

Les cadires vieneses del Palau de la Música Catalana: funció, decoració, evocació

Julio Vives Chillida

Resum

Aquest breu estudi dona compte de les cadires vieneses que Domènech i Montaner va introduir a alguns espais del Palau de la Música Catalana com la sala de lectura, la galeria-Cafè i la sala de juntes, així com d'una cadira de piano. Tot i la seva simplicitat com a moble industrial vienès aquestes cadires no s'allunyen gaire dels objectius constructius i estètics de l'arquitecte perquè responen, d'una manera jerarquizada i adaptada a cada espai, a propòsits funcionals, decoratius i evocadors, essent una manifestació del seu eclecticisme i estima de l'art i la indústria de Centre-Europa. També es fa referència a l'etiqueta del fabricant vienès d'algunes de les cadires, *Jacob & Josef Kohn*, el disseny de la qual entrava perfectament dins de les preferències i passió per l'heràldica de Domènech i Montaner.

Paraules clau: Àustria-Hongria, Cadira, Heràldica, Moble vienès, Ornament, Simbolisme.

Abstract

This short study gives an account of the Viennese chairs that Domènech i Montaner introduced in some spaces of the Palau de la Música Catalana such as the reading room, the gallery-café and the meeting room, as well as a piano chair. Despite their simplicity as Viennese industrial furniture, these chairs do not stray far from the architect's constructive and aesthetic goals because they respond, in a hierarchical manner and adapted to each space, to functional, decorative and evocative purposes, being a manifestation of his eclecticism and appreciation of the art and industry of Central Europe. Reference is also made to the label of the Viennese manufacturer of some of the chairs, *Jacob & Josef Kohn*, the design of which fell perfectly within Domènech i Montaner's preferences and passion for heraldry.

Keywords: Austria-Hungary, Chair, Heraldry, Ornament, Viennese furniture, Symbolism.

Introducció

En alguns casos en l'obra de Lluís Domènech i Montaner (d'ara endavant "Domènech" o "l'arquitecte") es troba moble de Viena, és a dir moble de fusta corbada fabricat per industrials vienesos -de l'Imperi Austrohongarès- com Germans Thonet, Jacob & Josef Kohn i Fills de D.G. Fischel, com els més coneguts i importants en qualitat i quantitat. Cada cas on trobem aquest tipus de moble en l'obra de Domènech es mereix una atenció particular i contextualitzada perquè no és el mateix un edifici per habitatge que un hotel, per exemple, la Casa Navàs i la Fonda Espanya, i també s'ha de tenir en compte el moment interpretatiu, ja que no és el mateix la situació l'any 1888 que al 1908. Es tracta d'un tema no estudiat fins ara. En tot cas, no són aplicables els paràmetres dels arts i oficis o de les *Arts & crafts* que són propis d'altres aspectes de les obres de Domènech, i hem de distingir entre les arts aplicades a l'arquitectura, que compleixen un objectiu estructural, del mobiliari que ens ocupa, que té una funció essencialment -i no per això menys important- atmosfèrica.

El moble de Viena era un moble industrial, no de caràcter artesà com els de Gaspar Homar o Francesc Vidal o el dissenyat per l'arquitecte mateix.¹ Era un moble produït en gran sèrie en fàbriques, econòmic generalment, funcional i sovint decoratiu, adaptat als gustos de la creixent burgesia de l'època. En aquest sentit, el moble corbat s'adaptava molt bé a les línies sinuoses del modernisme.² Ara bé, evidentment si, per exemple, es necessitaven centenars de cadires pel Cafè-Restaurant i pel Gran Hotel Internacional de l'Exposició universal de 1888, això era una demanda que difícilment podia ser satisfeta pels productors artesans a un preu econòmic i en un marge de temps curt. Els establiments públics tenen necessitats funcionals específiques.

Tot i que a primera vista l'ús del moble de Viena per Domènech sembla un tema secundari no ho podem menysprear perquè era molt detallista i no es deixava cap tema al marge de les seves decisions, com han destacat els estudiosos d'aquest arquitecte i historiador.³ Si la seva concepció com a creador era la d'una obra d'art en el seu conjunt

¹ Vegeu MARTÍ REY, Gemma, (2013), "El mobiliari íntim de Lluís Domènech i Montaner", *Domenechiana*, vol. 1, setembre, pàgs. 133-145.

² VIVES CHILLIDA, Julio, (2015) "El moble de fusta corbada i el modernisme a la Barcelona del 1900", II *Coup de Fouet international Art Nouveau Congress*, 25-28 de juny de 2015. Fent referència a aquest fet SALA, Teresa, (2003), "Ars lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l'època del modernisme", a FONTBONA, Francesc, (Dir.), *El modernisme*, vol. IV, *Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, Barcelona: L'Isard, pàgs. 155-170, (pàg. 162), precisava que "...la presència del mobiliari artístic en combinació amb el moble corrent o comercial, que no per més estàndard és menys innovador, com és el cas dels mobles de fusta corbada industrialment".

