

LA CASA BUSQUETS

Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona

Teresa-M. Sala



MEMORIA ARTIUM

La Casa Busquets

Una història del moble i la decoració
del modernisme al déco a Barcelona



Memoria Artium

Consell de Direcció

Direcció científica

Bonaventura Bassegoda
Vicenç Furió
Joaquim Garriga
Immaculada Lorés
Jordi Camps

Coordinació tècnica

Carlos Alonso / Magda Polo
Javier de Castro
Joan Duran
Núria Giralt
Francesc Ten

Teresa-M. Sala

La Casa Busquets

Una història del moble i la decoració
del modernisme al déco a Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Universitat de Girona. Servei de Publicacions
Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2006

*A la memòria de Joan Busquets i Guindulain,
darrer ebenista de la Casa Busquets.*

A l'Ernest, l'Anna i el Bernat.

Als meus pares.

Índex general

Pròleg	15
1. Introducció	19
2. Una història del moble i de la decoració	23
3. El taller-botiga dels Busquets al carrer de la Ciutat (1840-1888)	27
Indústria, comerç i cultura	27
Relacions art i indústria en temps de l'Exposició Universal de Londres de 1851	31
Progrés tècnic i corporativisme de les indústries catalanes	34
Societats de la indústria del moblatge i obradors del ram de la fusta ...	39
Els inicis de la Casa Busquets	42
La Febre d'Or (1876-1886) i el taller-botiga dels germans Busquets.....	43
La representació de l'ebenisteria a les exposicions barcelonines.....	50
Artesans i decoradors al servei de la clientela	54
Les formes i el tipus d'encàrrec.....	59
Les bases materials de fabricació de mobiliari	63
Els clients	67
Col·laboradors i distribuïdors.....	76

4. Joan Busquets, ebenista-tapisser (1888-1898)	79
L'Exposició Universal de 1888 i les exposicions d'indústries artístiques....	82
El Centro de Artes Decorativas (1894-1897).....	94
L'aparador de la botiga Busquets	96
El gust pels interiors de tendència oriental.....	101
5. Joan Busquets i Jané, decorador de l'època del modernisme (1898-1911)	III
Fi de segle, canvi estètic: el moviment per l'art nouveau.....	III
“A èpoques noves, formes d'art noves”: el modernisme	116
Joan Busquets i Jané, decorador. Les primeres comandes modernistes....	119
L'Exposició Universal de París 1900: la consagració de l'Art Nouveau	127
Una via moderna per a la tradició. L'art en tot	133
L'exposició d'art decoratiu al Cercle Artístic i l'amplitud del moviment modernista decoratiu.....	134
Per un Museu d'Arts Decoratives.....	138
Interiors del modernisme	139
La profusa paleta de fustes	140
Nous models, nous clients en el marc eclèctic de l'habitatge burgès...	143
El domicili particular de Joan Busquets i Jané	150
Un nou tron per al Saló de Respecte del Palau Episcopal.....	152
Un habitatge singular de la burgesia: la Casa Baixeras	154
La Casa Marquès de Julià	158
El menjador de Manuel Jové	159
El dormitori modernista de Gaietà Cornet i Palau.....	161
Els salons Lluís XV ‘modernitzats’	161
Proveïdor de la Reial Casa: la visita reial a Barcelona	161
Noves tendències en les arts decoratives a partir de l'Exposició de les Arts Decoratives Modernes a Torí	165

L'empremta secessionista i anglesa a la producció de la Casa Busquets	166
L'establiment fotogràfic Audouard als baixos de la Casa Lleó Morera	168
L'habitatge de Guillem Oliveras	171
La societat Tertúlia Recreativa de Vigo	173
L'habitatge d'Enric Baixeras i Felip.....	174
La Casa Berenguer.....	175
El sistema modular dels mobles amb plomes paó. Els dormitoris de Francesc Cambó i de Lluís Turull	181
Els encàrrecs de la família de l'indià Josep Gener i Batet	182
Els despatxos d'estil gòtic 'modernitzat'	186
Residències d'estiueig: la colònia Busquets a Vallvidrera i la vil·la Adauta a la Garriga.....	187
La participació a les exposicions	188
El taller del carrer de Bellafila 3.....	193
La fundació de la Caja de Pensiones Vitalicias para la Jubilación del Obrero del Ramo de la Ebanistería i els primers anys del FAD.....	194
Tapisseries i tapissos pintats	196
Clients, luxe i consum	198
Artesans, col·laboradors i distribuïdors.....	202
Compendi tipològic del mobiliari Busquets de l'època del modernisme.....	204

