



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

La recuperació modernista de l'art del vitrall a Catalunya:  
el cas d'Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914)

Antònia Gornals Vaquer

**Grau en Història de l'Art**

Any acadèmic 2018-19

DNI de l'alumne: 41570360E

Treball tutelat per Miquel Àngel Capellà Galmés  
Departament de Ciències Històriques i Teòria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
	X		X

Paraules clau del treball:

Vidriera, arts decoratives, taller, Antoni Rigalt, Modernisme, Casa Lleó i Morera, Catalunya



## La recuperació modernista de l'art del vitrall a Catalunya: el cas d'Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914)

**Resum:** Durant el darrer terç del segle XIX i principis del segle XX a Catalunya es produeix una recuperació modernista dels bells oficis i, en conseqüència, de les arts decoratives. El vidre tornarà a considerar-se un material digne i l'ofici del vitraller comptarà amb el recolzament dels arquitectes més importants del moment com Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) qui col·laborarà en nombroses ocasions amb el vitraller Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914). Fruit d'aquesta integració entre arquitecte i vitraller, les vidrieres passaran a integrar-se com un element arquitectònic i decoratiu indispensable dintre dels nous edificis burgesos. L'exemple clau d'aquesta nova concepció de la vidriera, de la inclusió de noves tècniques i de nous repertoris iconogràfics el veurem a la Casa Lleó i Morera (1902-1906).

**Abstract:** During the last third of the 19th century and the beginning of the 20th century in Catalunya there was a modernist recovery of the artisan crafts and consequently of the decorative arts. Glass will once again be considered a worthy material and the trade of glazier will have the support of the most important architects of the time, such as Lluís Domènech i Montaner, who will collaborate on numerous occasions with the glazier Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914). As result of this integration between architect and glazier, the stained glass will become an indispensable architectural and decorative element within the new bourgeois buildings. The key example of this new conception of the stained glass, of the inclusion of new techniques and new iconographic repertoires will be seen in the Casa Lleó i Morera (1902-1906).

**Paraules clau:** Vidriera, arts decoratives, taller, Antoni Rigalt, Modernisme, Casa Lleó i Morera, Catalunya

**Keywords:** Stained glass, decorative arts, studio, Antoni Rigalt, Art Nouveau, Casa Lleó i Morera, Catalunya

## Índex

1. Introducció.....	5
2. Objectius i mètode de treball.....	6
3. Estat de la qüestió.....	7
4. La recuperació dels bells oficis: el cas del vitrall modernista a Catalunya.....	13
5. El vitraller Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914).....	22
6. La gran vidriera de la Casa Lleó i Morera (1902-1906).....	26
7. Conclusions.....	31
8. Bibliografia.....	34
Annex fotogràfic.....	40

## 1. Introducció

El treball neix fruit de l'interès personal cap a l'art del vitrall modernista, per pertànyer a una època en què es retorna la dignitat del vidre com a material artístic, funcional i decoratiu i, en conseqüència, es produeix el ressorgiment de l'ofici del vitraller i la revaloració de les vidrieres dintre de la decoració interior dels nous espais civils modernistes: comerços, hotels, casinos, habitatges, etc.

Veurem com el vitrall passarà de considerar-se un art menor a un art decoratiu a l'altura d'arts tan ben valorades com la pintura; com s'organitzaran concursos i exposicions a Brusel·les, Paris o Barcelona, on es donaran a conèixer de nou tècniques artesanals com el vitrall emplomat i que posteriorment seran molt utilitzades pels vitrallers modernistes catalans; com els arquitectes Antoni Gaudí o Lluís Domènech i Montaner consideraran les vidrieres com un element indispensable dintre del conjunt arquitectònic o com les vidrieres seran sinònim de llum, color, bellesa, funcionalitat i prestigi per als propietaris dels edificis.

Fruit d'aquesta nova situació, idònia per a la recuperació dels bells oficis, apareixeran grans llinatges de vitrallers que seran els propietaris dels tallers modernistes més importants com els Amigó, Espinagosa i, especialment, el taller d'Antoni Rigalt, considerat el vitraller més important pel que fa a la recuperació del vitrall policromat dintre de l'arquitectura civil modernista. D'entre les seves obres situades dins d'un habitatge familiar hi destaca la gran vidriera del pis principal de la Casa Lleó i Morera (1902-1906). Aquesta gran vidriera serà clau dintre del camp del vitrall modernista per la seva qualitat i bellesa, així com també per la utilització de noves tècniques i nous repertoris iconogràfics d'estètica modernista.

Així, la recuperació del vitrall modernista català, la figura del vitraller Antoni Rigalt i Blanch i la gran vidriera del pis principal de la Casa Lleó i Morera seran els tres punts que s'estudiaran en aquest treball, *La recuperació modernista de l'art del vitrall a Catalunya: el cas d'Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914)*. D'aquesta manera es considera que, un cop treballats aquests tres punts es podran treure conclusions prou significatives que donin resposta als objectius establerts esmentats en el pròxim apartat.

## 2. Objectius i mètode de treball

L'objectiu general del treball serà conèixer i analitzar la recuperació de l'art del vitrall en el modernisme català. A partir de l'objectiu general sorgeixen una sèrie d'objectius més específics que ajudaran a complir amb l'objectiu esmentat anteriorment. A continuació es procedeix a esmentar-los:

-Conèixer la situació política i cultural de Catalunya en el moment d'implantació del moviment modernista.

-Determinar el paper que tengueren el moviment de les *Arts And Crafts* de William Morris pel que fa a la recuperació modernista dels bells oficis i en conseqüència de l'art del vitrall català.

-Conèixer els principals centres de producció de vitralls tant estrangers com locals i la seva influència (inclusió de noves tècniques...).

-Determinar el paper de l'arquitecte en la promoció de l'art del vitrall, el grau d'implicació en el procés creatiu i la relació arquitecte-vitraller.

-Explorar la trajectòria vital i professional del vitraller Antoni Rigalt i conèixer les seves obres més importants.

-Estudiar la tècnica utilitzada i el repertori iconogràfic de la gran vidriera de la Casa Lleó i Morera, considerada la vidriera més important del modernisme català situada dintre d'un habitatge burgès.

Un cop delimitat el tema del treball i establert els objectius, es procedirà a definir el conjunt de procediments que es seguiran per a respondre les qüestions exposades a l'apartat precedent i complir amb els objectius del nostre treball. En tractar-se d'un treball de síntesi bibliogràfica, el primer pas se centra amb cercar, identificar i localitzar la bibliografia general. Després, a partir d'aquesta, determinar aquella més específica, la qual s'ha sintetitzat en resums i esquemes de manera crítica optant per obviar aquelles fonts que no aporten res sobre els temes a tractar i seleccionant aquelles que sí que contribueixen amb informació significativa i rellevant.

Conscients de la importància de contrastar la informació, s'ha mirat d'anar més

enllà, cercant diferents opinions d'autors davant el mateix tema. Sovint en el treball veurem com davant una mateixa afirmació, els autors no coincideixen. N'és un exemple el debat referent a la data d'inici del modernisme català: mentre J.F. Ràfols (1949, p. 9) el situa a partir del 1888 amb la inauguració de l'Exposició Universal de Barcelona, l'autora Gabrielle Fahr-Becker (1996, p. 198) en situa l'inici al 1884 quan, per primera vegada, a la revista *L'Avenç* apareix la paraula “modernisme” i l'historiador J. L. Marfany (Benet, 1985, p. 48) defensa que fou al 1892.

Com s'ha esmentat anteriorment, en tractar-se d'un treball de síntesi bibliogràfica ens hem basat amb l'anàlisi i l'ús de fonts escrites, com llibres, manuals, tesis doctorals o articles de revistes. Aquestes s'han localitzat a repositoris virtuals com JSTOR, Dialnet, Raco, Recolecta, Arxiu de revistes antigues de Barcelona (Arca) o la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya.