³ DOMÈNECH ROURA, Pedro, (1963) "El arquitecto que fue mi padre", *Cuadernos de Arquitectura*, números 52-53, monogràfic dedicat a Domènech i Montaner, pàgs. 6-7, recalca aquest aspecte detallista del seu mètode de treball. L'arquitecte col·laborador seu GUARDIA i VIAL, Francesc, (1924), parla de "treball de benedictí" a: "Lluís Domènech i Montaner (nota necrològica)", *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona: pàgs. 117-121, (pàg. 120); i FONTBONA, Francesc (2000), "El Palau de la Música, fogar de les arts

-*Gesamtkunstwerk*- (una mena de Wagnerisme arquitectònic) no podia deixar que elements importants de l'ambient interior com eren els mobles li malmeteren el resultat final. Com a bon eclèctic que emprava el millor de cada època, Domènech escollia -si de cas- el moble de Viena disponible al mercat -no el dissenyava ell- i per tant ens situem, en principi, més en la vessant pragmàtica-funcional (racionalista) de l'arquitecte que en la del romàntic-historicista. I que fos un moble estranger -Àustria-Hongria tampoc era una entitat molt llunyana des de la perspectiva de la seva ideologia, interessos i coneixements- era una cosa bastant relativa tenint en compte la proximitat del moble de Viena en la seva experiència personal i quotidiana.

Així, per exemple, seguint la idea molt estesa que els viatges eren -ho eren- molt valuosos en aquella època per la formació d'un arquitecte, podem ressenyar que Domènech va visitar Viena almenys l'estiu de l'any 1880 amb motiu possiblement de l'Exposició Industrial de la Baixa Àustria (*Niederösterreichische Gewerbe Ausstellung*) que se celebrava, entre el 15 de juliol i el 15 d'octubre a l'edifici conegut com "la Rotonda", bastit per l'Exposició universal de 1873.⁴ Al seu llibre de notes conservat a l'Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, sota l'encapçalament "Exposició Industrial de Viena"⁵, Domènech va escriure una llista amb alguns dels expositors entre els quals hi havia referències a la indústria del llibre i a productes gravats en metall i fets amb bronze com el de l'expositor D. Hollenbach, que feia làmpades amb aquest material també molt apreciat per ell. Doncs en aquesta exposició va veure probablement les instal·lacions de moble corbat de Thonet i Kohn, que van exposar a la mateixa secció que Hollenbach, la secció XVI relativa a mobiliari i decoració de la llar, encara que Domènech no en fa referència al seu llibre de notes. A la Guia de l'Exposició industrial a Viena es menciona el famós bressol de Kohn "que totes les dones que són mares o ho volen ser l'admirin",⁶ moble que es presentarà també a l'Exposició universal de Barcelona de 1888 i que va merèixer una il·lustració i comentari a "la Esquella de la Torratxa" de 28 de juliol d'aquell any. Tots tres fabricants mencionats abans, Thonet, Kohn i Fischel, sobre tot el segon, van participar amb força a l'Exposició de Barcelona a les naus d'Àustria i d'Hongria, que exposaven

modernistes", a: DOMÈNECH i GIRBAU, Lluís i LLIMARGAS, Marc, *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona: Lunweg/Fundació Orfeó Català-Palau de la Música-UPC, pàgs. 115-126, (pàg. 116) menciona el seu "tarannà perfeccionista".

⁴ Cfr. *Wien in Jahre 1880. Illustrierter Führer*, Wien: A. Hartleben's Verlag, 1880, pàg. 121.

⁵ Cfr. ALCALDE VILÀ, Sergi, (2018), "La llibreta de notes de Lluís Domènech i Montaner (1876-1880)", *Domenechiana*, vol. 13, pàgs. 186-121 (pàg. 219). Hi ha hagut certa confusió sobre la datació d'aquesta visita probablement perquè l'Exposició industrial de 1880 es va celebrar en el mateix edifici de l'Exposició universal de 1873 i el llibre de notes es presta a diferents interpretacions.

⁶ *Führer durch Niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung, Wien 1880*, Wien: A Hartleben's Verlag, 1880, pàg. 29, amb referència també a Thonet (pàg. 31); i *Nieder-Österreichische Gewerbe-Ausstellung, Wien 1880, Katalog*: Nieder-Österr. Gewerbe- Verein (gegründet 1840), 1880, pàg. 194.

separades com corresponia al model confederal que les articulava sota la monarquia dels Habsburg.⁷

Però el moble de Viena, en el període històric considerat, era un element quotidià de la vida barcelonina. Domènech, cada vegada que des de casa seva a la Ronda Universitat, on va viure molts anys, anava a les tertúlies del Cafè Suís o del Cafè Pelayo, devia passar per davant de les botigues ja establertes de Thonet i de Kohn al carrer Pelai. En aquest carrer, almenys entre 1875 i 1920 hi va haver en alguns anys fins a tres establiments a l'hora com és el cas de Thonet al núm. 40, Kohn -Baldomero Martínez- al núm. 50 i Moble de Viena de Francisco Castellort al núm. 56.⁸ En conseqüència, utilitzar moble de Viena era fer ús del millor -i més modern- que hi havia en aquell moment pels objectius funcionals i estètics de l'arquitecte. És per això que va emprar alguns models de moble de Viena quan feia la seva *opera magna* que era el Palau de la Música Catalana (d'ara endavant "Palau").⁹ Així com en altres casos no n'estem segurs de si Domènech va intervenir en l'elecció del mobiliari vienès, perquè podia ser decisió dels col·laboradors, en el cas del Palau *sabem*, després d'haver fet aquest estudi, que va ser així perquè el moble de Viena en aquesta obra no era un violí desafinat al concert de la seva *orquestra*, ans al contrari, un element perfectament harmònic.¹⁰

