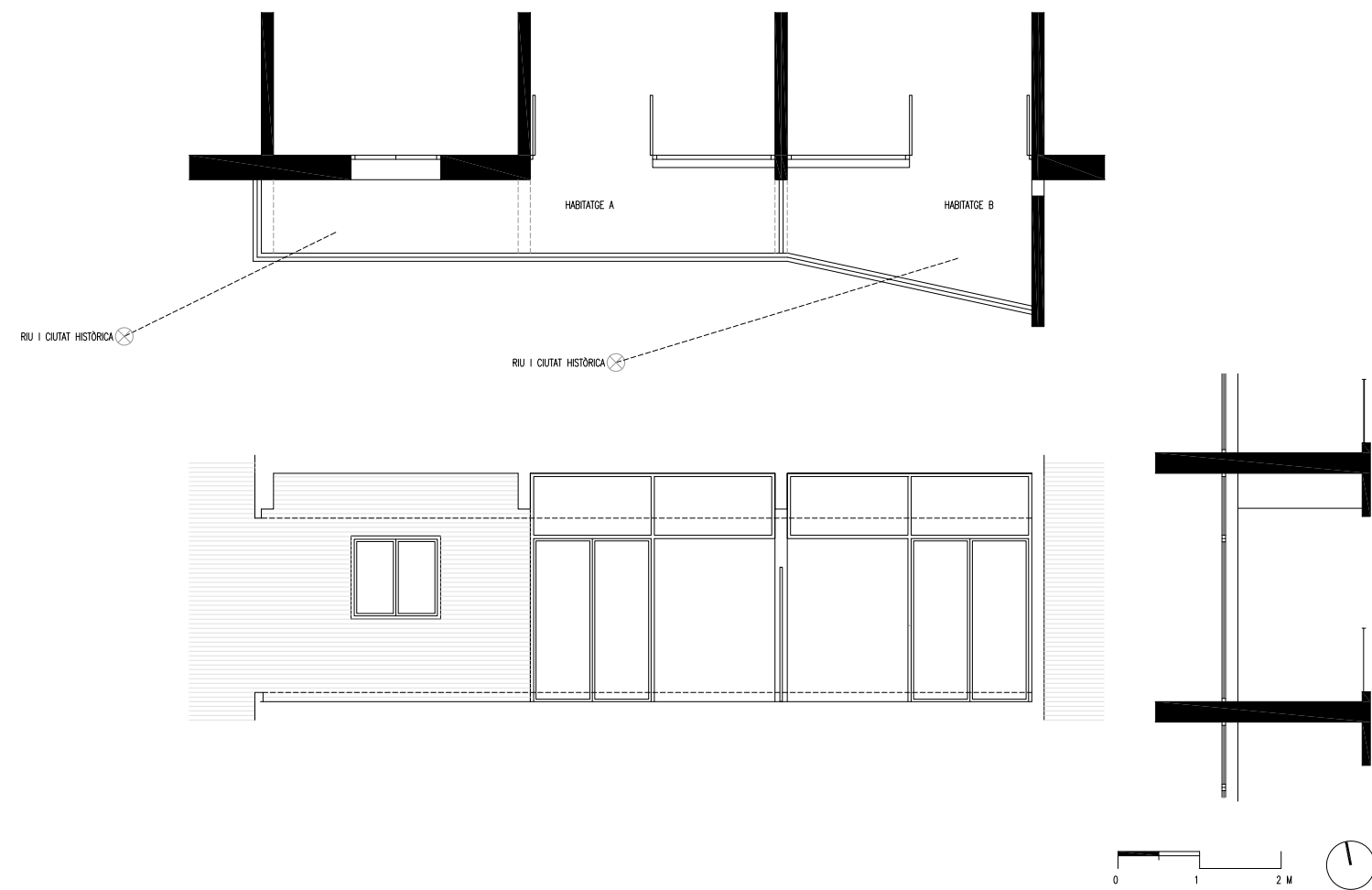


17 Dibuix de la planta de l'edifici Pijuan i les seves terrasses



17.1 Senyora contemplant les vistes des de la terrassa de l'edifici Pijuan

7 Nadal Ollé, Lluís. "Habitatge: Il·lusió i sentit comú". Lliçó inaugural del curs acadèmic 1999-2000. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés.