6. La casa Busquets a l'època del noucentisme: popularisme autòcton, simplicitat formal i modernitat déco (1911-1929)

Algunes consideracions prèvies sobre l'època del noucentisme i el déco..	207
Arquitectura i bells oficis	212
L'impacte de la Primera Guerra Mundial, epidèmia de tifus a Barcelona i els moviments sindicals (1914-1923)	216

A l'entorn de l'art déco, estil metropolità modern dels anys vint	217
La recerca de l'estil modern a Catalunya. El repertori decoratiu de l'art 'déco'	220
La veritat contra les corrupcions de la bellesa	223
Per la rehabilitació i dignificació dels oficis d'art	225
El FAD (Foment de les Arts Decoratives). Joan Busquets i Jané a la presidència.....	226
L'Escola Superior de Bells Oficis	231
Del carrer de la Ciutat al passeig de Gràcia.....	232
Descripció del nou taller. La sala de màquines	234
La Sala d'Exposicions Busquets	235
Les inspiracions en els estils clàssics i les produccions de gust modern	236
Dos exponents de les noves tendències: el mobiliari per a Joaquim Cabot i Joan Espasa	238
Vestíbuls i 'halls'	239
Mobiliari i decoració de menjadors	240
Els despatxos dels professionals	241
Els dormitoris	244
Salons, 'boudoirs' i salonets orientals. Del saló a la sala d'estar	246
Desplaçaments de residència burgesa cap a la ciutat alta.....	249
L'habitatge de Joan Rebés	249
La casa torre d'Enric Pérez i Coloma Sala	250
L'habitatge dels senyors Bouvard	252
Sota la dictadura de Primo de Rivera: els encàrrecs oficials	253
L'ofrena a Montserrat de la bandera de les diputacions	254
Producció, tècnica i constants estètiques	258
Els tapissos de recobriment decoratiu i les tapisseries	259
El treball de la laca japonesa aplicada als mobles	260
La clientela	262
Els primers tempteigs per a una Exposició Internacional del Moble	263
L'arquimesa de 1918.....	265

L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors de 1923 ...	268
L'Exposició d'Arts Decoratives de París de 1925: difusió i popularització de l'art déco	271
L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929	273
7. Epíleg	277
8. Bibliografia	281
Catàlegs d'exposició (per ordre cronològic)	281
Llibres, revistes i repertoris	283
9. Índex d'il·lustracions	297
Làmines	305

Pròleg

dēbēre, del llatí

tenir alguna cosa provinent d'algú; estar obligat; tenir un deute; atribuir quelcom a algú; inferir; estar destinat; en pl., treballs dels alumnes.

Deixar reposar durant un temps un treball d'investigació té els seus avantatges. I encara més si es tracta de la tesi que, sigui per la pressió de les circumstàncies, sigui pel compromís contret amb les persones i amb nosaltres mateixes, solem recordar com una tasca difícil i aclaparadora. El temps transcorregut et dóna aquella necessària perspectiva que et permet una reflexió distesa, crítica i certament més rica.

Així, l'estudi que avui es presenta al públic és el fruit madur del treball de Teresa-M. Sala com a historiadora de l'art. Part del camí recorregut l'hem fet plegades, i és per això que el meu primer deure és amb la col·lega; amb ella l'intercanvi ha estat fluid i la discussió, sempre enriquidora. L'univers del moble i de l'interior de la casa en què Teresa-M. Sala es mou tan desimboltament no és del tot aliè al de les pàgines dels "meus" manuscrits il·luminats. Si, com podem llegir tot seguit, el moble ha estat vist com "una arquitectura menor", nogensmenys "el llibre, tal com afirma l'il·lustre bibliòfil R. Miquel i Planas, és una veritable construcció, amb totes les exigències d'equilibri i solidesa que pugui tenir un temple". Moble i llibre comparteixen també el sentit del material: el dibuix de la veta i el color canviant de la fusta, el seu craqueig o l'entapissat que vesteix el moble poden fàcilment equivaler a les tintes humanitzades pel gest de l'escriptura, el cruixit del pergami en voltar el full o el vellut adomassat de les cobertes que resguarden el llibre. Són materials orgànics, en certa manera encara vius, que conviden al tacte. A més, moble i llibre mantenen una estreta relació, també física, amb el destinatari.