Aquesta comunicació és una continuació parcial d'aquestes paraules de l'arquitecte David Mackay sobre el mobiliari del Palau en un article de l'any 1963: "En distintos puntos del edificio encontramos varias piezas de mobiliario: sillas, mesas, bancos, pupitres, etc. Todos ellos son interesantes porque se encaminan hacia soluciones francamente racionales en su diseño, por otra parte ligeramente decorado de acuerdo

⁷ VIVES CHILLIDA, Julio, (2006), *Jacob & Josef Kohn: una mirada desde Barcelona. La casa de muebles Kohn en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: madera curvada, historicismo y modernismo*, Barcelona: La Plana, pàgs. 33-52.

⁸ Cfr. SALA, Teresa M. i VIVES, Julio, (2013), "The Artistic Woodworking Sector in Barcelona at the Turn of the Twentieth Century: Developments in Commerce and Enterprise", GRACMON-UB (Ed.), *From industry to art: Shaping a Design Market through Luxury and Fine Crafts (Barcelona 1714-1914). Essays on Local History*, Barcelona: Gustavo Gili, pàgs. 113-133 (pàgs. 128-133).

⁹ No entrarem en qüestions arquitectòniques en sentit estricte. Vegeu: DOMÈNECH, Lluís, (2000), "La arquitectura del Palau de la música", a *Domènech i Montaner, any 2000/year 2000*, Barcelona: Col·legi d'arquitectes-Centre de Documentació, pàgs. 231-243. El Palau va rebre el premi de l'ajuntament en el concurs anual d'edificis i establiments urbans acabats durant l'any 1908. El dictamen del jurat de 1909 es troba a: *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1910*, pàgs. 31-38. SOLÀ-MORALES, Ignasi, (1987), "Arquitectura modernista", *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts (1888-1936)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, catàleg d'exposició, pàgs. 115-130 (pàg. 116) va escriure que el Palau és "l'obra seva més reeixida, innovadora i emocionant com a experiència arquitectònica".

¹⁰ Parafraçant el conegut títol del catàleg d'exposició *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona: Fundació La Caixa, novembre de 1989-gener de 1990. Vull agrair a Marta Grassot Radresa, responsable del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, la seva amabilitat i disponibilitat per obrir-me les portes de l'Orfeó i ensenyar-me les cadires objecte d'aquest escrit.

con el carácter general del edificio. Cabe subrayar las mesas del café y los desaparecidos asientos de la sala”.¹¹

Les cadires de la sala de lectura (funció).

Domènech va idear a la planta baixa del Palau diversos espais on coneixem per fotografies i postals antigues que es trobava moble de Viena: el Cafè, la sala de lectura i la sala de juntes.¹² També farem referència a una cadira de piano que potser estava a la sala d'assajos. La sala de lectura -o biblioteca- no tenia cadires de Thonet sinó de Kohn (fig. 1). Amb el detall d'una imatge dels anys trenta del fotògraf Adolfo Zerkowitz es pot veure que no són cadires núm. 14 de Thonet perquè tenen una estructura diferent.¹³ Les cadires eren el núm. 30 del catàleg de Kohn producte destacat d'una patent de 1877 anomenada “quàdruple unió directa entre el respall i el seient”.¹⁴ Aquesta patent es mereix alguna explicació: l'any 1875 Thonet va introduir els reforços laterals entre el respall i el seient d'alguns models de cadira per assegurar la seva integritat perquè amb l'ús es debilitaven. Podem imaginar, per exemple, una cadira núm. 14 de Thonet amb reforços laterals, com de vegades es representa sense cap explicació de la diferència: dos peces de fusta i 8 caragols més. Doncs la patent de Kohn substitueix aquests dos reforços per tota una peça exterior contínua que fa la mateixa funció que aquells donant a la cadira més elegància i ergonomia perquè es recolza millor l'esquena. Alguns arquitectes i dissenyadors, com Paolo Portoghesi i Renato de Fusco, han fet grans elogis d'aquesta solució, però creien que la cadira era de Thonet.¹⁵ A aquesta

¹¹ MACKAY, David, (1963) “El Palau de la Música Catalana”, *Cuadernos de arquitectura*, números 52-53, pàgs. 34-35, (pàg. 40).

¹² Al diari *La veu de Catalunya* de 9 de febrer de 1905 es pot veure un plànol de com era inicialment la distribució de les tres sales -cafè, biblioteca i sala de juntes- a la planta baixa. Cfr. també: “Palau de la Música”, ALCALDE VILÀ, Sergi *et al.*, (2016), *Lluís Domènech i Montaner (1849-1923). Obra arquitectònica raonada*, vol. I, Canet de Mar: CEDIM, pàgs. 519-569 (pàgs. 566-569)

¹³ Hi ha una placa de vidre estereoscòpica del Fons Fotogràfic Josep Salvany que es troba a la Biblioteca de Catalunya on es veu també la cadira núm. 30 en un espai dins de la sala d'assajos. La fotografia porta el títol: “hemicicle inferior del Palau de la Música de Barcelona” i està datada l'any 1913. « <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/bcsalvany/id/1276/rec/4>» (12-02-2023). Un altra fotografia dels anys cinquanta de la biblioteca amb una d'aquestes cadires es veu a: BORRÀS, Joaquím i GRASSOT, Marta, (2022), *El Palau de la música catalana desconegut*, Barcelona: Efadós- Palau de la música-Orfeó Català- Ajuntament de Barcelona, pàg. 110.