Un cop dut a terme el buidatge de totes les fonts seleccionades, conscients de la importància del treball de camp, la següent passa consistiria en visitar *in situ* la Casa Lleó i Morera amb la intenció de contemplar detalladament i fotografiar la gran vidriera d'Antoni Rigalt. Malauradament la visita no s'ha pogut dur a terme perquè la casa actualment es troba en estat de remodelació. En aquest cas ha estat força útil l'opció de poder fer la visita virtualment que trobem a la pàgina oficial de la Casa Lleó i Morera<sup>1</sup>, d'aquesta manera se'ns ha permès poder observar la gran vidriera dintre del seu context arquitectònic.

### **3. Estat de la qüestió**

Tal com afirma l'historiador de l'art i expert en art català contemporani Francesc Fontbona de Vallescar (2008, p. 251), els primers escrits que ens arriben sobre el Modernisme català els trobem entorn del 1950, una vegada finalitzada la Guerra Civil espanyola. En primer lloc trobem el llibre de Josep Francesc Ràfols (1889-1965), pintor, arquitecte i historiador de l'art *Modernismo y modernistas* publicat l'octubre del 1949. Podem destacar el capítol 1. “Definición y Cronologia”, en què Ràfols considera que el

---

<sup>1</sup> Pàgina oficial de la Casa Lleó i Morera <http://www.casalleomorera.com> [consulta: 10/03/2019].

Modernisme és “un movimiento intelectual que tiende a infiltrar las ideas nuevas o modernas en las letras, el arte y la sociología”. Exposa també que el Modernisme català “entremezcla tendencias ideológicas y artísticas”. Pel que fa a la cronologia, la situa a partir de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888 fins al començament de juny de 1907 amb la creació de l'Institut d'Estudis Catalans sota la política de Prat de la Riba.

A l'annex biogràfic presenta de manera sistematitzada la vida i obra dels artistes modernistes més important de l'última dècada del segle XIX i primera dècada del segle XX: pintors com Ramon Casas, escriptors com Raimundo Casellas o Joan Maragall, escultors com Josep Llimona, arquitectes com Lluís Domènech i Montaner, Antoni Gaudí o Josep Puig i Cadafalch i compositors musicals com Enric Morera.

Pel que fa a artistes relacionats amb les arts decoratives, els exemples que trobem són escassos, tan sols hi apareix el moblista Gaspar Homar. Aquest fet és força important per veure com en un estudi d'aquestes característiques, no s'inclou a cap vitraller, ceramista o joier. A l'annex fotogràfic apareixen fotografies de pintures, escultures i d'obres arquitectòniques entre les quals trobem una imatge de la planta baixa de la *Casa Morera* on es trobava instal·lat el taller del fotògraf P. Audouard.

Dos anys després trobem el llibre de l'historiador Alexandre Cirici i Pellicer (1914-1983) *El arte modernista catalán*, publicat l'any 1951. Ja hi podem veure diferències significatives respecte al llibre de Ràfols (1949). En el llibre de Cirici i Pellicer sí que hi trobem dos capítols dedicats exclusivament a les arts decoratives i als decoradors. En el capítol “Las artes decorativa revividas” l'autor parla de la reviviscència a Anglaterra de la ma de John Ruskin o de William Morris. Cirici i Pellicer aplaudeix la tasca de Morris respecte a la rehabilitació dels bells oficis i el considera el creador de determinades bases decoratives com el predomini de la estilització a l'ornament vegetal. En aquest capítol s'hi troba una imatge de la porta del taller d'Antoni Rigalt i Cia.

També parla de l'interès dels bells oficis a Catalunya i destaca la tasca definitiva de Domènech i Montaner i d'Antoni Maria Gallissà a favor del renaixement de les arts decoratives amb la creació del taller del castell dels Tres Dragons. En el capítol “Los decoradores” els autors apareixen distribuïts en diferents seccions: moblistes (on trobem una fotografia del saló de la Casa Lleó Morera amb mobles de Gaspar Homar i



marqueteries de Josep Pey), mosaics, vitralls, paviments, metal·listeria i joies. Respecte als vitralls, Cirici i Pellicer exposa que el taller més antic fou el dels Amigó, fundat al 1701, però que la renovació del vitrall arriba en mans del taller d'Antoni Rigalt. Acompanyant el text hi trobem fotografies de vidrieres de Rigalt com la del Banc Vitalici d'Espanya o la vidriera de la galeria de la Casa Garriga Nogués, ambdós situats a Barcelona.

Abans de donar per conclòs el capítol, Cirici i Pellicer dedica un apartat a parlar de la importància de les exposicions d'Indústries Artístiques pel desenvolupament de tots els bells oficis. Aquestes foren organitzades a partir de l'èxit de la Exposició Universal de 1888 (Cirici, 1951, p. 320). En el 1892 se celebra la primera Exposició d'Indústries Artístiques inaugurada el 8 d'octubre. Al 1896 es dedica una exposició a les indústries artístiques anunciada amb el cartell d'Alexandre de Riquer. Una de les més importants va ser la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries coincidint amb l'apogeu del Modernisme.

Aquestes dues monografies es convertiren en una guia de consulta obligatòria, és a dir, tots els nous estudiosos del modernisme català les utilitzaren com a una font documental rigorosa pels seus escrits. L'any 1968 l'arquitecte Oriol Bohigas, publicà el llibre *Arquitectura Modernista*, on afirma que el naixement del ressorgiment català es troba a l'article "En busca de una arquitectura nacional" de Lluís Domènech i Montaner a la revista *La Renaixença* l'any 1878 (Bohigas, 1968, p. 13) i també reafirma la importància del pensament de William Morris dintre del moviment modernista pel que fa a la propugnació de la reforma de l'artesania i la reorientació del gust decoratiu.

Al final del llibre dedica un capítol exclusiu per parlar de les obres més importants d'Antoni Gaudí i Lluís Domènech i Montaner. Les obres que es presenten de Domènech i Montaner són el Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal de 1888, la Casa Lleó i Morera, el Palau de la Música Catalana i l'hospital de Santa Creu i Sant Pau.

Respecte al tema dels vitralls, Bohigas únicament fa referència a la mampara de vidre (parla del concepte "*curtain walls*") que tancava externament el Palau de la Música Catalana com si es tractés d'una gran capsa continua de vidre. De la Casa Lleó i Morera únicament parla de la decoració del conjunt arquitectònic en general diu que l'edifici pertany al moment de màxima explosió de la decoració "florista mas

entusiasta” (Bohigas, 1968, p. 269).

Entre l’octubre i el desembre de 1969 s’organitzà a Madrid i Barcelona una exposició de gran envergadura gràcies a l’impuls de Juan Ainaud Lasarte i al suport de la Direcció General de Belles Arts, que tenia com a objectiu principal estimular la difusió del moviment modernista. Arrel de l’exposició *El Modernismo en España*, se’n publicarà un llibre recopilatori. En el llibre es presenten centenars d’obres entre les quals trobem pintures, dibuixos, ex-libris, cartells, escultura, mobiliari i marqueteria, mosaics, porcellana, ceràmica, metalls i exemples d’edificis, com ara la Casa Lléo i Morera, de la qual hi ha una fotografia que és la mateixa que trobàvem al llibre *Modernistas y Modernismos* de Cirici i Pellicer (1949) en què es presenta l’exterior de la planta baixa amb l’estudi de P. Audouard. És important destacar que en tot el catàleg no hi trobem cap mostra de vitralls.

Un any després, el catedràtic de l’Escola d’Arts Aplicades Josep Maria Infesta dirigeix el llibre *Modernisme a Catalunya*. El primer tom està dedicat a parlar de l’arquitectura, l’escultura i la literatura. El segon es publica l’abril del 1982 i es dedica a la pintura, la música i la decoració. Tal com podem observar, a l’acabament de la dècada dels 70 començaran a emergir els escrits sobre les arts decoratives. L’encarregat d’escriure la part dedicada a la decoració modernista fou Josep M. Garrut.