Aspectes com aquests, inherents a la naturalesa de l'artefacte tantes vegades anònim, difícilment encaixen en una historiografia fonamentada en els inefables valors de la creativitat de l'artista i de l'autoritat del nom, constreta encara per l'acadèmica concepció jeràrquica de les arts.

Les dificultats terminològiques ens alerten de l'ambigüitat del terreny en què ens movem. Així, quan el 1877 se celebra a Barcelona l'Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, la il·lustre Comisión Artística y Literaria que l'organitza es veu en la necessitat de precisar el perquè de la denominació: "El nombre de Artes Suntuarias es moderno. Antiguamente la denominación de Suntuarias se daba á las leyes represivas del lujo; pero hoy, aunque en acepcion no muy concreta, se apropia á las artes secundarias de aplicacion ornamental y de decoracion, especialmente en mobiliario é indumentaria."

Paga la pena reproduir els termes que empra G. Lehnert en el volum corresponent a *Las artes industriales* de la inestimable sèrie de manuals de la Colección Labor (Barcelona, 1925): "Llamamos artes industriales a aquellas actividades que prestan contenido artístico a nuestros utensilios, a nuestros vestidos y a nuestras viviendas, respetando su finalidad práctica [...] Sólo puede hablarse de artes industriales si la forma artística y utilitaria del objeto han sido creadas por un mismo individuo [...] lo esencial es que se mezclen y confundan la forma artística y la práctica." La indústria s'entén aquí, doncs, com la capacitat manual i creativa d'obrar un utensili. Diríem que la definició té un valor afegit atès que la traducció del llibre, directament de l'alemany, fou feta per J. Camón Aznar.

El ventall d'opcions no s'esgota. En el modernisme, la particular capacitat d'orquestrar les diferents arts a l'entorn de l'arquitectura propicia l'accepció d'arts aplicades.

Un altre terme a considerar és el d'arts decoratives: "Arts que apleguen la idea de bellesa i d'ofici, que creen per als espais vitals, interiors i exteriors, on es desenvolupa l'existència de l'home." Aquesta darrera definició pertany al text d'una comunicació, "Les dones del Modernisme en les Arts Decoratives: estudi i recreació d'un subjecte", que Teresa-M. Sala i jo mateixa vam presentar en el I Col·loqui d'Història de la Dona (Universitat de Barcelona, 1986). Tot just ens iniciàvem en la recerca. La "dedicació a aquestes alegries" [sic], amb què no sense lleugeresa i sí amb mirada benivolent alguns la qualificaren, hauria de fer-nos somriure si no fos que prejudicis d'aquesta mena ancoren la història de l'art a plantejaments, metodològicament parlant, desuets.

És evident que categories com artísticitat, bellesa, ideal, etc., tan estretament lligades a la teoria academicista, no són les més adequades quan estudiem un artefacte. Fóra en canvi útil recórrer a nocions com ara funcionalitat, gust, ornamentació, representativitat o quotidianitat. Aquestes altres arts que ens acompanyen en el dia a dia de la vida són vistes massa sovint com ombres d'una reali-

tat superior, la de les denominades arts majors. Per a nosaltres, aquella primera incursió a tres bandes —modernisme, iconografia femenina i arts decoratives—, acabà essent una mena de declaració de principis. Calia projectar una mirada més àmplia i omnicomprendensiva, que tingués en consideració no sols l'objecte, sinó el destinatari i el seu entorn.

Nítida, humana, curiosa, suggeridora i integradora era la mirada que ens llegà el professor José María Valverde. Feia poc que havia tornat del forçat i atzarós exili, i s'havia incorporat de nou a la vida acadèmica. A les classes d'estètica seguien, anys més tard, les de Viena *fin-de-siècle*, en què ens féu descobrir un particular univers fet de paraules. Les coneixia i les cultivava, i així, rere el professor s'endevinava el traductor i el sempre poeta. Tant dedicava una lliçó a la paraula *altanería* a *El Quijote*, com s'aturava en una aparentment innòcua etimologia. Tibant el fil de les paraules, enfilava idees, tramava imatges, teixia, en fi, "la vida entorn del text". Fou un privilegi i és un deure, ara envers els nostres alumnes, saber-nos les seves deixebles.

