

*Strand 3: Lluís Domènech i Montaner and Art Nouveau Worldwide*

## **Tejidos medievales, modelos para Domènech i Montaner en su obra y sus pavimentos hidráulicos**

Vicente de la Fuente Bermúdez

### **Resumen**

Los tejidos medievales como fuente de inspiración durante el periodo modernista ya ha sido objeto de análisis. En este sentido este trabajo trata en primer lugar de resaltar la importancia del estudio por Lluís Domènech i Montaner de los tejidos medievales y el reflejo en su obra y, segundo, buscar las fuentes directas en las que Domènech se pudo basar para la creación de dos piezas únicas en su producción, los dos pavimentos hidráulicos que diseñó para la fábrica de Escofet y Tejera. Estos aparecieron en el Álbum número 6 del año 1900, catálogo del que se aportan datos nuevos.

**Palabras clave:** Diseño industrial, tejidos medievales, Modernismo, mosaico hidráulico, Escofet, Domènech i Montaner

### **Abstract**

Medieval fabrics as a source of inspiration during the Art Nouveau period has already been the subject of analysis. In this sense, this paper tries firstly, to highlight the importance of the study by Lluís Domènech i Montaner of medieval fabrics and the reflection in his work and, secondly, to search the direct sources on which Domènech could base himself for the creation of two unique pieces in his production: the two cement tiles pavements he designed for the Escofet y Tejera factory. These appeared in Álbum number 6 of the year 1900, a catalogue about new information is provided.

**Key Words:** Industrial design, medieval fabrics, Catalan Modernism, cement tiles, Escofet, Domènech i Montaner

A mediados del siglo XIX se despierta en Europa un coleccionismo de tejidos históricos inexistente hasta ese momento. Se comienzan a atesorar tejidos medievales que se descubren en iglesias y catedrales. Ropas litúrgicas, preciosos paños con los que se habían envuelto reliquias o la indumentaria con las que habían sido sepultados reyes, nobles y dignatarios de la Iglesia. Algunos

de estos tejidos ya eran conocidos y se adoraban como reliquias. Poco a poco estos ropajes son troceados, repartidos, intercambiados entre coleccionistas y museos ávidos de tener un ejemplo de las valiosas telas. Un coleccionismo acompañado de los primeros estudios dedicados exclusivamente al tejido.

Cataluña forma parte de este proceso.<sup>1</sup> Primero como proveedor de textiles para coleccionistas del extranjero, a través de anticuarios como los franceses afincados en Barcelona Paul Tachard o Celestino Dupond, que sirven de enlace para que las codiciadas piezas pasen a manos privadas o a instituciones como el South Kensington Museum de Londres o el Musée des Tissus de Lyon.<sup>2</sup> Rápidamente surgen en Barcelona los primeros interesados en el coleccionismo y estudio de las telas y la indumentaria. Josep Puiggarí realiza, en 1868, su *Diccionarios de indumentaria y mobiliario*, ricamente ilustrado con sus propios dibujos, pero que no llegó a publicarse.<sup>3</sup> Entre los coleccionistas despuntan Marià Aguiló, Francesc Miquel i Badia, Emili Cabot, Josep Pascó, Gaspar Homar, Ramon Montaner, este último tío del arquitecto. También el Museo de Barcelona, en 1904, se hacía con la importante colección de Paul Tachard y editaba un catálogo ilustrado. En las exposiciones de arte retrospectivo los frontales de altar, las casullas y otros tejidos ocupan un lugar destacado.

El interés de Domènech se inscribe, por un lado, dentro de este contexto de revalorización, estudio y coleccionismo de los tejidos históricos y, por otro, en el uso de elementos procedentes del románico y gótico como estilos identitarios catalanes y con unas determinadas características estéticas. Para el arquitecto, como escribe en un artículo publicado en 1877, estas representaciones carentes de una voluntad de representación realista, llenas de convencionalismos, sin perspectiva y

---

<sup>1</sup> Ver: CARBONELL, Sílvia (2009). “Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña”. *Datatèxtil*, n.º 21, p. 4-27. CARBONELL, Sílvia (2016). *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX*. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, on line <http://hdl.handle.net/10803/399345> CARBONELL, Sílvia; CASAMARTINA, Josep (2002). *Les fàbriques i els somnis: modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil. LLODRÀ, Joan Miquel (2011). “La fortuna de un motivo. El diseño de la granada en el tejido modernista catalán”. *Indumentaria: Revista del Museo del Traje*, n.º 2, p. 50-77. PIFARRÉ, Daniel (2018). “Les influències dels teixits gòtics i renaixentistes en els esgrafiats del Modernisme”, *Datatèxtil*, n.º 38 p. 23-30. SAMA, Antonio (2019). “Reivindicación de los condes de Barcelona. Proyectos funerarios de Lluís Domènech i Montaner con ocasión de la restauración del Monasterio de Ripoll”. *II Simposi Lluís Domènech i Montaner. Ponències*, Canet de Mar: CEDIM, p. 51- 107.