En la següent part fa referència al paper dels arquitectes pel que fa a la transformació estilística dels edificis, a vegades fent la funció de decoradors i d’altres dirigint el projecte, però encarregant les diferents parts als seus col·laboradors (Garrut, 1982, p. 204). També es parla de la integració de les diferents arts aplicades dins l’arquitectura, explicant que existia una relació d’igualtat entre tots els col·laboradors i els arquitectes. Garrut parla per primera vegada del concepte “interiorisme” i defineix la paraula com a molt adequada per a designar la moda decorativa modernista (Garrut, 1982, p. 228). Sovint, els encarregats de fer de decoradors eren els propis arquitectes. Al final del seu escrit parla de vitralls fent referència a l’estudi de F. Rodón i J. Vila-Grau escrit l’any 1977 i publicat a la revista *Estudio Pro Arta*, on es parla de la renovació tècnica dels vitralls modernistes per part dels vitrallers Amigó i Antoni Rigalt.

L’any 1985 es publica l’enciclopèdia *Història de l’art català* i és en el volum número 7, dirigit per Francesc Fontbona on es dedica un capítol a parlar de la

revitalització dels oficis artístics. Al 1990 es publicarà el llibre *El Modernisme* de l'editorial Lunwerg. Es dividirà en dos toms. Serà en el primer tom on es publicaran dos capítols força importants pel que respecta a l'estudi del nostre treball. En primer lloc, trobem el capítol "De les relacions entre l'art i la indústria" de Pilar Vélez, i en segon lloc, l'escrit per Teresa Sala titulat "Tallers i Artífexs en el Modernisme" en què parla de la importància dels obradors, com el de Francesc Vidal o el Castell dels Tres Dragons sobre la formació dels vitrallers modernistes més importants.

També l'any 1990 es publicarà un altre llibre amb el mateix títol *El Modernisme* de l'editorial Olimpíada Cultural S. A., en què hi trobam un glossari molt complet sobre les arts decoratives i industrials escrit per Lourdes Peracaula. Al 2000 es publica la enciclopèdia catalana *Art de Catalunya* de l'editorial L'isard. La seva importància recau en ser la primera enciclopèdia catalana que dedica un volum exclusiu a les arts decoratives, industrials i aplicades (volum 11), en què Pilar Vélez hi escriu dos capítols: "El modernisme: el gran esplendor de les arts decoratives" i un altre dedicat a parlar de la figura de Francesc Vidal, precursor de la integració de les arts decoratives del Modernisme.

Pel que respecta al nostre estudi, aquest capítol ens servirà d'ajuda per afirmar la vinculació de Francesc Vidal respecte la recuperació dels bells oficis i la seva influència damunt artífexs modernistes com Rigalt. L'any 2008 Teresa Sala publica el llibre *El Modernisme*, on hi fa un repàs als edificis civils més emblemàtics del modernisme català propietat de la nova societat burgesa, entre els quals trobem la Casa Lleó i Morera.

Pel que fa als estudis sobre els vitralls i vitrallers modernistes ens hem de remetre al final de la dècada dels 70 i començament de la dècada dels 80. És cert que durant l'època modernista trobem dos escrits defensant la revalorització de l'art del vitrall: *Las vidrieras de colores en la decoración del templo cristiano* del 1884 i *De lo útil que sería dar a las artes decorativas españolas carácter nacional* de 1889, escrits per Antoni Rigalt.

També trobem articles dedicats a parlar de vitralls publicats a diverses revistes d'època modernista. En són un exemple l'article "El vitral" de E. Tamaro a la revista *La Dinastía* nº 3138 de l'any 1888, l'article "Las Industrias artísticas en España. Talleres de

vidrieria de los señores A. Rigalt y Cia” a la revista *Arquitectura y Contrucción* número 71 de l’any 1900, l’article “Vitrages” de T.Folch publicat a la revista *La Veu de Catalunya* nº 4592 de 1912, l’article “De vidrieres i vidriers catalans” escrit per J. Gudiol publicat a la *Veu de Catalunya* nº 7202 del 1919 o l’article escrit per el fill d’Antoni Rigalt, Lluís Rigalt titulat “Les Vitralles” a la revista *Arts i Bells Oficis* al desembre de 1927. Tal com podem observar, la difusió respecte a l’art del vitrall fou considerable a la premsa catalana.

Un dels primers investigadors sobre l’estudi de l’art del vitrall modernista fou Manuel Garcia-Martín que es convertí així en un autor de referència respecte el camp del vitrall. Al 1977 publicarà el llibre titulat *Els oficis catalans: protagonistes del Modernisme* i al 1981 el llibre *Vidrieres: en un gran jardí de vidres*. El segon autor a destacar pels seus nombrosos estudis es Joan Vila-Grau un expert dels vitralls modernistes de primer ordre. L’any 1982 publicà juntament amb F. Rodón el llibre *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*. Es tracta del primer llibre dedicat exclusivament a parlar dels vitrallers modernistes catalans. En aquest llibre es fa referència a la vida i trajectòria professional d’Antoni Rigalt, però també parla de la gran vidriera de la Casa Lleó i Morera, considerant-la una de les vidrieres modernistes més importants situades dintre d’un edifici civil. També parla de la figura d’altres vitrallers com els Amigó o els Espinagosa.

L’any 2002 publicarà un capítol titulat “El vitrall modernista” dins *El modernisme a l’entorn de l’arquitectura* (volum 2), en què exposa la vinculació directa dels vitralls modernistes dins de l’arquitectura com un element essencial i indispensable. El mateix any publica un article a la revista *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* titulat “El vitrall en l’arquitectura de Gaudí”, en què deixa patent el coneixent que té sobre la trajectòria de Gaudí en el camp del vitrall modernista. Hem de destacar també la seva participació en el glossari terminològic i documental de l’ofici de vitraller que trobem dintre del llibre *Corpus Vitrearum Medii Aeri*.

L’altre figura a destacar és Víctor Nieto Alcaide, qui al 1998 publicà el llibre *La vidriera española: ocho siglos de luz*. L’any 1999 participa a l’enciclopèdia *Summa Artis: Artes decorativas II* publicant un capítol “Vidriera”, on parla de les obres més

importants del vitrall modernista i destaca especialment la cúpula del Palau de la Música Catalana d'Antoni Rigalt. Finalment esmentarem Núria Gil, gran experta en vitralls modernistes catalans, i en especial, del taller Rigalt, Granell i Cia. Al 2007 publicà l'article "Dissenys i dissenyadors de vitrall domèstic de la casa Rigalt, Granell i Cia" on parla de la importància de les vidrieres modernistes en la decoració d'interiors civils. Al 2009 publicarà juntament amb C. Domínguez i S. Cañellas l'article "El poder civil i religió com a motor de les innovacions artístiques en el vitrall català de l'Edat Mitjana fins el Modernisme".

Ja en el 2013 es publicarà la seva tesi doctoral *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia (1890-1931)* dirigida per la catedràtica Mireia Freixa (Universitat de Barcelona). Es tracta del primer estudi acadèmic dedicat a estudiar la figura d'Antoni Rigalt i el seu taller. El 2015, juntament amb C. Beltrán publicarà l'article "La mujer transparente: una aproximación a la evolución de la imagen femenina en la vidriera modernista de Catalunya" en què situen Antoni Rigalt com a autor de la primera vidriera on s'hi representa una figura femenina que segueix els canons de bellesa propis de l'estètica modernista. La vidriera data del 1869 i es trobava situada a la casa de Josep Peypoch.

#### **4. La recuperació dels bells oficis: el cas del vitrall modernista a Catalunya**

El modernisme, seguint les afirmacions de J. F. Ràfols (1949, p. 7) és "un movimiento intelectual que tiende a infiltrar las ideas nuevas o modernas en las letras, el arte y la sociología". Aquest moviment tindrà un caràcter internacional perquè es desenvolupà a diferents indrets geogràfics on a cada un d'aquests serà conegut amb un nom diferent. Mentre a França fou 'Modern Style', a Anglaterra serà conegut com 'Art Nouveau', a Itàlia 'Liberty' i a Alemanya 'Jugendstil' (Cirici, 1985, p. 102). En el cas de

Catalunya<sup>2</sup>, serà conegut com a Modernisme<sup>3</sup>.