Diria que era Jordi Llovet qui en parlava recentment, en un article de premsa. A Valverde li agradava evocar l'etimologia de la paraula "sabotatge", del francès *sabot*, esclop. No deixa de ser revelador que un objecte tan humil com l'esclop pugui il·luminar la conflictiva realitat del segle XIX del difícil ajust de l'home amb la màquina. Quan encara no havia tombat el segle, el proletariat veu novament perillar el lloc de treball davant l'imparable perfeccionament de les màquines. Aquests homes, dones, nens, que ja s'havien vist forçats a abandonar el camp, no albiren altra sortida que sabotejar les màquines, és a dir, espatllar-ne els engranatges amb llurs esclops. Tan sols un esclop, de fusta! Pot haver-hi un objecte més ancestral, anònim, funcional i bell? "La millor bellesa —com diria W. Morris (1877)— neix de les mans i de la utilitat."

La cronologia del període considerat en el llibre de Teresa-M. Sala entra de ple en aquesta problemàtica. El debat art-indústria, la tirania dels estils, etc. afecten inevitablement la producció artística. Un moment àlgid és assenyalat per l'efímera eclosió de l'art nouveau. Si bé intencionalment persegueix la novetat, en realitat no renuncia a la vestimenta estilística pròpia del segle XIX; sí que afirma, però, el paper rellevant del projectista-decorador.

Aquest és justament el temps que els va tocar viure als Busquets: Josep Busquets, que el 1840 funda el taller familiar, Joan Busquets i Cornet, Joan Busquets i Jané, o Joan Busquets i Guindulain, que generosament compartí la memòria de la família i de l'ofici amb l'autora. Les generacions d'ebenistes es van succeint i l'establiment de la casa Busquets, així ho demanen els temps, es trasllada del carrer de la Ciutat al passeig de Gràcia.

Mentrestant es desplega el mosaic de la vida. "Les cases sempre van tenir importància, no sols per l'arquitectura, sinó com a fets humans. Una gent, un estil

de viure” [...] “La meua família les anomenava sempre pel nom de l’amo.” Visualitzar aquests interiors que Teresa-M. Sala descriu amb tanta vivesa m’ha dut a recuperar l’evocació que Alexandre Cirici en fa en les seves memòries.

Cirici ens descobreix els dispars decorats vuitcentistes: “La casa de l’avi era, intacta, una casa construïda, moblada i decorada cap al 1885, amb àmbits aràbics, objectes xinesos, ecos del París de les Exposicions Universals i pintures de Martí Alsina, Ricard Martí, Torrescassana, Casas i, naturalment, Josep-Lluís Pellicer” [...] “La casa dels Cirici era més arcaica [...] No sé per què, però tot aquell món de calaixeres, consoles, escaparates amb sants, cosidors, sofàs, otomanes i *chaises-longues*, porcellanes i quadres brodats, tot tan rabiosament isabelí, em feia sentir com malalt, d’una enorme tristesa [...] tots els costums havien quedat cristal·litzats el 1850.” Interiors i sensacions que emanen de les vivències d’aquell nen curiós i àvid: “Els meus pares abominaven el Modernisme, que era per a ells l’extremisme de les línies sinuoses, però eren molt sensibles a la bellesa clara i suau dels objectes anglesos, austríacs o muniquesos, del mateix 1900.” Alhora és, però, la mirada conscient i afilada de l’historiador de l’art, i també professor nostre.

Tot plegat quedava plasmat en el pròleg musical, talment viu, del seu fonamental treball sobre *El arte modernista catalán*. La publicació del llibre, l’any 1951, marca un punt d’inflexió en l’estudi i la revaloració de les arts decoratives. De fet, el deure de reconeixement no és tan sols nostre sinó el de tota una societat per la recuperació d’un patrimoni —com també de la sensibilitat envers aquest i de la seva autèntica dimensió sociològica— que el noucentisme havia sentenciat.