18 Dibuix de l'àmbit de la terrassa de l'edifici Pijuan. El seu perímetre s'obre en l'extrem oposat a les vistes privilegiades per tal que l'habitant de la vivenda de l'extrem en pugui gaudir.

TOT SER HUMÀ

comparteixen en el seu interior- per tal de dotar de vistes a cada vivenda. Aquest constitueix un exemple evident de l'interès de Damià Solanes per oferir les millors condicions d'agradabilitat a tot ser humà que habiti en les seves obres.

ENCAIXAT

A l'edifici al carrer Sant Lluís, l'estar i la terrassa estan encaixats entre els mateixos murs i formen una sola unitat en la composició de la casa. Podríem dir que la sala d'estar és la prolongació de la terrassa a l'interior i viceversa, que la terrassa és la prolongació de la sala d'estar a l'exterior. Igualment com succeïa a l'edifici Pijuan, la percepció simultània d'ambdós espais eixampla la sensació d'amplitud, recollint de nou les paraules de Ll Nadal. En aquest cas, aquesta percepció simultània també integra el rebedor i el passadís de l'habitatge, per l'absència de portes i envans alhora de definir els límits d'aquests àmbits. La solució de baranes, amb fons rodons metàl·lics permeten que aquesta visió no s'aturi en el pla de façana sinó que s'encadeni amb la visió integral de l'espai exterior

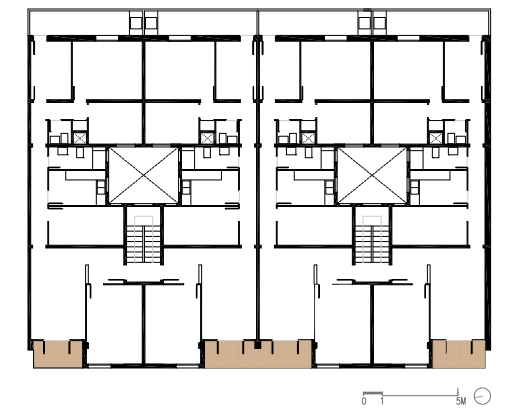
En el projecte, la perfileria que dibuixa l'obertura es divideix en quatre parts iguals, on les dues centrals són practicables i les dues laterals fixes. L'envidrament en tota l'alçada del tancament assegura la continuïtat de la visió del paviment al llarg de l'estança interior i exterior. La disposició dels mobles i els tancaments reconeixen la intenció de l'arquitecte de crear un àmbit agradable per a l'habitant i de donar rellevància a l'espai i al temps que es destinen al benestar, també en els habitatges econòmics. La zona de l'estar- amb els sofàs- està directament vinculada a la percepció de la terrassa. Aquest és un fet que cal ressaltar, perquè s'està valorant la zona d'estar –oci i descans- també en l'habitatge econòmic.