¹⁴ Una cadira núm. 30 de Kohn va estar present a l'exposició sobre *Modernisme. Arts-Tallers-Indústries*, Fundació Catalunya La Pedrera-Viena Edicions, 2015, pàg. 191. Al Museu del Disseny es van poder veure juntes en una exposició una cadira núm. 30 de Kohn i una núm. 14 de Thonet: BOADA, Martí i VÉLEZ, Pilar (Dirs.), (2022), *Toquem fusta! Disseny, fusta i sostenibilitat*, Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona-Ajuntament de Barcelona-Editorial Blume, pàg. 77.

¹⁵ Sobre aquesta patent vegeu: VIVES CHILLIDA, Julio, (2016), “La recepción de las sillas nº 14 de Hermanos Thonet y nº 30 de Jacob & Josef Kohn en Barcelona. Examen comparativo”, *I*

solució, aplicada a diverses modalitats de cadires, inclosa la cadira que va escollir Adolf Loos per al Cafè Museum de Viena, l'anomenem "principi Kohn" pel seu caràcter estructural i polivalència modular. Ara bé, la cadira núm. 30, elegant i ergonòmica, no és gaire decorativa. Però, per què hauria de ser decorativa una cadira d'una sala de lectura? Si és elegant i còmoda, és a dir, funcional, és més que suficient.

Les cadires del Cafè (decoració).

A la Galeria-Cafè, situada a continuació del vestíbul del Palau -avui en dia aquest espai antic del Cafè forma part del nou *Foyer*-¹⁶ s'havien de posar un conjunt de cadires també funcionals, però en un context diferent, un espai eminentment social que presentava importants elements decoratius com l'arrimador acolorat i amb motius florals abstractes i una impressionant làmpada imprescindible en un espai sense il·luminació natural.¹⁷ Disposem d'una fotografia-postal dels principis del Palau on es poden veure les cadires, situades a una banda i l'altra de la galeria, aleshores dividida per un passadís que desembocava a la sala d'assajos (fig. 2). Les taules del Cafè no eren de fusta corbada, sinó de ferro i van ser dissenyades pel mateix Domènech també amb formes corbades modernistes i es poden veure actualment en ús al *Foyer* del Palau.¹⁸

Pel seu context i ambient, les cadires del Cafè es prestaven a presentar ornamentació i Domènech va escollir un senzill i bonic model de Thonet (amb una ampliació de la postal encara es veuen les plaques que posava als seus mobles la botiga del carrer Pelai núm. 40).¹⁹ Consta en l'arxiu de l'Orfeó Català una factura de 6 de març de 1908 a nom

Simposio sobre Historia del diseño, Barcelona: Fundación Historia del Diseño: [«https://historiadeldisseny.org/ca/edicions/actes-del-i-simposi-de-la-fhd-modernos-a-pesar-de-todo/»](https://historiadeldisseny.org/ca/edicions/actes-del-i-simposi-de-la-fhd-modernos-a-pesar-de-todo/)

¹⁶ Entre d'altres deficiències sobrevingudes del Palau que justificaven la reforma es trobava la manca de confort del públic i el fet que el cafè era petit: "Proyecto de remodelación de la manzana del Palau de la Música Catalana. Arquitectos directores Oscar Tusquets y Lluís Clotet", *Arquitectura*, año LXIII, nº 238, septiembre-octubre de 1982, pàgs. 40-51 (pàg. 41).

¹⁷ En una de les imatges històriques que es coneixen del Cafè, la postal de Adolfo Zerkowitz dels anys trenta, es veu la làmpada encesa de tal manera que quasi vela la fotografia. Vegeu aquesta fotografia a: ARTÍS I BENACH, Pere (1998), *Pedres vives. Palau de la Música Catalana. Patrimoni de la humanitat*, Barcelona: Barcino-Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, 1998, pàg. 70. Des de fa temps, la magnífica làmpada es troba a la sala Lluís Millet, la que té més llum natural del Palau.

¹⁸ Cfr. DOMÈNECH GIRBAU, Lluís, "Domènech i Montaner. Diseñador industrial", a: FIGUERAS, Lourdes (Coord.), (1994), *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona: Centre d'Estudis de Disseny- ETS d'arquitectura de Barcelona (UPC)-Santa & Cole, pàgs. 11-19 (fotografia de una taula del cafè a pàg. 19).