El modernisme català sorgeix a un moment on hi ha una situació determinant de caràcter històric tant a nivell nacional com mundial<sup>4</sup>. Pel que fa a la situació nacional, el moviment modernista s'introduirà a Catalunya en un moment on ja existia la Renaixença, un moviment cultural i literari que defensava el retrobament del poble català amb les seves arrels i bases històriques, és a dir, arriba el Modernisme a Catalunya en el moment en què existia una vitalitat, sobre els estudis literaris (Maragall, 1985, p. 7). L'autor J. Benet (1984, p. 50) defensa que la Renaixença<sup>5</sup> féu possible el fenòmen del Modernisme perquè, al cap i a la fi, ambdós moviments tendrien en comú la importància de la renovació cultural dins l'àmbit català.

Davant aquesta nova situació el Modernisme català “se convertí en la expresió de un sentimiento nacional” (Nieto, 1998, p. 304). Prova d'aquest sentiment serà l'escrit de Lluís Domènech i Montaner “En busca de una arquitectura nacional” publicat a la revista *La Renaixença* l'any 1878, en el qual l'arquitecte expressa la necessitat de rompre amb el passat i de crear un sistema de construcció i d'ornamentació acord amb la nova vida moderna (Nieto, 1998, p. 305). L'escrit de Lluís Domènech i Montaner passarà a considerar-se el punt de partida del moviment modernista. De fet, el propi

---

<sup>2</sup> A finals del segle XIX serà el primer cop que Catalunya participarà plenament dintre d'un moviment de caràcter internacional (Cirici, 1985, p. 102).

<sup>3</sup> Respecte a les dates exactes sobre l'inici i el final del moviment modernista a Catalunya hi trobem diverses opinions. Mentre hi ha autors com Gabriele Frah-Becker (1996, p. 198) que afirmen que l'inici del moviment modernista a Catalunya se situa l'any 1884, quan a la revista *L'Avenç* es parlà de modernisme a partir de l'exposició de Ramon Casas i Santiago Rusiñol a la Sala Parés, d'altres com J. F. Ràfols (1946, p. 9) defensen que s'inicià al 1888, any d'inauguració de l'Exposició Universal de Barcelona, i J. L. Marfany defensa que s'inicià entre el setembre del 1892 i el setembre de 1893 (Benet, 1985, p. 48). Pel que fa al final del moviment, l'historiador Victor Nieto Alcaide (1998, p. 307) el situa al 1911, any de publicació de *La ben plantada*, obra literària noucentista perquè “suposo el punto de partida del retorno al orden y a las formas sosegadas y equilibradas del classicismo”. Dos anys després, al 1913, l'orfebre Lluís Masriera al seu discurs *La caída del modernismo* feia referència a la decadència del moviment, afirmant que el modernisme ja havia passat de moda (Vélez, 1990, p. 236). En canvi, Benet (1984, p. 48) defensa que el final el podem situar en el 1914, quan es constitueix la Mancocomunitat presidida per Prat de Riba.

<sup>4</sup> A nivell mundial, la Segona Revolució Industrial, que començà cap al 1870 a Anglaterra, provocà transformacions dintre de l'àmbit social, cultural i econòmic: s'impulsa la producció del ferro i l'acer (Benet, 1985, p. 50) i s'inventen el telèfon, la bombeta elèctrica (Comes, 1985, p. 36). Fruit d'aquesta revolució, Barcelona es convertirà en una capital industrial de primer ordre i s'hi instal·laran noves fàbriques, propietat d'una nova classe social, la burgesia industrial catalana (Benet, 1985, p. 50). Com veurem en el següent treball, el paper de la burgesia catalana serà força important pel que fa a la promoció de nous habitatges, en les quals les vidrieres seran part integral i essencial d'aquesta arquitectura.

<sup>5</sup> Malgrat la importància de la Renaixença pel que fa a l'aparició del moviment modernista, autors com Maragall (1984, p. 12) defensen que “la Renaixença era la fixació a tota aquesta essència del poble, d'aquesta essència medieval i el Modernisme era la ruptura de tot això”. Les bases del moviment de la Renaixença queden fixades al llibre *La tradició catalana* de Torras i Bages (1892).

Ràfols (1949, p. 7) defensa que el modernisme català començà al 1878, any que es publicà l'escrit de Domènech i Montaner. Pel que fa a la recuperació dels bells oficis i en conseqüència de les arts decoratives, aquest escrit suposarà un abans i un després, ja que en ell es fa una defensa directa cap a les arts decoratives considerant-les les principals protagonistes de l'arquitectura modernista (Vélez, 1990, p. 235).

L'autor Joan Vila-Grau (2002a, p. 250) reafirma el que acabem de comentar: serà l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner el màxim promotor de les arts decoratives modernistes, qui les considerarà com una eina d'expressió del sentiment nacionalista català. D'entre totes les arts integradores de l'arquitectura, Domènech i Montaner destacarà molt especialment per la seva postura defensora de l'art del vitrall modernista, convertint-se així amb un dels grans impulsors.

Cal esmentar que no fou l'únic arquitecte modernista que mostrà una clara preeminència cap al camp del vitrall; en trobem d'altres com Antoni Gaudí<sup>6</sup> (1852-1926), qui reflexionà a nivell teòric i pràctic sobre la recuperació del vitrall modernista dintre de l'àmbit arquitectònic tant civil com religiós. Mentre en algunes de les seves obres com la Casa de los Botines a Lleó sembla atorgar un paper secundari al vitrall, en altres obres no dubtarà en cercar-ne un nou ús del vitrall realitzant experiències de gran interès, com els vitralls tridimensionals de la Colònia Güell<sup>7</sup> (vegeu figura 1).

La importància principal del període modernista català respecte la recuperació dels bells oficis recau en que va ser en aquest moment quan es produeix una important revalorització del fet artesanal i de tota una sèrie de tècniques tradicionals usades a les arts decoratives<sup>8</sup>. Estarem davant un moment d'autèntic rebuig cap el sistema de producció industrial (Miralles, 1985, p. 166).

Les influències pel que fa a la recuperació dels bells oficis catalans seran varies.

---

<sup>6</sup> Teresa Sala (1990, p. 259) defensa el paper 'd'arquitecte-artesà d'Antoni Gaudí pel seu coneixement directe dels bells oficis. Al llarg de la seva trajectòria professional experimenta en diferents materials de tradició artesana. En són un exemple les contínues investigacions en el camp de la ceràmica, on innovarà en solucions com el trencadís. L'autor Victor Nieto Alcaide (1998, p. 324) exposa que amb el trencadís, s'introduïa un cromatisme a l'edifici semblant al que podria projectar una vidriera. Aquesta afirmació ens serveix per a justificar com sovint Antoni Gaudí donà més importància al trencadís que a les vidrieres, ja que amb el trencadís s'aconseguia els efectes de llum i color.

<sup>7</sup> Tal com exposa García-Martín (1981, p. 8), d'entre totes les innovacions tècniques d'Antoni Gaudí en el camp del vitrall la que més destacà fou la superposició de colors intensos.

Cal destacar a Anglaterra perquè, tal i com defensa Cirici (1985, p. 106), és el primer país industrial del món i el primer on la gent es va començar a adonar que amb l'arribada de la indústria es produeix una decadència artística enorme. És en aquest moment quan es produeix el retorn de l'artesania de la mà del moviment *Art and Crafts*, que a Catalunya s'anomenarà el moviment de les Arts decoratives<sup>9</sup> o el moviment dels bells oficis (Cirici, 1985, p. 106). Conèixer el moviment de les *Arts and Crafts* és essencial per explicar l'aparició i els principis o ideals de l'art modernista català. A Catalunya arribarà per primera vegada de la mà de l'il·lustrador Alexandre de Riquer devers el 1896, dos anys després de la seva visita a Londres, on va poder conèixer en primera persona com funcionava aquest moviment (Calvera, 1997, p. 244).