Les pàgines que podreu llegir tot seguit reconstrueixen moments de la vida privada i de la història oficial, que no sempre es corresponen. Si, com s’ha afirmat, els homes divideixen el món en productiu i improductiu, les dones l’ordenen en públic i privat. En efecte, l’interior de la casa és per excel·lència un espai de dones, que permet, per tant, l’estudi també des d’una perspectiva de gènere. En aquest s’escenifiquen les complexes pautes de relació i convivència de la burgesia, que tant mostra com amaga. Són qüestions del debat intel·lectual que sostenen i acompanyen la lectura de *La Casa Busquets*.

Teresa-M. Sala ens convida a endinsar-nos en les dècades decisives en què s’endegà la industrialització del país i es construí l’Eixample d’aquelles —com diu l’autora— “Barcelones”. La seva és una història de l’art compromesa amb l’objecte, compromesa amb la vida.

Com havia dit Eileen Gray, una de les poques dones-arquitectes-dissenyadores reconegudes per la historiografia del moviment modern, “l’art ha d’ésser el perllongament de la vida” (1929).

Anna Muntada i Torrellas

Professora d’Història de l’Art
de la Universitat Autònoma de Barcelona

I

Introducció

Sorgien tantes i tan contínues dificultats per explicar les coses, per trobar les paraules adequades i per tractar les matèries que em desanimava i desitjava retrocedir en la tasca iniciada. No obstant això, la mateixa raó que m'havia avesat a començar l'obra m'estimulava i m'encoratjava per tirar endavant. (L.B. Alberti).

Sovint hi ha tot un seguit de circumstàncies atzaroses que determinen l'inici d'una investigació. La gènesi de la trama es va anar perfilant amb el descobriment de la polifacètica personalitat de Sebastià Junyent, artista a través del qual vaig endinsar-me en l'època del modernisme¹. I és mitjançant Junyent que, per ventura, vaig conèixer la família Busquets.

Sebastià Junyent i Sans tenia el taller al carrer de Bonavista, molt a prop d'on vivia Gaspar Homar. Amb ell col·laboraven el seu germà Oleguer i Josep Pey i Farriol. També en un moment determinat el jove Picasso va fer estada en aquell taller². Pacientment, a partir d'un dietari de l'artista —on consten les despeses i

1. *Sebastià Junyent i Sans (1865-1908) pintor, il·lustrador, dissenyador i teòric modernista*. Tesi de llicenciatura. Dirigida per la Dra. Lourdes Cirlot i presentada a la Universitat de Barcelona l'any 1985.

2. Ens en donen testimoni el retrat picassà d'època blava *Sebastià Junyent*, així com també el corresponent retrat, pintat per Junyent, d'un jove Picasso, al fons del qual apareix un fragment de *La vida*, quadre que en aquells moments estava pintant al taller del carrer de Bonavista. Durant l'any 1903 s'establí una estreta relació entre ambdós artistes. Sebastià Junyent protegí Picasso comprant-li alguns dibuixos i pagant els deutes dels mesos d'agost i setembre del taller de Riera de Sant Joan 17. Com és sabut, l'època blava picassiana destaca per una marcada expressivitat, amb temes

els pagaments per la realització de tapissos pintats, projectes per a marqueteries, il·lustracions per a portades de llibres, etc.— vaig anar refent les col·laboracions d'aquest artista amb els ebenistes Busquets i Homar, cooperació artista-artesà que semblava un aspecte revelador d'escatir. Justament, cercant de recomposar els encàrrecs rebuts per Gaspar Homar, vaig visitar la seva neboda Enriqueta Ramon. Mentre, no gaire temps després, Adelina Junyent m'acompanyava a casa de Joan Busquets i Guindulain³. Malgrat que no vaig trobar el que en aquell moment buscava, Joan Busquets i Guindulain, el darrer ebenista de la Casa Busquets, va brindar-me la possibilitat d'accedir al material patrimonial que ell tan curosament havia guardat durant molts anys.

Les anades a casa del senyor Busquets es van anar multiplicant. Calia ordenar els documents i atendre especialment el seu testimoniatge oral. Les converses van esdevenir una forma enriquidora d'aplegar la memòria històrica i les vivències relacionades amb l'ofici per poder així anar reconstruint la biografia de tres generacions d'ebenistes. Amb la recollida de dades familiars, la comprovació d'oblidades qüestions relacionades amb l'ofici i la història del taller a través de la prodigiosa memòria del senyor Busquets, la reconstrucció de la biblioteca de la Casa Busquets, la seqüència de fotografies i projectes... vaig anar descobrint la personalitat humil i afectuosa d'un home excepcional que s'emocionava i s'entristia quan rememorava determinats passatges de la seva vida. Aquestes trobades van ser una activitat constant des de 1985 que només va aturar-se per dos intervals maternals.