¹⁹ En una celebració de l'Orfeó Català de 1956 on es veuen les cadires de Thonet del cafè també s'aprecia la placa del venedor: BORRÀS, Joaquím i GRASSOT, Marta, (2022), *El Palau...op. cit.*, pàg. 113. Les cadires amb braços de la secretaria, tal com es veuen a una fotografia del Fons Brangulí de 1957 de l'Arxiu Nacional de Catalunya -*Ibidem.*, pàg. 111- eren del fabricant valencià Fills de Ventura Feliu (catàleg de 1924 i suplement de 1929, pàg. 31 -model núm. 16A- i pàg. 108 -model núm. 45) i amb seguretat van ser introduïdes als anys vint o trenta. Consta que a la planta baixa del Palau es trobava almenys una altra cadira de Thonet perquè es veu a unes fotografies de la Junta Directiva i dels mestres caps de les seccions de l'Orfeó publicades a:

de Joaquim Cabot, el seu president aleshores i principal promotor del Palau ²⁰, on Thonet (en el seu nom signava Florencio Castellort) anota la quantitat de cent cadires per un total de mil pessetes, es a dir: deu pessetes cadascuna. Era una cadira econòmica, naturalment, tenint en compte les greus dificultats financeres de l'Orfeó, propietari del Palau, en aquells anys.

Aquestes cadires, per la seva funció estètica i localització en lloc de sociabilitat com un Cafè havien de ser decoratives i fins a cert punt ho eren: tenien una decoració floral gravada a la pala del respall i un disseny registrat en forma d'onades (*Wellendessin*) - opcional al catàleg- en el seient. Eren el model núm. 124 del fabricant vienès, aparegut al catàleg de 1904 i que a Barcelona es va fer molt popular perquè ja hi era al *Cafè de Novedades* en un nombre proper a les mil unitats per la qual cosa es va arribar a dir el "café de les mil cadires". La decoració floral del respall de la cadira núm. 124 sintonitzava perfectament amb la de l'arrimador, cosa que van veure sens dubte els autors d'una publicació del 2003 quan van editar una fotografia de quatre cadires - actualment es conserva una- de to rostre posades davant de la paret ceràmica. ²¹ Per tant, aquestes cadires no solament eren funcionals sinó també complien un objectiu ornamental essent ambientalment inseparable, per altra banda, de l'arquitectura.

Les cadires amb braços de la sala de juntes (evocació).

Una mica més enllà del Cafè, al costat de la sala d'assajos, es trobava originalment la junta de l'Orfeó, un lloc per adoptar decisions assenyades per regir els destins de la institució. A la sala hi havia unes deu cadires amb braços, sense continuïtat lineal al respall (fig. 3); cadires que, afortunadament, encara es conserven. Sembla que durant algun temps als anys noranta del segle XX les cadires van ser utilitzades a la sala de juntes del nou edifici annex al Palau convivint amb les famoses cadires "Gaulino" de l'arquitecte Oscar Tusquets. ²² Aquests mobles de la casa Kohn, el mateix fabricant de les cadires de la sala de lectura, presenten un cert gust historicista, en comparació amb les del Cafè que tenien un caire una mica més modernista. Aquí podem veure com les cadires

Ibidem., pàgs. 84 i 85. Aquesta cadira era molt probablement, pel disseny de la pota del davant, dels números 375 a 379 del catàleg de 1911, els únics models que presenten aquest detall: *Thonet Bugholzmöbel. Gesamtkatalog 1911-1915*, Wien: Österreichischer Kunst und Kultur Verlag, 1994, pàg. 74. També estan publicades les mencionades imatges a: ARTÍS I BENACH, Pere, i MILLET I LORAS, Lluís, (1991), *Orfeó Català: llibre del centenari 1891-1991*, Barcelona: Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, Barçino, pàgs. 96 i 121.

²⁰ Vegeu una biografia de Joaquim Cabot i Rovira a: GARCÍA MARTÍN, Manuel, (1987), *Benvolgut Palau de la Música Catalana*, Barcelona: Catalana de Gas, pàgs. 15-27.

²¹ CARANDELL, Josep M., PLA, Ricard i VIVAS, Pere, (2003), *El Palau de la música catalana*, Barcelona: Fundació Orfeó Català-Palau de la Música, Triangle Postals, pàg. 96.

²² Segons es dedueix d'una imatge publicada per SÀBAT, Antoni, (1991), *Palau de la música catalana*, Barcelona: Diputació de Barcelona-Escudo de oro, pàg. 94. Vegeu una fotografia de la Junta Directiva de l'Orfeó Català de l'any 1914 a: *L'Orfeó Català a Joaquim Cabot i Rovira*, Barcelona: Orfeó Català, 1930, p. 33. Quan hi havia actes al Palau de caire protocol·lari sovint aquestes cadires eren pujades a l'escenari i es conserven nombroses fotografies on es poden apreciar.

s'avenen amb la funció més seriosa -i no lúdica com la del Cafè- de l'espai al qual anaven destinades. Eren el model núm. 68 del fabricant vienès, aparegudes probablement cap al 1888 i que es venien també als Grans magatzems "El Siglo" de Barcelona segons consta en el primer catàleg de mobles de Viena d'aquest establiment, de 1889. Domènech hauria pogut escollir cadires modernistes -*Art nouveau*- o d'estil Secessió vienesa -fins i tot dissenys d'arquitectes com Josef Hoffmann o Gustav Siegel- del catàleg de Kohn, però va escollir aquestes, més antigues per alguna raó.