El màxim exponent serà l'anglès William Morris (1834-1896), qui va viure en plena època romàntica i serà conegut internacionalment com un gran defensor del retorn a la natura i a la puresa medieval per a revaloritzar els oficis artístics (Fontbona, 1985a, p.151). William Morris defensà el retorn de les associacions gremials tan característiques dels tallers l'època medieval com a manera d'escapar de la massificació de la producció artística. Aquest model anglès gremial serà el que adoptaran els tallers de vitrallers modernistes catalans. Teresa Sala (1990, p. 260) ho afirma “sempre trobarem un director o encarregat que estructura les tasques de l'equip d'operaris especialitzats, els obrers i els aprenents”.

L'obra de William Morris *Las artes decorativas y su relacion con la vida moderna* publicada al 1817 serà considerada el primer manual per als dissenyadors<sup>10</sup> i tindrà una forta repercussió pel que fa a la inclusió de nous motius decoratius<sup>11</sup> representats a les vidrieres modernistes perquè serà en aquest moment en què els vitrallers començaran a representar elements inspirats en la flora (Cabanne, 1983, p. 23).

---

<sup>9</sup> A l'època modernista catalana es produeix un retorn al concepte 'arts decoratives' enfront a l'ús de 'art industrial' o 'd'indústries artístiques'. Aquest fet coincideix amb el retorn de la dignitat dels materials utilitzats. En són un exemple les joies de Lluís Masriera, les marqueteries dels mobles de Gaspar Homar dissenyades per J. Pey, les porcellanes d'Antoni Serra o els vitralls de Rigalt, Granell i Cia (Vélez, 1990, p. 236).

<sup>10</sup> El modernisme es caracteritzarà per ser un moviment que defensava la necessitat d'unir vida i art. Es produirà una integració de totes les arts dintre de la decoració dels espais interiors com exteriors (Sala, 1990, p. 259).

<sup>11</sup> Les arts decoratives com el vitrall o el moble havien de ser funcionals (Nieto, 1998, p. 308). Serà en aquesta època quan es comença a establir les diferències entre 'ornamentació' i 'decoració', l'arquitecte Antoni Rovira i Rabassa en el discurs de l'Acadèmia de Belles Arts del 29 de desembre de 1898 considera que la decoració “feia ressaltar l'harmonia i la bellesa de les parts i del conjunt arquitectònic” (Pujadas, 1998, p. 231).



Teresa Sala (1990, p. 261) defensa la postura de Pierre Cabanne, afirmant que la natura<sup>12</sup> a l'època modernista serà la font principal d'inspiració. Veurem com els motius inspirats en la naturalesa seran els més representats a les vidrieres modernistes situades dintre de les noves arquitectures civils. En són un exemple la vidriera emplomada de la sala annexa del pis principal de la Casa Garriga Nogués (1899-1901) o la gran vidriera situada a la sala de fumar de la Casa Lleó i Morera, conjunt de vitralls que s'explicaran de manera detallada a la darrera part del treball.

El moviment de ressorgiment dels bells oficis a nivell internacional començà concretament a l'Exposició Universal de Brusel·les de 1892 (Giedion, 1978, p. 308). Allà es varen organitzar grans sales on s'exposaren peces úniques de vidrieres, ceràmiques, etc. amb la intenció de demostrar que les considerades fins aleshores 'arts menors' ja disposaven del suficient nivell acadèmic com per ser exposades en espais reservats per a arts com la pintura. Així començarem a veure durant el període modernista com les arts decoratives passaran a tenir la mateixa validesa que una escultura o una pintura, donant-se així per finalitzat el debat existent ja des del Renaixement (Alcaide, 1998, p. 305).

Posteriorment, aquestes teories van arribar a París (1896) i després a la ciutat alemanya de Dresde (1897). Aquest fet ens demostra el que ja comentàvem anteriorment: el moviment modernista tengué un caràcter internacional i, en conseqüència, totes les arts decoratives van veure un ressorgiment i una recuperació a escala occidental.

Estarem davant una època on els artesans recuperen la seva posició dins el mercat artístic i adquireixen un nou prestigi social. El seu treball estarà molt més valorat i es retorna la dignitat als materials utilitzats com si es tractessin de materials preciosos, com les fustes exòtiques o les arts del foc com la ceràmica i el vidre (Cabanne, 1983, p. 30). Respecte al retorn de la dignitat dels objectes com el teixit, la ceràmica, el vitrall, la fusta, el bronze durant el moviment de les arts decoratives modernistes també en parla Cirici (1984, p. 106).

---

<sup>12</sup> Autors com Cirici (1984, p. 108) defensen que la influència japonesa fou molt gran perquè Europa no havia desenrotllat mai l'art de les flors i amb l'entrada del Modernisme es converteix amb el motiu representat per excel·lència. A l'article "El comerç d'art japonès a Barcelona (1887-1915)" de Ricard Bru (2009, pp. 260) es parla de la important obertura de comerços dedicats a la importació i a la venda d'articles d'artesanía japonesos a partir del 1887, coincidint amb la guerra sinojaponesa, a la ciutat de Barcelona.

Respecte l'art del vitrall, serà l'època modernista el seu moment de màxima esplendor. De fet, autors com Miralles (1985, p. 170) consideren que fou 'l'era del vidre' degut al grau de perfeccionament de l'ofici arribant a extrems que potser mai no s'havien arribat. Fou a partir de l'època renaixentista quan es produí la culminació de l'art del vitrall i que al mateix temps s'inicià la seva lenta decadència perquè els mestres vitrallers catalans començaren a tractar els vitralls com si fossin pintures murals o pintures sobre tela<sup>13</sup> (Vila-Grau, 2002a, p. 249). Núria Gil i Clara Beltrán (2015, p.4) també situen l'època Renaixentista com a punt d'inflexió respecte la decadència de les vidrieres perquè fou en aquest moment quan la vidriera comença a perdre "la concepció original simbòlica lumínica" convertint-se així en simples pintures sobre vidre.

No serà, doncs, fins a l'època modernista, al darrer terç del segle XIX, quan es produeix arreu d'Europa<sup>14</sup> una recuperació de les arts i artesanies com la metal·listeria, moble, ceràmica, arts gràfiques, brodats, joies o vitralls. Pel que fa al moviment reivindicatiu de l'art del vitrall modernista català el primer pas per aconseguir-ho serà la recuperació de les tècniques artesanals (Miralles, 1985, p. 167). Aquestes noves tècniques apareixen per primer cop als centres de producció de vitralls estrangers més importants com el d'Émile Gallé a Nancy (França) o el de Louis Comfort Tiffany a Nova York i posteriorment seran introduïdes per part dels vitrallers locals a Catalunya.

En la recuperació de tècniques artesanals una de les més característiques del Modernisme serà el vitrall emplomat. Aquesta tècnica tindrà un paper de primera línia degut a la seva funció de subjecció i estètica perquè aconseguia "realzar las formas y el color de los vidrios destacando su textura" (Valldepérez, 1999, p.67). El plom serà l'únic suport del vitrall fins a finals del segle XIX, moment on comencen a aparèixer nous materials com el ciment armat, cinta de coure, l'alumini o les silicones (Valldepérez, 1999, p. 58).

A més de l'inclusió de noves tècniques, també hem d'afegir l'aportació de nous

---

<sup>13</sup> El segle XIX serà característic per la gran producció de 'falsificacions o imitacions'. Cirici (1985, p. 106) parla de l'existència de papers transparents que imitaven vitralls. Rosselló (2005, p. 405) fa referència a la decadència tècnica i formal del vitrall afirmant que aleshores el vitrall no era vist com un mitjà d'expressió propi, per això es trobava subordinat a l'art de la pintura assumint les seves funcions. De fet, al segon terç del XIX els vitralls eren considerats 'pintures sobre vidres'.