SOFÀ

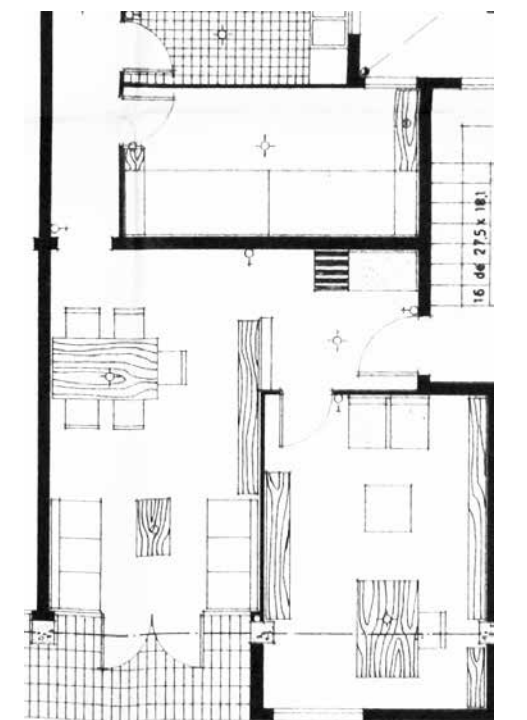
OCI

És una llàstima que a l'obra s'optés per substituir part de l'envidrament per ampits d'obra i finestres. D'altra banda, i tal com succeeix a la casa Tartera, l'haver enretirat el tancament de la sala d'estar li genera l'ombra que a l'estiu requereix l'oest de ponent.

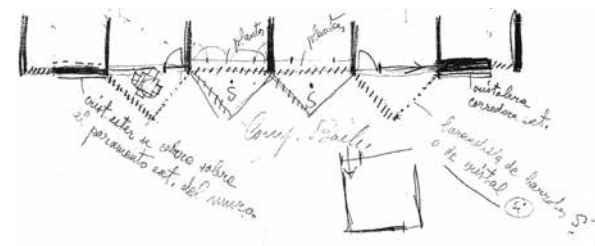
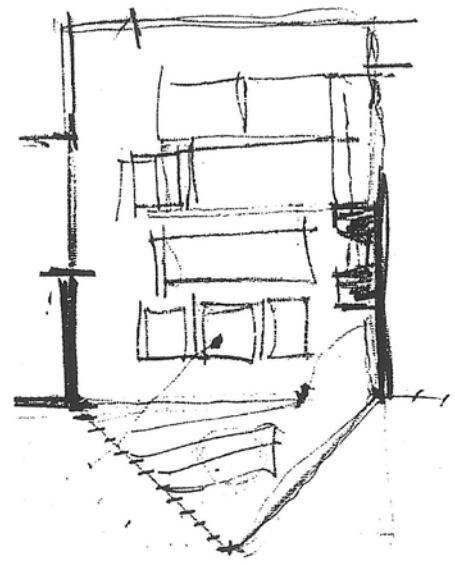
A l'edifici Campàs Delsams (fig 23), la circumstància que el balcó abasti tota l'amplada de la sala i que, entre l'interior i l'exterior, no hi hagi mur –tan sols tancament de vidre- assegura la expansió sensorial, de nou, de l'espai d'habitar cap a l'exterior. Però a més, assegura una altra continuïtat, la dels temps de l'oci. La sala, amb el seu sofà dibuixat al costat de l'obertura, és el símbol del temps del descans i del gaudi. Aquest temps es perllonga pel balcó que, tot i la seva petita dimensió, està pensat com una estança que