És interessant veure els gravats que tenen al seient i el respatllet les cadires de la sala de juntes perquè són de tipus nou-renaixentista amb la qual cosa no solament es tracta de mobles funcionals i decoratius sinó també simbòlics, en aquest cas, de *La renaixença* de Catalunya, de la qual el Palau era una manifestació cultural de primer ordre i un símbol en si mateix.²³ Amb aquest gravat al respatllet els actors de la presa de decisions, asseguts en aquestes cadires, haurien de sentir que *La renaixença* els dona suport i els vigila. Aquesta decoració de les cadires, -per altra banda, perfectament funcionals-, no solament tenia l'objectiu estètic de l'ornament, en un sentit planer, sinó també el d'evocació simbòlica a través seu.²⁴

²³ Per fer una comparació podem contrastar l'estil del dibuix del gravat del respatllet de la cadira de la sala de juntes amb una làmina il·lustrativa sobre renaixement alemany reproduïda a DOMÈNECH I MONTANER, Lluís *et. al.*, *Historia General del Arte: escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*, Barcelona: Montaner y Simón, 1886-1897, (8 vols.), vol. V sobre l'ornamentació de Federico Cajal y Pueyo. La làmina il·lustra els relleus en colors del sostre d'un saló del Palau de Heiligenberg, mencionant la font que és: DOLMETSCH, H., (1887), *Der ornamentalschatz. Ein Musterbuch Still voller Ornamente aus allen Kunstepochen*, Stuttgart: Hoffmann. Sobre aquesta obra de Domènech vegeu: FREIXA, Mireia, (2020), "La Historia General del Arte de l'Editorial Montaner i Simón en el context de la Renaixença", *II Simposi Lluís Domènech i Montaner*, Canet de Mar: CEDIM, pàgs. 11-27 (pàgs. 14 i 17); i VÉLEZ, Pilar, (2000), "De les arts decoratives a les Arts industrials", a: *Art a Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*, Barcelona: Ed. L'Isard, vol. 11, pàgs. 176-299, (pàgs. 198-199).

²⁴ Sobre lo que es podria anomenar com "semàntica de l'ornament" vegeu DOMÈNECH GIRBAU, Lluís, (1980), "Lo decorativo en Domènech i Montaner: estructura y símbolo", a: *Lluís Domènech i Montaner. Arquitecto (1850-1923)*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pàgs. 5-10. BOHIGAS, Oriol, (1973), "Lluís Domènech i Montaner. Arquitecte modernista", *Lluís Domènech i Montaner. En el 50 aniversari de la seva mort (1850-1923)*, Barcelona: Lluís Carulla Canals, pàgs. 10-92 (pàg. 54) es refereix a la pràctica de l'arquitecte d'esforçar-se en "semantitzar l'estructura de l'espai". Per la seva banda FIGUERAS, Lourdes, (1994), "Lluís Domènech i Montaner. La búsqueda y consolidación de un estilo", a: FIGUERAS, Lourdes (Coord.), *Lluís Domènech i Montaner...op. cit.*, pàgs. 21-30 (pàg. 30) escriu que "Domènech utiliza el ornamento para matizar o intensificar el simbolismo aportado a través del elemento constructivo, y para dotar al espacio arquitectónico de un entorno estético y globalizador".

La cadira de piano (síntesi).

Actualment, es conserva també al Palau una cadira de piano de fusta corbada. És la cadira que té més càrrega simbòlica tot i la seva simplicitat i es pot comprendre o interpretar com una síntesi de lo dit fins ara de les altres cadires. També és vienesa, de la casa Kohn, i porta al seu catàleg el núm. de 57 b perquè és una variant de la cadira núm. 57, model que es trobava, per exemple, al menjador de l'Hotel Buenos Aires de Vallvidrera. La cadira núm. 57 b és una cadira de piano, negra, com són habitualment els pianos, elegant i funcional pels infants que aprenen a tocar, ja que és uns centímetres més alta que una cadira normal (fig. 4).²⁵ Té el seient gravat amb una decoració de petxina i en forma de cor, sintonitzant amb la part contraxapada del respall. Aquesta cadira de piano era molt popular a Barcelona i també es venia als Grans Magatzems "El Siglo" inclús al catàleg de 1913. Es trobava, per exemple, a la sala de música del Palau del Baró de Quadras i a la sala de lectura de l'Hotel Colón. A la part frontal i posterior del respall porta el motiu gravat d'una lira, una altra evocació essencial per l'Orfeó Català²⁶. Una lira apareix a l'ensenya de l'Orfeó, dissenyada per Antoni María Gallissà (Barcelona, 1861-1903) i eren lires les formes decoratives i altament simbòliques que Domènech va dissenyar pel Mausoleu d'Anselm Clavé.²⁷ En aquesta humil i petita cadira del Palau veiem condensat tot un tros d'història, d'acord amb el sentit de l'ordre arquitectònic de Domènech, aplicat al mobiliari vienès: funció, decoració, evocació.

L'etiqueta heràldica de Jacob & Josef Kohn.

Anant una mica més enllà de les mateixes cadires com a tals, no podem deixar d'endinsar-nos amb prudència en un terreny que era molt proper a Domènech, com era el de l'heràldica. És coneguda la passió que sentia per aquesta branca de la història i les seves obres d'alt nivell en la matèria, com l'*Armorial històric de Catalunya*, que es pot consultar en línia a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. També és generalment reconegut que Domènech utilitzava la simbologia heràldica com a part important del seu

²⁵ Encara que sí és del mateix model núm. 57 b de Kohn, no sabem si la cadira que dibuixà Joaquim Renart quan va retratar al piano segurament a la seva filla, Valentina Renart, era el mateix exemplar que es conserva actualment al Palau. És possible perquè Joaquim Renart i Garcia (1879-1961) va ser entre 1939 i 1950 -els anys a la postguerra- president de l'Orfeó Català. El dibuix es troba a *Quadern de dibuix de Joaquim Renart. 03. Realitzat entre el 25 de març de 1912 i el 30 de desembre de 1912*, f. 10 R. Biblioteca de Catalunya. Vegeu: SÀBAT, Antoni, (2010), *El Palau de la Música Catalana. Els anys de la repressió franquista 1936-1975*, Barcelona: Edicions de 1984, *passim*.