Dissortadament, des del juny de 1989 vaig haver de continuar en solitari⁴.

El llibre que teniu a les mans no és sinó un compendi dels aspectes més destacats de la tesi doctoral, presentada a la Universitat de Barcelona el maig de 1993, amb el títol *La Casa Busquets (1840-1929)*, dirigida per la Dra. Mireia Freixa. Per tant, a partir del que representa un estudi acadèmic, hem intentat conferir al text un to més àgil, sense que això suposi deixar de ser rigorós en les dades i

relacionats amb el món de la marginació i la pobresa. L'aquarel·la *El boig* (1904), dedicada "al meu bon amic Sebastià Junyent", n'és un dels millors exemples. I és quasi com una premonició, perquè dos anys més tard Junyent va ingressar al frenopàtic de les Corts, lloc on acabaria els seus dies. Vegeu, per a més detalls, el catàleg realitzat amb motiu de l'exposició celebrada al Museu Picasso de Barcelona: 1992. *Picasso 1905-1906. De l'època rosa als ocre de Gósol*. Barcelona: Electa.

3. El vincle de parentiu entre els Busquets i els Junyent va facilitar-me aquesta via d'accés: Joan Busquets i Jané va contraure segones núpcies amb Rosa Quinquer, germana de l'esposa de Sebastià Junyent.

4. Poques setmanes abans de la mort de Joan Busquets i Guindulain va aparèixer una breu monografia-biografia que entre els dos havíem elaborat: 1989. *Busquets*. Barcelona: ed. Nou Art Thor, Gent Nostra, número 67.

els continguts. El repte era, mitjançant la història de la Casa Busquets, arribar a descriure els escenaris quotidians i, més enllà de les façanes, travessar el llindar de les portes per tal d'endinsar-nos en l'evolució del mobiliari i dels interiors, en el període de temps que va des de mitjan segle XIX fins a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929. Així doncs, no es pot buscar en aquesta obra un catàleg complet i raonat de la producció de la Casa Busquets, però sí que podeu descobrir-hi una part important de la història privada, dels testimonis i vestigis d'un temps, d'una ciutat i d'un país.

Durant els anys en què l'estudi es va anar realitzant moltes han estat les persones i institucions que m'han ajudat. I algunes ja no hi són.

D'una manera especial, vull fer esment a la família Busquets, que en tot moment m'ha obert les portes.

De la recerca a voltes detectivesca pels espais quotidians, faig extensius els meus agraïments:

Al senyor Josep M. Garrut, director de la Casa-Museu Gaudí, que em va facilitar la consulta dels llibres de taller. Als antiquaris que m'han permès localitzar mobles, de forma especial la família Pinós i el personal de Subhastes Brok. A Magdala Pey, que em va proporcionar els dietaris de Josep Pey. Al llavors Museu d'Art Modern i al Museu de les Arts Decoratives. A mossèn Martí i Bonet, que em va obrir les portes del Palau Episcopal. A qui en aquell moment era el capità general de la regió, Ricardo Marzo i Mediano, que em va concedir una audiència i em va acompanyar per les dependències del Palau de Capitania General. Als companys de la Secció Tècnica de Museus de la Diputació de Barcelona, en particular Carme Rius. A Pilar Martínez Torres, Jaume Vidal, Camy Calero de Vigo, Pilar Martínez-Carner, Maria Bagur i Ferran Torres de Menorca, Carles Carreras, J.L. Alcofar, Martí Suñol, entre molts altres.

També als que d'una forma directa o indirecta m'han aconsellat o m'han posat en contacte amb persones que tenien mobles de la Casa Busquets. Particulars que m'han permès d'entrar a casa seva, d'entre els quals vull destacar l'amabilitat de Josep M. Tarragó, J. Prat, la família Roca-Sastre, Albert Oller, Josafat Corominas, Teresa Tosas, la família Luna, Anna Omedes...

Als fotògrafs Ramon Manent i Muntsa Fontich, que han tingut la deferència de cedir-me les seves fotografies.