<sup>2</sup> BELTRAN, Clara (2014). *Celestino Dupont (1859-1940) y el comercio de antigüedades en Cataluña: de la esfera privada al ámbito internacional*. Trabajo final de master. Barcelona: Universitat de Barcelona. BELTRAN, Clara; DE LA FUENTE, Vicente. (2021). “Paul Tachard: antiquari i col·leccionista de teixits i ceràmica”. BASSEGODA, B.; DOMÈNDCH, I. (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*. Sitges/Bellaterra: Consorci de patrimoni de Sitges/Universitat Autònoma de Barcelona, 51-102.

<sup>3</sup> Manuscrito conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Ref. A-1850.

con una aplicación del color en tonalidades fuertes y violentos contrastes son las más idóneas para ser el modelo de las artes decorativas aplicadas a la arquitectura. Imágenes que no se distorsionaban al cambiar el punto de vista, como sucedía con la pintura decorativa más moderna.<sup>4</sup> Unas características compartidas por las decoraciones aplicadas a los textiles.

El arquitecto planeaba una historia de las artes decorativas en Cataluña, para la cual redactó unas fichas, actualmente conservadas en el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC). En ellas realiza esquemas, dibujos de las piezas de indumentaria que más le interesaban, cita las imágenes que poseé, ya sean fotos propias; de catálogos de exposiciones o de estudios dedicados de la historia de la indumentaria en las que aparecen. Completa su recopilación de datos con descripciones existentes en la literatura medieval, como las grandes crónicas de los reyes de Aragón<sup>5</sup> o las indumentarias de los personajes de retablos y pinturas, en este aspecto cita reiteradamente la obra de Valentín Cardedera, *Iconografía española*.<sup>6</sup>

En sus Dietarios, también conservados en el COAC, anota los detalles que le llaman la atención de tapices y otros tejidos que descubre en sus viajes. Gran parte del material recopilado por Domènech es usado para la ilustración de la *Historia General del Arte*, especialmente los volúmenes V y VIII, dedicados a la ornamentación y la historia de la indumentaria. La enciclopedia fue editada por Montaner y Simon, propiedad de su tío Ramon Montaner y de la cual el arquitecto fue editor, además del autor de una parte de los dibujos que la ilustran y de la redacción del volumen número I, dedicado a la arquitectura.<sup>7</sup>

Una mayoría de los ejemplos de posibles modelos utilizados por Domènech y propuestos en este trabajo, proceden de este material de estudio del arquitecto, de su biblioteca o de personas de su entorno con colecciones textiles y por tanto, que el arquitecto pudo conocer.

---

<sup>4</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1877). “À propòsit de la exposició d'arts sumptuàries”. *La Renaixença*, 31 octubre, p. 292-302.

<sup>5</sup> Textos históricos de los siglos XIII-XIV formados por *Llibre dels fets* del reinado de Jaime I el Conquistador, *Llibre del rei en Pere d'Aragó* de Bernat Desclot, la *Crònica* de Ramon Muntaner i la *Crònica* de Pere el Ceremoniós.

<sup>6</sup> CARDEDERA, Valentín (1855-1864). *Iconografía española: Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales por Valentín Carderera y Solano con texto biográfico y descriptivo, en español y francés*. Madrid: Impr. de R. Campuzano.

<sup>7</sup> FREIXA, Mireia (2020). “La *Historia General del Arte* de l'editorial Montaner i Simon en el context de la Renaixença”. *II Simposi Lluís Domènech i Montaner. Ponències*, Canet de Mar: CEDIM, p. 12-27.

## **Lluís Domènech i Montaner y los tejidos como fuente de creación**<sup>8</sup>

Domènech aplica estos conocimientos en la creación de elementos decorativos en materiales como cerámicas y mosaicos. Ya desde el siglo XIV hay constancia del trasvase de motivos decorativos entre la cerámica y las artes del tejido. Los azulejos, por sus características imitativas y su menor costo, son un sustituto de los valiosos tejidos suntuarios, como los empleados en frontales de altar. Así se aprecia en la producción catalana, la de Talavera o la de Portugal entre los siglos XIV y XVIII, en los que frontales realizados en azulejos imitan el brocado, los flecos e incluso los encajes de los confeccionados en terciopelos y bordados.<sup>9</sup>

Con la recuperación de la cerámica como elemento decorativo esencial, dentro del *Arts and Crafts* inglés, vemos como A. W. M. Pugin realiza motivos medievalizantes muy similares, tanto en cerámica como en textiles. También, a partir de tejidos del siglo XV, William Morris diseña azulejos y papeles pintados que, como los tejidos, cubren las paredes.

Son muchos los ejemplos que se pueden dar del uso de los tejidos históricos por Domènech. Ya en 1886, recurre a una pieza textil para la portada de los diferentes volúmenes que formaran la *Historia General del Arte* de la editorial Montaner i Simon. Se trata de una transposición del esquema del llamado Pendón de las Navas, del siglo XIII y conservado en el monasterio de las Huelgas Reales (Burgos), un tapiz que Domènech conocía perfectamente.<sup>10</sup> La contraportada de los volúmenes está realizada a partir de una iluminación que aparece en un Corán (siglo XIV) conservado en la mezquita de El Barkook (El Cairo). Un modelo extraído del volumen de Owen Jones que el

---

<sup>8</sup> Simultáneamente a la investigación para esta ponencia, Silvia Carbonell presentó el trabajo “Lluís Domènech i Montaner i l’estudi dels teixits i la indumentària. Font d’inspiració per a noves creacions” en el Congrés Domènech i Montaner, celebrado en Canet y Barcelona, los días 28-29 de abril y 5-6 de mayo.