²⁶ A la part posterior del respall apareix la frase "Atelier Jacob & Josef Kohn. Wsetin". Aquesta referència era més aviat propagandística perquè els contraxapats no es feien en un taller -potser el disseny sí- sinó que es reproduïen en sèrie industrialment. Wsetin -avui en dia Vsetín a Chèquia- era la localitat on Kohn tenia la fàbrica principal.

²⁷ La pilastra del monument té basament, fust i capitell que, en conjunt, formen una lira a cada cara de la pilastra: VILASECA, Joseph i DOMÈNECH, Lluís, (1875), "Lo monument a Clavé", *La Renaixensa*, Any V, núm. 10, pàgs. 341-346 (pàg. 345).

repertori ornamental arquitectònic.²⁸ La qüestió és que l'etiqueta de la casa Kohn, registrada l'any 1884, però possiblement feta servir des de 1880, tenia un disseny heràldic tan fi i encertat que difícilment hagués passat inadvertida per a en Domènech. L'etiqueta porta el nom de la firma “Jacob & Josef Kohn” inscrit en lletres gòtiques a sota d'un conjunt heràldic format per dos grius -cap d'àliga i cos de lleó- que fan de suport de l'escut imperial d'Àustria-Hongria amb una àliga de dos caps, emprada per recepció bizantina per part dels emperadors del Sacre Imperi Romà-Germànic, entre d'altres.²⁹ Als laterals hi ha dos escuts amb les inicials del nom de la casa “J & J K” dibuixades amb una complexa tipografia artística -Domènech també va ser editor i tipògraf- i amb el lema en llatí *semper sursum* (sempre endavant) que recorda -per referir-se al context polític i cultural- el lema del Centre Català “Catalunya y avant”. En definitiva, tot un disseny heràldic historicista-medieval, en comparació, per exemple, amb les etiquetes més modernes que usaven Thonet i Fischel. Cadascun dels mobles de Kohn portava una etiqueta així dissenyada que identificava al seu fabricant i feia al mateix temps el paper -així potser ho podia veure Domènech- d'un detall ornamental *amagat* sota el seient corresponent, en el cas de les cadires. En certa forma una traducció al mobiliari de l'ornamentació heràldica que emprava als edificis.

La proliferació d'àligues tant d'un cap com bicèfales en l'ornamentació de l'obra de Domènech ens fa pensar que aquesta etiqueta -que explicaria per si mateixa la preferència de l'arquitecte per Kohn respecte d'altres fabricants-, tenia un caràcter simbòlic per ell, un cert sentit històric i també polític, una funció expressiva dels seus sentiments. L'estructura confederal d'Àustria-Hongria i les propostes del moviment catalanista per avançar fórmules per l'estil en les relacions entre Catalunya i Espanya -per exemple el “Memorial de Greuges” (1885)- podrien tenir un reflex històric i polític en aquesta diguem-ne “ornamentació accidental” continguda als mobles de Kohn. També eren de Kohn els balancins de l'Hotel internacional, edifici on trobem àligues bicèfales a les façanes.³⁰ Aquest escut d'Àustria amb l'àliga bicèfala apareix il·lustrada,

²⁸ Sobre l'heràldica com a llenguatge ornamental de Domènech vegeu FIGUERAS, Lourdes, (1989), *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra...op.cit.*, pàgs. 111-127; DOMÈNECH GIRBAU, Lluís, (2018), *Domènech i Montaner. Un home universal*, Barcelona: RBA La magrana, pàg. 204: “ ... l'heràldica també fascina Domènech per l'estricta codi lingüístic i per la rica estructura combinatòria de formes simbòliques, que a la llarga es constituïran en *paterns* decoratius de les seves obres”. En general: MANADÉ I PALAU, María, (2020), “L'heràldica com a símbol en l'obra de Lluís Domènech i Montaner”, *II Simposi Lluís Domènech i Montaner*, Canet de Mar: CEDIM, pàgs. 133-149.

²⁹ En alguns aspectes l'ornamentació heràldica de la Casa Thomas ens recorda elements presents a l'etiqueta de Kohn, com és el cas dels grius. Sobre aquesta obra i la seva simbologia vegeu: MARTÍ REY, Gemma, (2018), “La Casa Thomas (1895-1898). La perfecta combinació d'arquitectura industrial i habitatge familiar”, *Domenechiana*, vol. 12, abril, pàgs. 8-89. També; *Ibidem*, (2021), “la simbologia animal en l'obra de Lluís Domènech i Montaner (II). El Palau Montaner”, *Domenechiana*, vol. 18, pàgs. 128-155 (pàgs. 147-148).