<sup>14</sup> Foren predecessors anglesos com William Morris, Dante Gabriel Rossetti, Burne Jones i John Ruskin i francesos com Alexandre Lenoir (que reivindicà l'ús dels vidres acolorits en la pasta) o Viollet Le-Duc amb seu *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* on recomana l'abandó de l'ús abusiu dels esmalts en defensa de l'ús del vidre de gresol i del plom com element estètic (Vila-Grau, 2002a, pp. 249-250).

tipus de vidre<sup>15</sup>, com ara el vidre imprès, aparegut cap al 1870 o el vidre *favriale glass* o irisat, conegut a Catalunya com el vidre americà i creat per Louis Comfort Tiffany<sup>16</sup>, que destacà per la utilització de fines fulles de coure per unir a els diferents vidres de color i també pel distanciament de les antigues tradicions del vidre pintat a mà (Gerstein i Wrigley, 1997, p. 8). Una altra de les novetats tècniques serà el vidre *cloisonné*, creat per la firma londinenca The Cloisonné Glass Co. i introduït a Barcelona el 1899 pel taller de Francesc Vidal (Vélez, 2000, p. 204). N'és un exemple d'utilització de vidre *cloisonné* el conjunt de vitralls per a la casa de la família Bertrand de Barcelona (Gil, Domínguez i Cañellas, 2009, p. 13).

El moblista i decorador Francesc Vidal i Jevelli (1848-1914) és considerat el veritable precursor de la integració de les arts decoratives modernistes (Vélez, 2000, p. 188) perquè fou en el seu obrador anomenat *Indústries d'Art Vidal* on es formaren els artistes més importants de les arts decoratives modernistes. El taller estava organitzat en seccions depenent del material amb el qual es treballava: foneria, vidrieria, met-talisteria, plànols i projectes, comandades per especialistes com Lluís Masriera, Joan González, Antoni Rigalt o Gaspar Homar (Perscaulta, 1990, p. 311). El taller *Indústries d'Art Vidal* serà considerat predecessor del taller del Castell dels Tres Dragons, perquè molts dels seus integrants ja havien treballat anteriorment amb Francesc Vidal.

Arran de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888<sup>17</sup>, l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner fou l'encarregat de la construcció de l'Hotel Internacional i del Cafè-Restaurant del Parc de la Ciutadella. Serà en aquest mateix edifici on s'instal·là el conegut Castell dels Tres Dragons, l'obrador<sup>18</sup> impulsat per Domènech i Montaner amb

---

<sup>15</sup> Una dels centres més importants situats a França (Nancy) fou el d'Émile Gallé, qui destacarà per començar al 1884 a forjar un estil modernista força personal. Destacarà per experimentar en totes les tècniques de la vidrieria, explorant habitualment les imperfeccions del material. A les seves obres hi podem veure una clara influència de l'art japonès representant flors, insectes i animals marins com pops i anemones (Fleming i Honour, 1990: 330).

<sup>16</sup> Luis Comfort Tiffany (1848-1933) fou un important impulsor de l'art del vitrall. En el 1880 va patentar el vidre *favriale glass* i en el 1892 fundà la vidrieria Tiffany Furnaces. Els seus vidres d'estètica robusta seran molt coneguts durant el modernisme (Fleming i Honour, 1990: 828). Tal com afirma Cabanne (1983, p. 25) els seus *Studios* seran considerats els tallers de vitralls més importants dels EE. UU.

<sup>17</sup> L'exposició Universal de Barcelona de 1888 suposà un esdeveniment de primera magnitud que canvia la consciència ciutadana tant a nivell artístic amb l'obertura del Castell dels Tres Dragons com també a nivell arquitectònic i urbanístic ja que es varen dur a terme una sèrie de reformes destinades a canviar la imatge descuidada de la ciutat com l'enllumenat públic (Permanyer, 1991, p. 133).

<sup>18</sup> Els artesans un cop adquirits els coneixements tècnics necessaris abandonaven els tallers per obrir-ne de propis (Sala, 1990, p. 261).

suport del també arquitecte Antoni Maria Gallissà. Ambdós convertiren el taller amb el centre de renovació de les arts decoratives a Catalunya (Peracaula, 1990, p. 305). L'obrador actuà com escola d'aprenentatge de molts artífexs del Modernisme, seria un lloc on a part de treballar s'hi duria a terme una important tasca investigadora centrada en recuperar i revitalitzar les tècniques tradicionals artesanes (Vila-Grau i Ródon, 1982, p. 17).

El valor d'aquest centre en el seu paper de transformació dels bells oficis tindrà una forta repercussió des d'aleshores i durant els anys següents (Vélez, 1990, p. 230). Entre els col·laboradors cal destacar el vitraller Antoni Rigalt qui es formà al taller *d'Indústries Vidal* i després el veurem participant de manera activa al taller dels Tres Dragons amb la producció dels vitralls del Cafè-Restaurant.

Un altre factor força important pel que fa a l'impuls de les arts decoratives tant a Catalunya com a Espanya en general, fou la celebració d'exposicions, concursos públics i la publicació de revistes que tenien com objectiu principal la difusió de tota mena de coneixements útils per al progrés de les arts industrials (Vélez, 1990, p. 233). Al 1884 es creà el *Centro de Artes Decorativas*, sorgit arran de l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions<sup>19</sup> celebrada a Barcelona amb la intenció de donar difusió a les idees debatudes. Al centre es fundà des de 1894 la revista mensual *El arte decorativo* (Peracaula, 1990, p. 305) que fou cabdal en la renovació i creació de models decoratius.

La publicació de premsa escrita augmentarà considerablement a partir del 1900, essent un important mitjà de comunicació i difusió de l'art del vitrall modernista. En són un exemple: *La Dinastia* de 25 de gener de 1888 on apareix publicat un article titulat "Vidriera de colores" on es parla de les vidrieres presentades pel taller Amigó a l'Exposició Universal de Barcelona. La *Veu de Catalunya* (núm. 7202) de 12 de maig de 1919 on Josep Gudiol escriu un article titulat "De vidrieres i vidriers catalans" o a la revista *Arts i Bells Oficis* de desembre de 1927 on el fill d'Antoni Rigalt, Lluís Rigalt publica l'article "Els vitrallers" on fa un repàs de la progressió del vidre des de els

---

<sup>19</sup> Tal com afirma Maria Ojuel (2013, pp. 300-306) aquesta exposició celebrada al 1892 suposa "la primera de la sèrie d'exposicions d'arts aplicades. A la mostra van concórrer 566 expositors pertanyents a catorze seccions agrupades en cinc grups". Pel que fa als vitralls foren el grup número dos (Gravats: ceràmica, vidriera i mosaics). En aquestes exposicions hi participaven artistes modernistes de primer ordre, com el vitraller Antoni Rigalt, qui guanya el premi d'honor en diverses ocasions.

vidres romans fins als vitralls de Gaudí a la Catedral de Mallorca <sup>20</sup> on Lluís Rigalt (1927, p. 39) diu textualment el següent: “artísticament considerades cal confessar que, com tot ço que eixia d'aquell gran cervell, són admirables”.

Respecte als vitrallers modernistes més importants en la recuperació de l'art del vitrall cal destacar en primer lloc a Antoni Rigalt per ser el vitraller més important del modernisme català. A part de Rigalt, durant aquesta època hi trobem altres llinatges de vitrallers força interessants com els Amigó, Espinagosa, Mauméjean, Casa Oriach o Ludwig Dietrich von Bearn. Cal fer un esment especial al treball de Joan Espinagosa i Ferrando pel que fa a la decoració de vidrieres que podem veure col·locades a espais<sup>21</sup> tan singulars com la farmàcia Padrell de Barcelona. Espinagosa s'especialitzà en els vidres pintats i decorats a mà (García-Martín, 1981, p. 39).