<sup>9</sup> DE LA FUENTE, Vicente (2022). “El diseño de pavimento hidráulico y cerámica en Oleguer Junyent”. *Els Junyent. Artistes, decoradors i col·leccionistes. Dossier AEM*, n.º2, p. 66-80. [www.estudidelmoble.com/edicions/dossier-aem/dossier-aem-2/](http://www.estudidelmoble.com/edicions/dossier-aem/dossier-aem-2/)

<sup>10</sup> En el Fondo Domènech i Montaner (COAC) se conservan varias fotos y una ficha. También aparece como ilustración en MIQUEL I BADIA, Francesc (1897). “Historia de mueble. —Tejido, bordado y tapiz”. *Historia General del Arte*, vol. VIII. Barcelona: Montaner y Simon, p. 240. La correspondencia entre pendón y portada fue también remarcada por Laia Alsina en su tesis doctoral, aunque ella la atribuye al propio Miquel i Badia, ver ALSINA, L. (2015) *Francesc Miquel i Badia (Barcelona 1840-1899), crític, tractadista i col·leccionista d’art*, Universitat Autònoma de Barcelona, p.118, on line <https://hdl.handle.net/10803/297705>

arquitecto tenía.<sup>11</sup> En este caso el dibujo solo aparece en la mitad de su composición, completando el arquitecto la simetría para realizar la contraportada.

Domènech en la projecció que realitza del vestíbul del Palaci Montaner (1890), al pie de la gran escalinata representa una gran alfombra inspirada en uno de los motivos góticos y renacentistas que más difusión tuvieron durante el Modernismo, la flor de la alcachofa o del cardo.<sup>12</sup> Una alfombra que en la ejecución del proyecto se convierte en un pavimento de mosaico que se extiende desde la entrada hasta el pie de la escalinata de honor, creando el trampantojo de ser una alfombra auténtica sobre el resto del pavimento,<sup>13</sup> realizado también en mosaico.<sup>14</sup>

Entre los múltiples ejemplos que podríamos citar en azulejos están los leones que vemos en edificios como el Palaci Montaner o la Casa Thomas (1895), inspirados en leones rampantes que aparecen en indumentaria y pendones los siglos XV y XVI, animales íntimamente ligados a la heráldica de la que Domènech era un gran conocedor.<sup>15</sup>

Los azulejos que recubren los muros de la iglesia del Seminario de Comillas recuerdan las tiras bordadas con el nombre de Maria y el acrónimo JHS.<sup>16</sup> En este caso el dibujo corresponde al arquitecto y colaborador de Domènech, Antoni Maria Gallissà (1861-1903).

En uno de los dos grandes paneles que decoran la terraza de la Casas Navas en Reus (1902)<sup>17</sup>, en el velamen de la gran galera, representando la expansión catalana en el Mediterráneo, vemos dos aves enfrentadas. Un motivo inspirado en modelos del siglo XIII que estaban al alcance de Domènech, como un tejido de la colección de Miquel i Badia, que el arquitecto conocía pues, otros ejemplares

---

<sup>11</sup> JONES, Owens (1865). *Grammaire de l'Ornement*. Londres: Bernard Quaritch, lámina XXXIV. Libro conservado en la actualidad en la Casa museu Lluís Domènech i Montaner (Canet de Mar).

<sup>12</sup> COAC, Fondo Domènech i Montaner, H117A/3/22-2.

<sup>13</sup> Ver SALINÉ, Marta (2007). "Els mosaics a l'arquitectura interior. Catifes de pedres i pintures de ceràmica". SALA, T.-M.; CREIXELL, R. (coords) *Espais Interiors. Casa i Art*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, p. 223-232.

<sup>14</sup> Marc-Antoine Laugier en *Essai sur l'architecture* (1775) ya planteó la idea de la arquitectura como fosilización de los elementos vegetales que conformaron la cabaña del hombre primitivo. Domènech, citando a Viollet-Le-Duc se hace eco de esta teoría en DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1886) "La Arquitectura", *Historia General del Arte*, vol I. Barcelona: Montaner y Simon, p. 141-144.

<sup>15</sup> Como los bordados en una capa (siglo XVI) perteneciente al Museo Arqueológico de Gante, publicada en DE FARCY, Louis (1890). *La broderie du XI siècle jusqu'à nos jours*. Angers: Belhomme Editeur, lámina 87. La misma foto en MIQUEL I BADIA, Francesc (1897). "Historia de mueble...", *op. cit.*, p. 335. Un ejemplo similar del siglo XV, en DE FARCY, Louis (1900) *Supplement a la Broderie*. Angers: Belhomme, lámina 135

<sup>16</sup> Como el que se observa en *Catálogo de la selección de tejidos, bordados y encajes* (1906). Barcelona: Imp. Sucesores F. Sánchez, p. 158.