A amics i companys que han compartit de forma desinteressada l'afany per la conclusió de l'estudi. A Anna Muntada pels intercanvis de punts de vista i a l'Ernest, que en tot moment m'ha recolzat.

A tots els que heu cregut en aquesta tasca, moltes gràcies.

Una història del moble i de la decoració

La fusta esdevé moble i el moble és un dels més bells elements que l'home ha creat, sempre en evolució per adaptar-se a les formes que cada època demana. (J. Juliachs).

Què és la vida d'un home comparada a la de molts companys de l'home? Ens referim als mobles, a tots aquells objectes que fidelment i silenciosament escorten la vida d'un home, d'una família, de diverses generacions. L'home passa i el moble roman: perdura per recordar, per testimoniar, per evocar qui ja no hi és, de vegades per desvetllar alguns secrets zelosíssims, que el rostre humà, la seva mirada, la seva veu, oculten tenaçment. (A. Savinio, citat per M. Praz).

Els mobles no són objectes naturals, són artefactes que cada cultura construeix i interpreta segons els costums. I, a diferència de l'arquitectura, el moble, pel seu caràcter mòbil, va d'una casa a l'altra i pot canviar d'ambient, tot assolint dimensions i significats diversos. De fet, podem dir que la privacitat dels interiors preserva la seva intimitat. I es fa evident que descobrir el seu amagatall complica la recerca, però alhora la incentiva.

Tant el mobiliari com la indumentària són magnífics indicadors de la condició social i dels gustos dels seus posseïdors. Això significa que els mobles, com moltes altres manifestacions artístiques, han tingut al llarg dels temps una funció simbòlica afegida als components pràctics i estètics. Així, per la seva idiosincràsia, el moble és, sens dubte, un dels objectes quotidians que reflecteix de forma més directa el gust, els costums i els usos d'una societat. L'escriptor Edgar Allan Poe, en un assaig intítulat de forma significativa *Filosofia del moblatge*, plantejava

que, en ple segle XIX, s'havia arribat a confondre amb la pompa la nostra noció de gust (Poe 1987: 215). I remarcava que les diferències entre la decoració interna de les residències angleses i els interiors dels EUA consistien en la corrupció del gust com una part o conseqüència de la indústria del dòlar (Poe 1987: 219). Aquestes indicacions ens fan adonar com la qüestió del cost, referit a la despesa exagerada i poc útil, el que anomenem amb el terme *sumptuari*, ha arribat a contaminar el concepte estètic de sumptuós, que fa referència a la bellesa que suposa una gran despesa o riquesa en sentit figurat. De fet, l'estètica sumptuosa anhela un efecte de magnificència, d'esplendor, mitjançant certa exuberància en les formes o els colors i evocant la glòria i el plaer dels sentits. Pretén crear una il·lusió fastuosa. I aquest és un dels temes fonamentals en l'estudi de les arts de l'objecte, anomenades, segons el context, arts sumptuàries, decoratives o industrials. En aquest sentit, les qüestions relacionades amb una determinada idea de luxe poden ser abordades des del punt de vista de la recerca de la qualitat, del refinament que no suposa ostentació i fins i tot pot ser discret, o bé, per contra, es poden referir al que és superflu i sovint inútil. I va ser al llarg del segle XIX que a partir d'aquests dos paràmetres es va plantejar l'anomenat "debat art-indústria". Tanmateix, val a dir que la recerca de la bellesa no és, de cap manera, un luxe. És el que evoca de forma poètica Baudelaire a *Invitació al viatge*: "Aquí no hi ha més que ordre i bellesa. Luxe, calma i voluptuositat." (*Spleen i ideal*).

Els primers estudis sobre moble van sorgir en relació al fenomen del col·leccionisme de mobiliari antic i, en gran mesura, són els que van establir les bases per a treballs posteriors. És a partir del romanticisme, moviment que anava a la recerca del sentit evocador del passat, quan apareixeran tot un seguit de recopilacions remarcables per part d'arquitectes com Pugin o Viollet-le-Duc. En aquell moment es considera el moble una arquitectura menor, complement de l'edifici, que contribueix i s'insereix de ple en la constant recerca de l'estil de l'època. L'any 1879, Miquel i Badia escrivia *La habitación*, on abordava els valors d'intimitat familiar i, fent seves les paraules de l'erudit anglès John Hungerford Pollen, destacava que "l'estudi d'una col·lecció de mobles antics té major interès del que amaga per la bellesa de cada un dels seus exemplars. Mereixedors de la nostra atenció són les escultures i ornamentació que decoren els seus variats objectes i l'habilitat o ingenuïtat desplegades pels artífexs, perquè un examen detallat de totes aquestes qualitats ens trasllada als dies en què van ser construïdes i ens permet conèixer el gust, les afeccions, els hàbits i les necessitats d'èpoques passades" (Miquel 1879: 3).