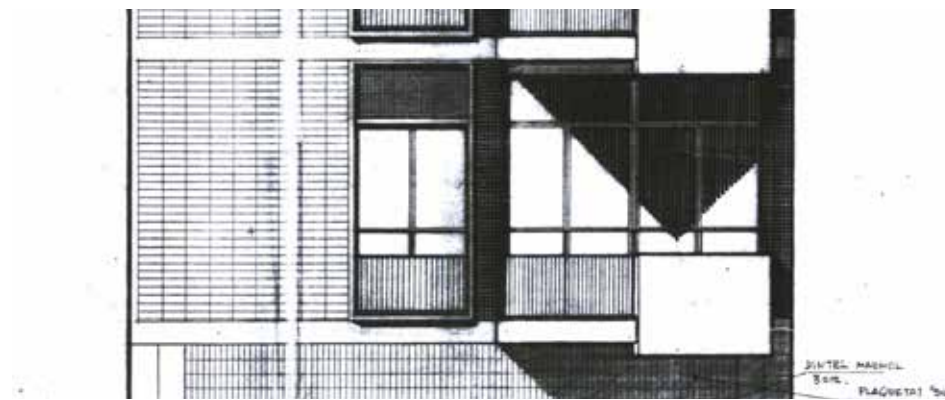
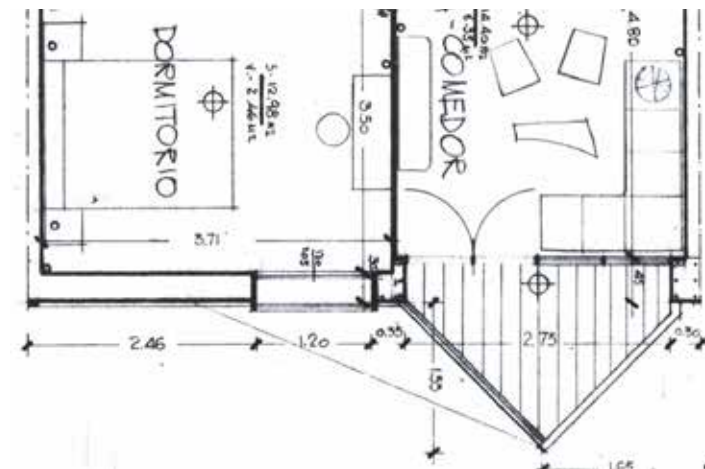
19 Dibuix de la planta de l'edifici Sant Lluís i les seves terrasses



20 L'àmbit de la terrassa a l'habitatge de l'edifici Sant Lluís



21 Croquis de JA Coderch de la tribuna en el projecte d'edifici d'habitatges al carrer del Compositor J S Bach. JA Coderch, 1958



22 Planta i alçat de l'àmbit del balcó de la casa Campàs Delsams. Marià Gomà, 1962

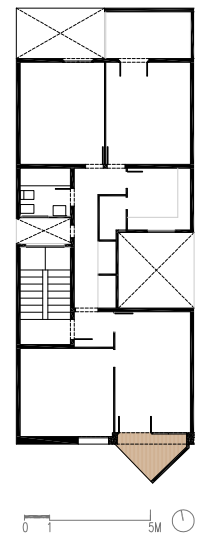
GAUDI

arrecherà l'habitant assegut a l'exterior, mirant sense ser vist. Malgrat que s'hagin analitzat en els apartats anteriors de la tesi, cal insistir de nou en la forma triangular del balcó i el diferent material de les baranes. Si ens fixem en la composició de la planta, sembla que el perímetre triangular del balcó forma part del perímetre de la sala d'estar: la continuïtat li concedeix el mur blanc de barana que neix com una successió del mur interior sobre el que es recolza el sofà. Enfrontats a la visió obliqua de l'habitant, els rodons metàl·lics pintats en negre, que configuren la barana oposada al mur, es presenten com la millor solució de transparència, en una època de gran escassetat de materials. És inevitable veure en aquest balcó les reflexions que J A Coderch plantejava en els croquis de la tribuna per a l'edifici d'habitatges al carrer J S Bach de Barcelona (fig 21). La configuració del balcó de l'edifici Campàs Delsams està en proporció del seu habitatge i a una escala encertadament humana. La conversa mantinguda amb la persona que va habitar, essent nena i adolescent, en una d'aquests habitatges de Marià Gomà, estava plena de bons records de les hores que es passava en aquest balcó, mirant la gent que anava i tornava pel passeig.