<sup>17</sup> Ver SUBIAS, Pia (2006). "La ceràmica arquitectònica de la Casa Navàs". *La Casa Navàs de Lluís Domènech i Montaner*. Reus: Pragma.

de la colección los había utilizado para ilustrar la *Historia General del Arte*. También aparecen en un esmalte (s. XIII) del repertorio decorativo de Owens Jones.<sup>18</sup> Las galeras se representaban en un tapiz en lana y seda, perteneciente al Ayuntamiento de Barcelona, ilustrando el asedio de la ciudad de Rodas, batalla en la que participaron navíos catalanes, y cuyo dibujo se publicó en 1867.<sup>19</sup> Posiblemente también se basó en la descripción que realizó Bernat Desclot, en su Crónica, de las galeras de Pedro III el Grande, a partir de la cual Domènech realizó un dibujo.<sup>20</sup>

Realizados en mosaico, unos cortinajes del Pavellón de la Administración del Hospital de Sant Pau (1905-1910)<sup>21</sup>, parecen inspirados en un motivo que vemos en unos brocados venecianos del siglo XV que pertenecían al Museo de Barcelona, un piña o flor de cardo entre grandes follajes (fig. 1).<sup>22</sup> O las formas bulbosas de la bóveda sobre la escalera principal, deudoras de un motivo floral de un tejido de la colección Miquel i Badia.<sup>23</sup>

En 1908, para la decoración musivaria del panteón del rey Jaume I, los motivos seleccionados son una copia del águila bicéfala y el león que aparecen en una seda (siglos XI-XII) que se conserva en el Museu Episcopal de Vic y que aparece en el volumen VIII de la *Historia General del Arte*.<sup>24</sup> Se trata de la casulla de San Bernat Calbó, obispo de Vic (1233-1243). Se consideraba que las telas, de posible origen oriental, con las que se confeccionaron los ropajes del obispo y cuyos fragmentos se conservaban en diversas colecciones privadas y museos, las trajo Jaime I tras la conquista de

---

<sup>18</sup> PASCÓ, Josep (1900). *Catalogue de la collection de D. Francisco Miquel y Badia*. Barcelona s/d, planche XVII. JONES, Owens (1865). *Grammaire...*, *op. cit.*, lámina XXIX; de este mismo modelo Domènech utilizó el dragón para realizar un azulejo que empleó en la decoración del Palacio Montaner y en la Casa Roura; DE LA FUENTE, Vicente (2016) “Cerámica domenechiana de la Casa museu Lluís Domènech i Montaner”. *El Modernismo en el arco mediterráneo*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena/CRAI UPCT Ediciones, p. 585-592. También utilizó esta lámina de Jones, entre otras, para ilustrar el volumen V de la *Historia General del Arte*. Para el uso de las láminas florales del repertorio de Owen Jones ver ponencia de LÓPEZ, Fátima, “La influència de "The Grammar of Ornament" d'Owen Jones en l'ornamentació vegetal de l'arquitectura de Lluís Domènech i Montaner”, en este mismo congreso.

<sup>19</sup> *Informe sobre el resultado de la exposición retrospectiva celebrada por la academia de Bellas Artes de Barcelona* (1868). Barcelona: Imprenta de Celestino Verdager, p. 11, lámina XI.

<sup>20</sup> Así aparece indicado en *Anuari de les Arts Decoratives* (1924), p. 25. El Arxiu Municipal de Canet de Mar conserva una fotografía de un dibujo similar, ref. LDM056 sin los elementos heráldicos y entre las olas peces de estilo japonizante.

<sup>21</sup> Mosaicos realizados por Mario Maragliano. SALINÉ, Marta (2017). “L'Hospital de Sant Pau, una ciutat hospitalària dins la ciutat. La ceràmica: l'element tradicional que esdevé unificador dels espais”. *CDF Congreso Internacional junio 2013, Actas*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 370-390.

<sup>22</sup> *Catálogo de la selección de tejidos...* *op. cit.* (1906), p. 21-22.

<sup>23</sup> PASCÓ, Josep (1900). *Catalogue de la collection...* *op. cit.*, planche 1, nº 240.

<sup>24</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc (1897). “Historia de mueble...”, *op. cit.* p. 216. SALADRIGAS, Silvia (2017). “Sedas, santos y reliquias. La colección de tejidos medievales del CDMT”. *Datatèxtil* n.º 37, p. 63-64.

Valencia (1232-1238).<sup>25</sup> El empleo que de ellas hace Domènech alcanza un pleno significado en la tumba destinada al rey (fig. 2).