De totes formes, si l'ebenisteria antiga executava exemplars únics, la indústria s'abocarà a creacions múltiples. Així, durant l'època de la reproductibilitat tècnica, la consideració de peça singular donarà pas a la producció seriada, on el component estètic radicava bàsicament en el projecte més que en la intervenció

de l'artífex. Tanmateix, també es produïen situacions intermèdies, com en el cas dels Busquets, els quals progressivament van anar incorporant els avanços de la reproducció mecànica amb una producció en petita sèrie i amb una intervenció personal en determinats detalls d'ornamentació dels mobles. Això significava que, malgrat que l'estructura o el model de base es pogués repetir, no impedia que es realitzessin variacions decoratives que comportaven que no hi hagués cap peça que fos exactament igual. De fet, un dels fonaments de la cultura del projecte de la recentment inaugurada era del disseny industrial esdevé l'afirmació de la importància del paper del projectista que concebia l'objecte abans de la seva execució.

A grans trets, l'evolució del mobiliari es pot resumir en una recerca constant de fórmules capaces de ser adaptades a les noves demandes, adequant-se a les relacions socials i als espais concebuts per a diferents i variades funcions. I també la diversitat de tipus de mobles reflecteix l'especialització que es va produint en la distribució interior dels habitatges. Durant el segle XIX la casa, tot i ser un lloc privat, esdevé un centre de relació social. Hi havia dies d'estar a casa, dies de visita... en aquest escenari privilegiat de l'emergent societat burgesa:

L'espai típicament de classe, configurant àrees de residència tancades a la utilització en massa. La casa és l'element jeràrquic per antonomàsia. Ha de ser la reproducció del poder de l'Estat o de l'Administració en l'àrea domèstica. I això de manera suficientment visible perquè es produeixi en el *continuum* de la ciutat, però també de manera suficientment hermètica perquè es mantingui incontaminada l'homogeneïtat de la família i el valor del seu espai independent. (Solà-Morales 1980: 25).

I l'interior domèstic, entès com a escena que es va improvisant per viure, té en el mobiliari una part representativa de l'univers simbòlic dels seus estadants. Per aquest motiu, "l'estudi del mobiliari o l'intent de reconstituir un interior real poden proporcionar-nos molts detalls. Si als mobles se'ls afegeixen relats, diaris, cartes i descripcions de tot tipus, s'aconsegueix traçar un quadre quasi complet" (Lucie-Smith 1980: 13).

D'aquesta manera, es tracta de resseguir les rutes de la privacitat, i quasi com una espècie de transgressió, desvetllar-ne els secrets, resultat de múltiples lectures literàries, fotogràfiques i documentals. El centre de la reflexió es troba a la casa i la família, "però no tenen menys importància assumptes com el cos, els objectes, la intimitat o els hàbits" (Fernández-Galiano 1990: 9).

En resum, podem fer una observació i estudi acurat de les maneres com el mobiliari es vincula amb el desenvolupament general de la societat i amb la psicologia de l'individu. Descriure una època i intentar comprendre com pensaven creiem que es pot perfilar millor si sabem com vivien, com menjaven, com es ves-

tien, com es relacionaven i com eren els llocs on es desenvolupaven aquestes activitats. Es tracta d'interpretar les maneres de "construir, habitar, pensar" (Heidegger: 1994), tot anant a la recerca de l'essència de l'habitar. És un repte difícil d'encarar, però no impossible, en què la recepció o difusió de models s'adaptin o bé tradueixen tendències que tenen unes connotacions particulars a cada indret. I en aquest sentit, els Busquets són un bon exponent dels artífexs que saben estar just "al punt dolç, exacte, de la moda" [...] "la visió del comerciant que ausculta finalment els desigs del públic, el sincretista, l'home reflex, perquè homes reflex constitueixen la massa que arrossega la història" (Cirici 1951: 251).