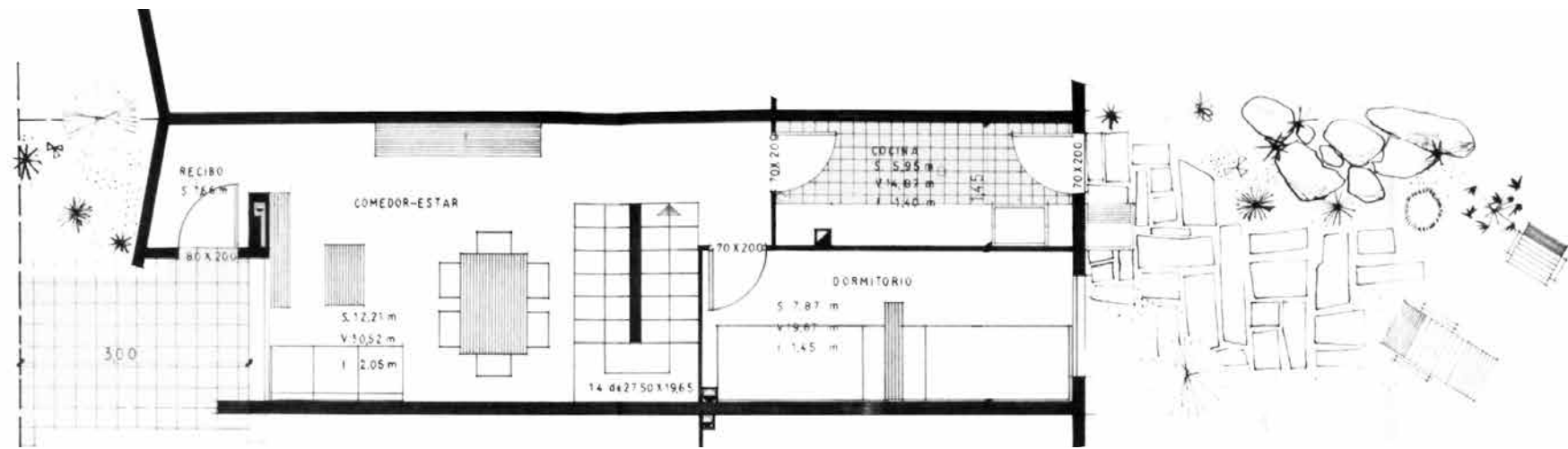
Dos casos molt diferents representen l'edifici Almatà i l'edifici Pare Sanahuja, en referència als balcons de façana. En ambdós edificis la relació de l'espai interior i exterior de la façana principal es subordina a la intencionalitat plàstica i expressiva de l'obra arquitectònica, exposada anteriorment. La profunditat dels balcons és la necessària per crear el relleu de les dues pells de l'edifici, més que per entendre-la com una prolongació habitable de l'espai interior o de la seva percepció. Tot i això, és convenient destacar la posició de les obertures en l'edifici Almatà. Aquestes es situen a l'extrem de cada estança, fet que provoca que la llum entri rasant als murs amb el conseqüent confort lumínic que genera. També és destacable la proposta de les dues terrasses que donen a l'interior de l'illa a l'edifici Pare Sanahuja, en què el seu inexistent lligam amb els espais de la casa, les acosta a una composició formal més que a una proposició sensorial.

CONFORT VISUAL

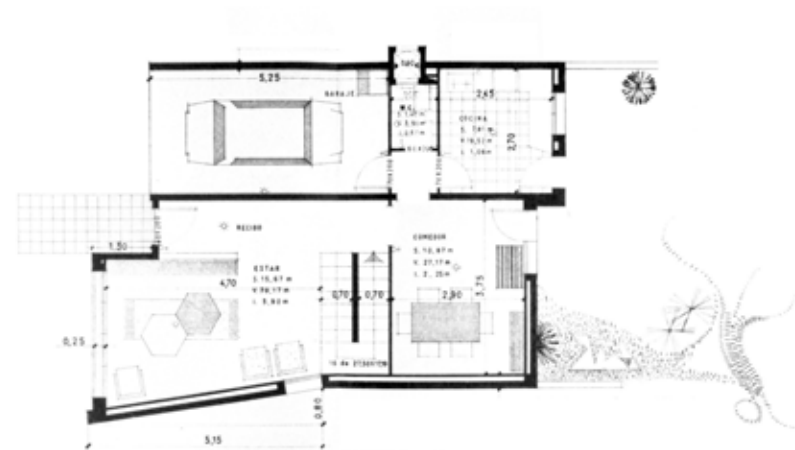
El ritual de travessar un jardí abans d'arribar a casa, reservat per obres d'una certa repercussió econòmica, és inclòs en l'habitar de les cases del carrer Cadi. La posició oposada de les portes de la tanca del carrer i de la casa fan que s'hagi de creuar el jardí en diagonal, i d'aquesta manera, la percepció de la seva petita dimensió augmenta. La vegetació d'aquest jardí s'enquadra amb el mur d'obra vista que forma el