Domènech más allá de cerámicas y mosaicos refleja su conocimiento de los tejidos en materiales diversos como textiles, vidrieras o esgrafiados.<sup>26</sup> En la forja de la puerta del Cementerio de Comillas podemos ver un patrón posiblemente inspirado en los terciopelos del siglo XV que representan la silueta de un motivo floral.<sup>27</sup> Y, ¿cómo no ver el Sant Jordi del tapiz de la capilla del Palacio de la Generalitat, que Domènech había estudiado y dibujado en sus fichas, representado en las puertas de la iglesia del Seminario de Comillas?<sup>28</sup>

No vamos a extendernos más en este apartado, habiendo puesto en evidencia el conocimiento de Domènech en textiles históricos y su empleo en la creación de decoraciones aplicadas a sus edificios, a partir de modelos que estaban a su alcance.

### **Domènech i Montaner, los mosaicos hidráulicos y el Gran Álbum de Escofet y Tejera**

El uso que hace Domènech del hidráulico en sus construcciones es mayoritariamente destinado a habitaciones de carácter funcional, tanto en edificios privados como en instituciones públicas. Para las salas o espacios con mayor representatividad social, el arquitecto prefiere el uso de pavimentos de prestigio como parquet, mármol o mosaico de teselas, estos dos últimos combinados frecuentemente con el terrazo. En salas funcionales el uso de materiales industriales como el pavimento hidráulico comparte espacios con los de origen cerámico —azulejos y gres cerámico.<sup>29</sup> A diferencia del gres cerámico y el pavimento hidráulico, que son un material industrial que Domènech aplica directamente en su obra, la cerámica vidriada es dibujada en gran parte por el

---

<sup>25</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc (1897). “Historia del mueble...”, *op. cit.* p. 217-218.

<sup>26</sup> Para los esgrafiados en Domènech ver la ponencia en este mismo congreso PIFARRÉ, DANIEL “The art of Sgraffito and Domènech i Montaner: from the Gothic Inspiration to the Emergence of Floral Patterns”.

<sup>27</sup> Por ejemplo el terciopelo (siglo XV) en CAJAL Y PUELLO, Federico (1897). “La Ornamentación”. *Historia General del Arte*, vol. V. Barcelona: Montaner y Simon, p. 273. También la capa (siglo XV) en *Álbum de la sección arqueológica de les Exposición Universal de Barcelona* (1888). Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, lámina 8.

<sup>28</sup> Reja cementario de la fragua Solatorre, puerta de la iglesia de Valerio Tiestos. ALONSO, Luis ALberto; CAMPUZANO, Enrique (2015) *Lluís Domènech i Montaner en Comillas*. Comillas: Fundació Lluís Domènech i Montaner.

Tapiz de Sant Jordi (1541) bordado por Antoni Sadurní con cartones de Bernat Martorell.

<sup>29</sup> El gres era fabricado, entre otros, por Romeu y Escofet (L’Hospitalet), Llevat (Reus) y Nolla (Meliana). De estas fábricas se localizan modelos en las casas Thomas, Navas, Rull o Fuster.

propio arquitecto o sus colaboradores, manteniendo una estrecha relación entre el motivo representado y la función o la simbología del espacio en el cual se implementa.<sup>30</sup>

Vemos pavimentos hidráulicos en las casas María Montaner, Thomas o Roura, modelos de Escofet que aparecen en los catálogos de 1887 a 1896, con preferencia por los diseños geométricos o los dibujados por Josep Pascó, en un estilo medievalista, con motivos de dragones inspirados en cerámicas y en tejidos medievales, de los que Pascó era coleccionista.

En la Casa Thomas los encontramos en el área de oficinas de la imprenta, el resto está pavimentado con semi gres liso. Por lo que respecta al área residencial; en el vestíbulo de la escalera vemos mármol y mosaico de teselas. En el piso principal mosaico en zonas de paso y pavimentos cerámicos en salas secundarias.

En la casa Roura la planta baja en la que se encuentra la gran sala de baile y otras salas de recepción vemos también mosaico de teselas y mármol, mientras en el piso superior, donde se hallaban los dormitorios, encontramos pavimentos hidráulico. Se puede apreciar la jerarquía en el empleo de los materiales.

Su uso se intensificará a partir de 1900, en grandes construcciones como el Instituto Pere Mata de Reus. De nuevo, en casi todos los casos, son de Escofet y modelos aparecidos en el Catálogo número 6 o Gran Álbum en el cual el propio Domènech había participado con dos modelos, los números 1017 y 1019.

### **Los pavimentos 1017 y 1019**

El reconocido Álbum número 6 de Escofet y Tejera es el paradigma de la aspiración de la unión entre arte e industria.<sup>31</sup> Un catálogo en el que los mejores arquitectos y dibujantes de finales del siglo XIX, proyectaron unos diseños para ser reproducidos industrialmente en un material nuevo.

Desde el principio de su fundación la empresa de derivados del cemento Escofet y Fortuny se distingue por el diseños de sus pavimentos, encargados a los principales dibujantes y artistas del país. Así en el álbum número 1 (1887) los dibujos fueron de Josep Pascó, Juan Vilàs y Alexandre de Riquer, según se desprende de los conceptos y cantidades anotadas en los libros de facturación

---

<sup>30</sup> CASANOVA, Rossend (2011). “La ceràmica, matèria d’expressió”. *La Casa museu Domènech i Montaner i les seves col·leccions d’art*. Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, p. 17-19.