Un altre fet a esmentar és l'enorme pes que tengueren els coneguts àlbums o carpetes de models damunt el treball dels vitrallers catalans. Aquests artesans cercaven allà nous models per copiar que posteriorment adaptaven segons l'espai on anaven ubicades (Gil, 2007, p. 627). Podem veure aquesta influència estrangera de manera directa al vitrall de Rigalt, Granell i Cia “La desfilada de les muses<sup>22</sup>” de la casa de Gran Via de les Corts Catalanes, 582 de Barcelona. Tal com afirma Vila-Grau (2002a, p. 251) el motiu representat és una còpia<sup>23</sup> literal de Hermann Göhler, reproduït a l'àlbum *Meisterwerke der Deutschen Glasmalerei Ausstellung* titulat “Musengefang” (vegeu figura 2).

---

<sup>20</sup> L'arquitecte Gaudí va fer importants innovacions en el camp del vitrall aplicant la tècnica de la tricòmia. Aquesta tècnica consistia en emprar tres vidres doblegats: un de color groc, vermell i blau (Rigalt, 1937, p. 39). L'evolució d'aquesta tècnica la podem veure als vitralls de la Catedral de Mallorca tal i com defensa Vila-Grau (2002b, p. 49).

<sup>21</sup> Veurem vidrieres decorant botigues i establiments d'arquitectura modernista. A destacar els grans vitralls de les farmàcies, que aportaven lluminositat i color en els seus interiors (García-Martín, 1977, p. 20).

<sup>22</sup> Al juny de 2015, Clara Beltrán i Núria Gil (2015, pp. 4-7) presentaren en motiu del II congrés internacional *CoupDeFouet* la ponència “La mujer transparente: una aproximación a la evolución de la imagen femenina en la vidriera modernista en Cataluña” on parlaren de la influència d'artistes com Alphonse Mucha pel que fa a la representació de la figura femenina als vitralls modernistes. La figura femenina sovint serà representada com una *femme fatale* en clau al·legòrica i simbòlica com era habitual en el Modernisme. La vidriera més antiga on apareix representada una figura femenina data del 1869. L'autor és Antoni Rigalt i es trobava situada a la casa de Josep Peypoch.

<sup>23</sup> El concepte d'originalitat a l'època modernista no era el mateix que es té actualment. Teresa Sala (1990, p. 260) exposa que “els objectes no tenen la consideració de peça única, per això a partir del primer model es faràn variacions o sèries”. Els vitrallers com ja hem esmentat utilitzaran revistes tan estrangeres com també locals com *Arquitectura y Construcción* o *La ilustración catalana*. Gràcies als estudis sobre el taller Rigalt, Granell i Cia de Núria Gil (2007, p. 627) podem conèixer quines eren les revistes que consultaven: el magazín alemany *Dekorative Vordilber, Decoration Ancienn & Moderne* de París o *Der Moderne Stil* publicada per J. Hoffmann Jr, entre d'altres.

## 5. El vitraller Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914)

La figura del vitraller es veurà força reforçada durant l'època modernista. El vitraller comptarà amb el suport dels arquitectes, que seran els encarregats d'elegir amb quin vitraller volien col·laborar. És força interessant el que exposa J. M. Garrut (1982, p. 204) quan parla de la relació d'igualtat entre l'arquitecte i el vitraller, qui havien de prendre part de la tasca comuna.

La figura del vitraller estarà molt ben valorada per la qualitat pròpia del seu ofici, així com també per l'excel·lència del resultat final. Així, el treball dels vitrallers pel que fa a la decoració de l'arquitectura estava en igualtat de condicions respecte la resta d'arts decoratives com el mobiliari, els paviments, l'escultura arquitectònica, etc., dins la característica integració de les arts del moviment.

Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914) sabem que forma part d'una família d'artistes vinculada al camp del vitrall, com el seu cosí germà Agustí Rigalt i Cortiella<sup>24</sup> (1846-1898) i el seu fill, Lluís Rigalt i Corbella<sup>25</sup> (1888-1960). La seva importància no només radica en el marc familiar sinó també a nivell nacional. Antoni Rigalt fou considerat el vitraller més significatiu del Modernisme català, autors com Nieto Alcaide (1998, p. 310) o Vila-Grau (1999, p. 334) així ho defensen.

Un dels aspectes que sobresortien respecte a la resta de vitrallers modernistes era la seva àmplia formació primer com a dibuixant<sup>26</sup> (vegeu figura 3) i després com a vitraller. Va estudiar dibuix a l'Escola de Belles Arts de la Llotja de Barcelona, on posteriorment hi treballarà com a professor auxiliar. Compaginà el seu treball com a professor amb la formació al taller de Francesc Vidal, així com s'ha esmentat a l'apartat precedent.

Fruit de la seva personalitat inquieta i curiosa, participà de manera activa en diverses exposicions, a destacar la V Exposició Internacional de Barcelona, on concursà

---

<sup>24</sup> Agustí Rigalt i Cortiella treballà en diferents àmbits, però sempre vinculat a camps propis de les arts decoratives: vitralls, metal·listeria i la ceràmica. Del seu treball com a vitraller s'han conservat exemples d'estètica historicista a esglésies i centres religiosos com a Santa Maria del Pi i la capella dels Dolors de l'església de Bonsuccés (Amenós, Barjau, Durà i Gil, 2014, pp. 70-76).

<sup>25</sup> Gràcies a la conservació del catàleg d'obres de Lluís Rigalt publicat al 1927 coneixem que, al igual que seu pare, participà a nombroses exposicions com l'Exposició Internacional del Moble a Barcelona l'any 1923, on va rebre la medalla d'honor o l'Exposició Arts Decoratius Modernes a París l'any 1925.

<sup>26</sup> Treballà com a corresponsal artístic de la revista publicada a Madrid *La ilustración Española y Americana*. A la revista número 20 de dia 30 de maig de 1882 a la pàgina 341 hi trobem un dibuix fet per Antoni Rigalt.

amb un vitrall dissenyat pel pintor<sup>27</sup> Josep Triado (Quiney, 2013, p. 13). Aquest fet ens mostra la confiança d'Antoni Rigalt vers el treball d'aquest artista, ja que, si no fos així, no li hauria encomanat la realització del disseny per a una vidriera que s'havia d'exposar a un concurs. Antoni Rigalt serà nomenat membre de la prestigiosa Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona el 21 de maig de 1884. Coneixem la data exacta perquè publicà el seu discurs d'ingrés titulat *Las vidrieras de colores en la decoración del templo cristiano*. Es tracta d'un escrit on s'advoca al retorn de les vidrieres de colors als espais religiosos<sup>28</sup> fetes de manera artesanal.

El discurs coincideix en un moment de màxima evolució del procés industrial. Davant els membres de l'Acadèmia, erudits i elits burgeses, el propi Rigalt (1884, p. 178) afirma que “el vitrall és un art digne de tal nom, un art gran i magnífic, digne de ser estudiat i admirat”. Cinc anys després escriurà *De lo útil que sería dar a las artes decorativas españolas carácter nacional* (1889). Els següents escrits mostren la seva preocupació per la decadència de l'art del vitrall en mans dels processos industrials (Fontbona, 1985b, p. 41). Aquesta actitud ens recorda a William Morris, fidel defensor de les tècniques artesanals.

Respecte la seva trajectòria professional, treballà de manera autònoma i solitària fins l'any 1890, quan s'uní amb Josefa Manresa i Sagarra, mare de Jeroni Granell i Manresa i les seves dues germanes, Mercedes i Teresa per formar la societat Antoni Rigalt i Cia dedicada a la producció de vidrieres artístiques (Gil, 2013, p. 179). Al 1905<sup>29</sup> es produeix un canvi de denominació de la societat degut a la desaparició de les dues germanes Granell com a sòcies i l'entrada de dos nous membres, l'arquitecte Jeroni Granell i Manresa i Josep Maria Bartomeu Baró, marit de Teresa Granell. La societat passarà a denominar-se Rigalt, Granell i Cia fins el 1923 (vegeu figura 4), any

---

<sup>27</sup> Sovint el taller Rigalt, Granell i Cia comptarà amb l'ajuda de pintors modernistes de renom, els quals s'encarregaven de dur a terme el disseny del vitrall. Un altre exemple és el disseny de Joaquim Mir per a la casa Trinxet de Barcelona (Gil, 2007, p. 627). J. Vila-Grau i F. Rodón (1982, p. 72) defensen que Antoni Rigalt sovint era l'encarregat de dur a terme també els dissenys dels vitralls.