23 Dibuix de la planta de l'edifici Campàs Delsams i el seu balcó



24 La casa entre dos espais exteriors: el jardí d'accés i el pati a sud. Cases en filera al carrer Cadí



25 L'estar mirant al jardí. Habitatge en cantonada al grup de cases del carrer Cadí.



26 Edificis d'habitatge de diferent tipologia en un context similar. F Bordalba (26.1 i 26.2) i F Clavera (26.3 i 26.4)

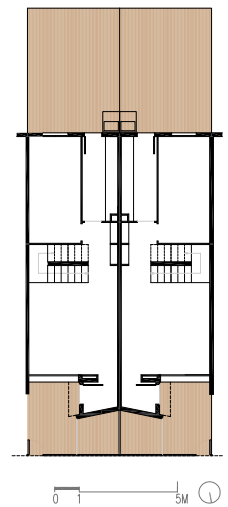
volum de rebuda, mentre que els passos es realitzen sota un paviment de formigó amb petits còdols de riu incrustats (fig 28).

A més del jardí d'accés, el projecte disposa d'un pati posterior. Es tracta d'un espai domèstic i privat -en contraposició al jardí obert a la via pública- ; que rep el sol beneficiós de sud; de dimensió generosa, respecte a la casa; i que l'arquitecte planteja com a un espai per estar-s'hi. El grafisme que utilitza en aquest pati accentua la intencionalitat de l'autor en el seu afany inicial de dotar a la casa d'agradabilitat. El traç de les hamaques, enmig de la vegetació i d'un ambient orgànic, explica que és un espai de la casa destinat al gaudi. El dibuix, veu de l'arquitecte, testimonia l'afany de democratització dels espais de benestar (fig 24)

En aquest projecte, també cal destacar la tipologia de cantonada on, per primer cop en les set obres analitzades per la tesi, es proposa un espai definit per a l'estar totalment independent del menjador. Aquest àmbit destinat a l'oci i al benestar està significat pel mur que s'obre cap a enfora, on es recolza l'habitador que mira el jardí a través de la finestra disposada al llarg de tot el tancament de l'estança.

En aquest punt és convenient insistir en aquesta aportació de la democratització de l'espai de benestar en tot habitatge, que van representar les obres aquí exposades. Per il·lustrar-ho serveixen els plànols de projectes de programa similar que es van realitzar a la ciutat de Balaguer, i en altres àmbits propers, per arquitectes notoris de Lleida i, en alguns casos, sota encàrrec dels mateixos clients (fig 26). En ells, sorprèn, des de la perspectiva actual, l'absència d'espais exteriors de l'habitatge i de la zona d'estar o bé, quan apareixen, la poca consciència d'originar àmbits per al benestar.

SOCIAL I ÈTIC Així doncs, l'agradabilitat es presenta com una condició personal de l'arquitecte que advoca pel sentit social i ètic de l'arquitectura, que la sent com una oportunitat per millorar la vida dels qui l'habiten.



27 Dibuix de la planta baixa de la casa en filera al carrer Cadí i els seus espais exteriors



28 Imatge actual de la vegetació sobre el mur flexionat d'accés a la casa en filera del carrer Cadí