<sup>31</sup> NAVAS, Teresa (1986). *La casa Escofet de Mosaic hidràulic (1886-1936)*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, manuscrito. ROSSELLÓ, Maribel (2009). *La casa Escofet, mosaics per als interiors*. Barcelona: Escofet 1886.

de la empresa.<sup>32</sup> Esta búsqueda de la originalidad y el trabajo junto a relevantes figuras del panorama artístico se consolidó y mantuvo en los catálogos posteriores; incluso tras la ruptura de la sociedad Escofet y Fortuny. La sociedad se liquidó el 1 de enero de 1895, para reconvertirse en la sociedad Escofet y Tejera.

Al año siguiente, 1896, en los Dietarios de la empresa ya se consignan algunos asientos que hacen referencia al “Gran Álbum”; el que sería el número 6 de la empresa. Una nomenclatura, la de “Gran Álbum”, que sugiere que este había sido planteado no tanto como un eslabón de la estrategia comercial sino como un instrumento para reforzar la imagen de marca y prestigiarla, con la publicación de un libro de gran formato, con una encuadernación artística y una producción exclusiva de modelos de los más reconocidos arquitectos, dibujantes y proyectistas del momento. Pavimentos que dentro del muestrario tendrán una numeración exclusiva (del número 1000 al 1031), siendo los catálogos anterior y posterior a este correlativos en su numeración.

El Gran Álbum se planteó al mismo tiempo que se realizaba el catálogo número 5, considerado como ordinario. Así los asientos distinguen claramente las cantidades asignadas a “Catálogos” o al “Gran Álbum”. Por ejemplo, en julio de 1896 hay un pago a Mario López por sus dibujos 16 y 17 y, el 3 de noviembre, hay un pago a Nicolás Miralles por la litografía 16 del “Catálogo”. Si consultamos el catálogo número 5, vemos que la lámina 16 corresponde a 2 dibujos del arquitecto Mario López, litografiados en Nicolás Miralles (calle Unión 17, Barcelona).<sup>33</sup> El 10 de octubre de ese mismo año, Miralles había presentado la primera litografía destinada, al Gran Álbum. Sin embargo, la factura de Miralles, la número 21, ya aparece en un asiento del 9 de abril, bajo el concepto de papel e impresión del “nuevo catálogo”, así pues esta es la fecha que podemos considerar como la de inicio de la edición. El catálogo número 5 se concluyó a finales de 1896 pues el 18 de enero de 1897, se destina una cantidad a comprar sellos para su envío. A partir de esta fecha, desaparece el concepto “Gran Álbum” y solo se mantiene el de “Catálogos”, pues ya no había dos producciones en curso que hubiese que diferenciar, sino solo una, el icónico Álbum Escofet de 1900. A lo largo de ese año se consignan pagos por dibujos a la mayoría de los dibujantes y arquitectos a los que se les requirió modelos —Font i Gumà, Riquer, Moragas, Pellicer, Fabrè o Pascó. Casi todos ellos con cuentas pendientes con la empresa por su participación en

---

<sup>32</sup> El Archivo Escofet se conserva en el Centre de Documentació del Museu del Disseny. El 28 de marzo, Pascó y Vilàs reciben respectivamente 500 y 525 ptas. por sus dibujos. El 19 de julio, Riquer tiene un pago de 75 ptas. Diarios, vol. 1 (1887).

<sup>33</sup> Aunque estos 2 dibujos no van firmados se pueden atribuir a Mario López, pues son solo una variación menos compleja del mosaico que presenta López en el Gran Álbum de 1900, número 1002.

catálogos anteriores, así que es difícil saber qué cobraron exactamente por el Gran Álbum. No sucede lo mismo con autores de los que no consta su participación antes del Catálogo número 6. Así Arturo Mérida cobra por varios dibujos para este Gran Álbum la cantidad de 125 ptas. el 7 de marzo de 1899, o Martín Almiñana, 200 ptas. por 2 dibujos el 24 de marzo. Ese mismo año aparece, el 4 de febrero, el primer pago a Domènech i Montaner por la presentación de un dibujo, por el importe de 250 ptas. El 31 de julio hay un segundo pago de 300 ptas. El 30 de diciembre a Josep Puig i Cadafalch se le adeudaban 93,60 ptas. Finalmente, el 20 de enero de 1900, Josep Vilaseca cobra por un dibujo 125 ptas. El 4 de septiembre de 1900, consta por primera vez, el ingreso de 44 ptas. por la venta de 1 catálogo y un cartel. Es decir, la confección del catálogo se realizó, como mínimo desde abril de 1896 a enero de 1900. No será hasta finales de 1901 que comiencen a aparecer nuevas cantidades destinadas al catálogo número 7.

Entre los documentos conservados en el Fondo Escofet, se encuentra una pequeña maqueta del Gran Álbum donde se indican los textos que acompañaran a los modelos de pavimentos, el autor, y profesión de los mismos y, en algunos casos, el estilo —griego, gótico catalán, siglo XV, etc.; así como algunas correcciones —cambios de color de las fajas que rodean los mosaicos o indicaciones para numerar las piezas.