³⁰ Cfr. “Hotel internacional”, a: ALCALDE VILÀ, Sergi *et al.*, (2016), *Lluís Domènech i Montaner...op. cit.*, pàgs. 267-279, (pàg. 276); i SÀIZ i XIQUÉS, Carles, (2012), “El Gran

sense anar més lluny, en el vestit d'una de les muses de l'escenari de la sala d'audició del Palau, la que porta el saltiri (*psalterium*), un instrument medieval precedent del clavicèmbal que era popular als territoris de l'Imperi Austrohongarès.³¹ Sigui com sigui, seria ingenu pensar que a Domènech solament li agradaven els mobles de Kohn per la forma heràldica de l'etiqueta, donat que ell tenia un pensament -i acció- força integral en els diversos camps i esferes en els que va treballar i tot havia de tenir un sentit. Així que el seu còdex heràldic també podria servir per entendre la figura de Domènech pel que respecta, almenys en part, al moble de Viena, particularment el de la casa Kohn.

Conclusió

Aquest breu estudi, si no dona compte de la influència del moble de Viena en l'obra de Domènech completament, si ho fa respecte al Palau de la Música Catalana amb un resultat que creiem significatiu. Podien haver-se posat repetidament les mateixes cadires a tots els espais, sense cap distinció? Les cadires, un objecte industrial, també contribuïen a generar elements de diferenciació formal en una obra com el Palau caracteritzada precisament per aquest ús singularitzant de les arts decoratives aplicades a l'arquitectura.³² Aquesta era una obra d'art en conjunt i les cadires de llocs com el Cafè, la sala de lectura i la sala de juntes havien de concordar amb els objectius funcionals, estètics i àdhuc ideològics de l'obra duta a terme i així ho van fer en una forma estructural que, podríem dir, implicà una jerarquia en funció de l'entorn i l'espai on anava destinada cada cadira.

L'arquitecte no dissenyava moble corbat industrial, però, com que era el *coordinador de l'equip*, en el cas del Palau *sabem* ara que va escollir a consciència els models i no va deixar que l'atzar diluís la seva obra de conjunt. Aquests mobles de Viena responien

Hotel Internacional. Un projecte modern, funcional i efímer”, *El Sot de l'Aubó*, XI, 41, pàgs. 19-26, (pàg. 23).

³¹ Cfr. SALINÉ I PERICH, Marta, (2015), “Muses, dones i petits secrets al Palau de la Música Catalana”, *comunicació al II Coup de Fouet International Congress*, Barcelona: pàg. 12 del document, s. pàg. Vegeu sobre aquest instrument musical la documentada entrada de Wikipedia: «[https://ca.wikipedia.org/wiki/Saltiri_\(instrument\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Saltiri_(instrument))». Una fotografia de la musa núm. 10 es pot veure a GARCÍA MARTÍN, Manuel, *op. cit.*, pàg. 123. Aquest escut de la musa del Palau és semblant a l'escut que portava la insígnia de, entre d'altres, la ciutat de Groninga, segons consta a uns gravats del 1623, en la seva participació a “la *pompa funebris* del Príncep Albert a Bruselas”, és a dir, l'arxiduc Albert VII d'Àustria (1559-1621), governador dels Països Baixos i fill de Maximilià II d'Habsburg. Aquest escut heràldic està reproduït a l'obra de DOMÈNECH i MONTANER, Lluís, (1922), *Armorial històric de Catalunya. Des dels orígens fins al segle XVI*, 7 vols.; vol. V: *Estats y dictats del Emperador Carles I d'Espanya y V d'Alemanya*, pàg. 135, làmina LIX. Cfr. ALEJOS MORÁN, Asunción, (1994), “Los grabados de la *pompa funebris* del Archiduque Alberto de Austria. Iconografía y Fuentes”, *Ars Longa*, vol. 5, pàgs. 35-43, (pàg. 40), que fa referència al fet que aquest símbol de l'àliga bicèfala “figuró ya en las armas del emperador Carlo Magno”.

³² Sobres aquesta qüestió vegeu l'anàlisi de: ROGER MIRALLES, Jori, (2018), “Repetició i diferència en Domènech i Montaner”, *Simposi. Lluís Domènech i Montaner*, Canet de mar: CEDIM, pàgs. 81-91.

harmònicament i de manera diferenciada, -i encara que fos d'una manera humil i puntual-a la idea més general de l'arquitecte quan va pensar el Palau. Finalment, eren també una manifestació del seu eclecticisme confés i del seu gust per l'art i la indústria de centre-Europa.

Curriculum Vitae

Independent researcher, documentalist and writer in the field of the history of art and industrial design. Specialist in bentwood furniture from Vienna and Valencia. Organizer of exhibitions. Author of books and articles about bentwood furniture such as: "Historicismo y mueble curvado (1875-1900): Jacob & Josef Kohn en la Exposición Universal de Barcelona de 1888", in: Eclecticisme, l'avantsala del modernisme: espais and mobiliari. L'estil de l'Eixample de Barcelona, (Simposi de l'Associació per a l'estudi del moble, Barcelona: May 9-11, 2014), 2015, pp. 95-104; i "Le Corbusier and bentwood furniture: Thonet and Kohn", Res Mobilis, vol. 11, No. 14 (2022), pp. 115-144. Author of the Vienna furniture blog: <http://www.muebledeviena.com> Director of "Espai corbat" in Fundació Caixa Vinaròs (Spain).