Por los pagos realizados a Domènech, los dibujos de los dos y únicos pavimentos hidráulicos del arquitecto se pueden fechar con anterioridad a julio de 1899. Se trata de dos modelos muy complejos, planteados como si de alfombras se tratase.<sup>34</sup> Domènech, como otros dibujantes, llega a representar los flecos en el modelo 1019 de lo que es, literalmente, una alfombra en cemento, como la que ya había realizado en mosaico de teselas, para el Palacio Montaner.

La estructura de este pavimento, el 1019 (fig. 3), replica la de un paño rectangular, con un fondo uniforme a partir de la repetición de uno o varios motivos. En los extremos de este paño se borda o añade una decoración que cierra el tejido por sus lados más cortos, bordando en los más largos tan solo una cenefa. Este esquema Domènech lo aplicó en diversas ocasiones en la realización de pavimentos, como en cada uno de los tramos del pasillo del piso principal de la Casa Thomas; en el desaparecido mosaico que dibujó para la Universidad Pontificia de Comillas;<sup>35</sup> o en el proyecto decorativo que realizó para el panteón del rey Jaime I, en la parte superior del sepulcro que está

---

<sup>34</sup> Cada una de las baldosas que lo compone mide 13x13 cm, siendo un total de 23 baldosas diferentes en el modelo 1017 y de 20 baldosas en el 1019. Cada baldosa recibe una letra para su identificación, apareciendo tanto en el catálogo como en la parte posterior de cada baldosa, estampillada en el cemento junto al nombre de la empresa, un hecho muy poco frecuente.

<sup>35</sup> Proyecto conocido por la fotografía que se conserva en el Arxiu Municipal de Canet, ref. LDM010.

planteada como un gran paño o dosel, que cubre el cenotafio del rey.<sup>36</sup> En todos los casos se trata de mosaico de teselas con motivos medievales.

En el pavimento 1019 de Escofet, el fondo está compuesto por dos baldosas cada una de ellas conteniendo un motivo cerrado bicolor —blanco y gris. En una vemos una composición cruciforme floral, posiblemente flores de lis; un esquema típico que aparece frecuentemente en las decoraciones de tejidos medievales. Esto no quiere decir que Domènech copiase este motivo de un modelo concreto, sino que, seguramente, debido al estudio de estos tenía asimilado su esquema compositivo. En la otra baldosa que compone el fondo vemos un dragón dentro de un círculo formado por la prolongación de su propio cuerpo. Parece una estilización del dragón en mosaico del pasillo del piso principal de la Casa Thomas, animal fantástico que recuerda al que aparece en un fragmento de seda en la colección de Miquel i Badía.<sup>37</sup>

Una amplia cenefa cierra el fondo por los lados más cortos. La franja central está compuesta por dos motivos naturalistas, uno floral y otro animal, perfectamente identificables —una rosa canina o escaramujo (*Rosa canina*) y una salamanquesa (*Tarentola mauritanica*).<sup>38</sup> Una representación que se contrapone a la estilizada y mitológica del fondo del mosaico. Tanto la rosa canina como la salamanquesa son habituales en el entorno de Canet, donde el arquitecto tenía casa y pasaba parte del año, siendo uno de sus mayores placeres recorrer las playas y montañas de los alrededores observando la naturaleza.<sup>39</sup> Sobre esta gran franja y proyectándose hacia el centro del pavimento un motivo floral estilizado, cuyas tijas se entrelazan con las de la flor contigua, para formar un entrelazado en un esquema conocido y repetido en los tejidos góticos.<sup>40</sup> En este caso la flor se representa en diferentes estadios —capullo, flor abierta y, finalmente, mostrando las semillas. Este tipo de representación aparece en algunos tejidos medievales, como el que poseía el coleccionista Miquel i Badía.<sup>41</sup> Los lados más largos se cierran por una cenefa con la misma flor estilizada y las

---

<sup>36</sup> Dibujo en *Arquitectura y Construcción*, n.º216, julio 1910, p. 205. La idea de la decoración, de este panteón de Jaume I, como transposición a mosaico de un paño mortuorio ya planteada en SAMA, Antonio (2019). *Reivindicación de los condes...* op. cit. p. 98.

<sup>37</sup> Foto en PASCÓ, Josep (1900). *Catalogue de la collection...* op. cit., planche XVI, n.º. 40.

<sup>38</sup> Para la flor en Domènech i Montaner ver LÓPEZ, Fátima (2017). “La flora en la cerámica de Domènech i Montaner”. *La ceràmica modernista i Lluís Domènech i Montaner*. Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, p. 24-29.

<sup>39</sup> SALA, T.-M., DE LA FUENTE, V.; LÓPEZ, F.; VILLAR, V. (2013) “Flors domenechianes”. *Empremtes Lluís Domènech i Montaner a Canet de Mar*. Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, p. 30-46.

<sup>40</sup> Aparece en CAJAL Y PUELLO, Federico (1897). “La Ornamentación...”, op. cit., 9 y en VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1874). *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la Renaissance*, vol I. París: Librairie Gründ et Maguet, p. 171, lámina X.

<sup>41</sup> Foto en PASCÓ, Josep (1900). *Catalogue de la collection...* op. cit., planche X, n.º. 118.

semillas. Posiblemente se trata de un tipo de liliáceas (lirio, azucena, iris) o una malvácea (hibiscus, malva real), este segundo grupo de flores Domènech lo describe en 1914 al evocar los floridos patios de Canet.<sup>42</sup> Esta flor, de seis pétalos y tres estambres, la vemos empleada en la decoración de la casa Thomas — tallada en las puertas de entrada al piso principal o pintada en los casetones del comedor, entre otros edificios.

El segundo de los pavimentos, el número 1017 (fig. 4), se trata de una composición con un fondo de pequeñas matas de flores en varios colores, en vista frontal y aérea. Son una estilización que se puede identificar como verbenas (*Verbena officinalis*) o primulas (*Primula spp.*). Un tipo de representación típica de los tapices medievales y renacentistas que Domènech conocía perfectamente por los ejemplares de los siglos XIV a XVI que se habían expuesto en las muestras de arte retrospectivo de Barcelona y cuyos catálogos ilustrados conocía Domènech. También aparecen en la colección de postales que poseía, como el célebre Tapiz de la Dama y el Unicornio del Museo de Cluny en París;<sup>43</sup> así como en uno de los volúmenes de su biblioteca, la historia de los tapices de Muntz.<sup>44</sup> Este tipo de agrupación de pequeñas flores, de 4 o 5 pétalos y hojas lenceoladas y dentadas, será habitual en decoraciones posteriores, en lo que se conoce como la época floral de Domènech, en edificios como en la Fonda España, en los mosaicos cerámicos de uno de los comedores; o la casa Lleó Morera, en las marqueterías de los suelos en parquet.

Bordeando este idealizado prado, una libélula cuyos referentes se pueden rastrear en la librería del arquitecto pues, prácticamente iguales aparecen ilustrando los diversos volúmenes que poseía sobre el arte japonés, como los del francés Gonse, los del inglés Dresser o en su colección de libros japoneses.<sup>45</sup> Cerrando el conjunto por los lados más estrechos nos encontramos una flor representada en todas sus partes, raíz, hojas, flores y los capullos o cápsulas de las semillas. Un tipo de representación, la flor con sus raíces, que Domènech utiliza también en los mosaicos de la iglesia del Seminario de Comillas. El uso de la raíz como ornamento es habitual en tejidos medievales y

---

<sup>42</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1914). “Pròleg”. SERRA, Marià. *Canet en l’avenir*. Canet de Mar: s/d, p.III.

<sup>43</sup> Fons Domènech i Montaner, COAC, foto C 1700/2-7.

<sup>44</sup> MUNTZ, Eugène (1882). *La Tapisserie*. París: Bibliothèque de l’Enseignement des Beaux Arts, Ancien Maison Quantin.

<sup>45</sup> La biblioteca de Domènech i Montaner se conserva en el COAC. GONSE, Louis (1883). *L’art japonais*, 2 vol. Paris: A. Quantin, p. 203 (vol I), p. 146 y 156 (vol. II). DRESSER, Christopher (1882). *Japan, its architecture, art and art manufactures*. London/New York: Longmans, Green and Co / Scribner and Welford, p. 275, ilustración 115. BRÚ, Ricard. “El japonismo en Lluís Domènech i Montaner y su colección de libros ilustrados japoneses”. *Archivo Español de Arte*, vol. XCI, n.º 363, 2018, p. 285-300 <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.18> .

también aparece en una ilustración de la *Historia General del Arte*, volumen V, como una de las técnicas de aplicar la flor natural a la decoración.<sup>46</sup>

Dos mosaicos hidráulicos que, si bien no nos remiten a un modelo textil concreto, ponen en evidencia el exhaustivo conocimiento de Domènech del arte medieval y de los tejidos en concreto, Dos diseños que se nos presentan como un resumen de los intereses de Domènech en la década de 1890 y que desarrollará a partir de 1900 en sus diferentes proyectos arquitectónicos. Un eclecticismo en el que los modelos medievales, muy asimilados y transformados por el arquitecto o aplicandos de forma mimética, se entretajan con profusión de flores y elementos japonizantes.<sup>47</sup> A su vez se puede constatar como, el interés y el profundo estudio de la indumentaria y de los textiles medievales y renacentistas que tenía el arquitecto, impregnan de una forma inconfundible su obra. Unos tejidos históricos que se convierten en una fuente de inspiración más amplia y variada de lo hasta ahora considerado.

## **Curriculum Vitae**

Bachelor in Art History and Master in Advanced Studies in Art History from the University of Barcelona. Interested in the study of decorative arts during Catalan Modernism, especially ceramics applied to architecture.

---

<sup>46</sup> CAJAL Y PUELLO, Federico (1897). “La Ornamentación...”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>47</sup> FREIXA, Mireia (1991). *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova, p. 30-37.