<sup>28</sup> Rigalt fou un gran expert del vitrall gòtic, fruit d'aquesta experiència realitzarà importants restauracions de vitralls situats a esglésies i catedrals espanyoles. Entre totes les seves actuacions s'ha de destacar la restauració a la dècada dels 1890 de la vidriera de meitat del segle XIII "l'Arbre de Jessé" de la Catedral de Lleó (Revuelta, 2007, p. 206).

<sup>29</sup> La denominació de la societat apareixerà publicada per primera vegada a l'Anuari de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya l'any 1905 (García-Martín, 1988, p. 75).

en que el seu fill Lluís Rigalt abandona l'empresa familiar<sup>30</sup>. Antoni Rigalt mor nou anys abans, concretament al 1914.

Les obres més importants del taller és varen realitzar entre 1890 i 1914, període en que Antoni Rigalt estava al capdavant de la societat ocupant-se de la direcció artística, execució i seguiment de tots els encàrrecs (Vélez, 2000, p. 205). El suport aportat pel seu soci, Jeroni Granell fou força important perquè, malgrat no era el responsable de dissenyar les vidrieres, sí que va exercir una influència notable sobre Rigalt, accentuant els components renovadors de la vidriera (Nieto, 1998, p. 309). Autors com Lourdes Peracaula (1990, p. 309) i Teresa Sala (1990, p. 261) consideren que fou el taller Rigalt, Granell i Cia el responsable de la recuperació de la tècnica del vidre policromat dintre de l'arquitectura modernista.

La vidriera per Antoni Rigalt va passar a tenir una nova aplicació, aquesta serà vista com un element indispensable dintre de l'espai arquitectònic modern. Des d'aquest moment la vidriera tindrà la concepció de 'vidriera arquitectònica' (Nieto, 1998, p. 310). Prova d'aquesta concepció arquitectònica fou l'estreta relació professional que va mantenir amb l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, per qui l'arquitectura tenia un component vitraller essencial. En el seu discurs d'1 de maig de 1899, titulat *De lo útil que seria dar a las Artes Decorativas carácter nacional* el propi Antoni Rigalt confirma la subordinació de les vidrieres dintre del conjunt arquitectònic dient el següent: "Las artes auxiliares jamás han de perder su carácter de tales, dentro de la unidad a que estan subordinadas".

És a partir d'aquest moment quan la vidriera pateix una profunda renovació passant de formar part només dels espais religiosos<sup>31</sup> a ser un element indispensable

---

<sup>30</sup> Tal com afirma Teresa Sala (1990, p. 260) "les empreses eren continuadores de les tradicions familiars, que transmetien la tècnica i clients". Aquesta afirmació ens fa pensar que possiblement totes les innovacions respecte a les noves tècniques dutes a terme en vida d'Antoni Rigalt es varen seguir realitzant després de la seva mort. En el catàleg d'obres publicat el 1927 per Lluís Rigalt podem veure que elaborà vidrieres per espais privats burgesos com la casa del Sr. Canals o la casa del D. Ezequiel Dauner tal i com ho feu el seu pare.

<sup>31</sup> Malgrat el següent treball es centra en conèixer la producció de vidrieres a espais civils, hem d'indicar que durant l'època modernista també hi haurà una important renovació pel que fa a la restauració dels vitralls situats a espais religiosos com esglésies o catedrals. En són un exemple els vitralls de la Catedral de Mallorca de Gaudí, la restauració de 23 vidrieres del Monestir de Montserrat per part del taller dels Amigó, les 3 vidrieres de la Catedral de Barcelona i les vidrieres emplomades per la Catedral de Girona dels Espinagosa (García-Martín, 1981, p. 39).



dintre de la decoració arquitectònica civil<sup>32</sup>, destacant especialment la introducció de la vidriera als nous habitatges privats<sup>33</sup>. Moltes d'elles es trobaran situades al Passeig de Gràcia ja que fou l'eix comercial i econòmic més important i on s'establiren els habitatges de la nova burgesia catalana (Gil, Domínguez i Cañellas, 2009, p. 12).

Entre les obres més importants del taller d'Antoni Rigalt, quant al grau d'experimentació amb els materials i el desenvolupament de noves tècniques, destaquen els vitralls del Cafè-Restaurant per a l'exposició Universal de Barcelona de 1888, la vidriera del pis principal de la casa Lleó i Morera de 1902-1906 i la cúpula del Palau de la Música catalana de 1908.

Respecte al nombre de vitralls realitats pel Cafè-Restaurant, hi ha autors com Casanova (2010, p. 236) que defensen que foren "188 de varis motius i diferent grandària produïts entre els mesos d'abril, juny i agost" mentre que Vila-Grau i Francesca Rodón (1982, p. 127) exposen que foren 144 vitralls els quals tancaven finestres i finestrals, dels quals avui en dia, només es conserven 4 plafons (vegeu figura 5). La tècnica utilitzada fou la del vidre emplomat, per la qual les distintes peces de vidre, un cop tallades i cuita la pintura, s'unien mitjançant tires de plom (Nieto, 2001, p. 242).

La tècnica utilitzada es coneix gràcies a la conservació del contracte<sup>34</sup> de dia 1 d'abril de 1888 on es deixa per escrit quin serà el procés tècnic tradicional que es durà a terme. M. B. Rosselló (2005, p. 406) exposa les paraules que escriu Domènech i Montaner al seu ajudant Antoni Gallissà quan parla del treball d'Antoni Rigalt al cafè-restaurant: "nos traía vidrios nuevos, de colores pálidos, afinados, de desigual grosor... en una palabra, les quitaba el desagradable aspecto a papeles o gelatinas pintadas". Respecte a la temàtica representada hi destacaran les representacions florals simples.

---

<sup>32</sup> Un dels primers exemples de vidrieres modernistes dins un habitatge familiar es troba a la casa de Josep Peypoch a Barcelona, feta per Antoni Rigalt l'any 1869 (Gil, Domínguez i Cañellas, 2009, p. 12).

<sup>33</sup> A partir del darrer terç del segle XIX, amb l'enderroc de les murades i la creació de l'Eixample es du a terme la construcció d'una gran quantitat d'edificis familiars nous. Aquests edificis cercaran ser originals i ho faran a partir d'un programa decoratiu potent tant a l'interior com a l'exterior de l'edifici. "Les famílies burgeses propietàries encarregaran edificis exuberants a la recerca de la 'distinció, elevació i elegància' social" (Sala, 2008, p. 8).

<sup>34</sup> Fontbona (1985a, p. 128) cita les paraules exactes escrites al contracte "Las vidrieras seran de vidrio de color francés, montadas en plomo, emmasilladas en todas sus partes, grisallas y con sus correspondientes marcos y travesaños de hierro".

El 1902 treballen de nou Rigalt i Domènech i Montaner a la Casa Lleó i Morera. Del vitrall principal d'aquesta casa s'en parlarà a continuació. L'any 1908, tornaran a col·laborar en el Palau de la Música Catalana. Autors com Vila-Grau i Francesc Rodón (1982, p. 139-146) defensen que es tracta d'una obra d'excel·lent qualitat, “una de les més belles de l'art modernista d'arreu del món”. D'entre els conjunts de vitralls destaca especialment la cúpula<sup>35</sup> o claraboia central formada per “setze nervis amb platines concèntriques d'unió amb una decoració radial de raigs de sol i rostres de donzelles” (Nieto, 1999, p. 335) (vegeu figura 6).

La tècnica utilitzada, al igual que als vitralls del Cafè-Restaurant, fou el vidre emplomat, tot i com afirma Vélez (2000, p. 204), trobam al Palau de la Música Catalana l'ús més notable d'aquesta tècnica tant en qualitat com en quantitat. L'autora Isabel Moretó (2010, p. 244) defineix el palau “com una gran caixa de vidre totalment oberta i disponible per acollir la famosa i cobejada obra d'art total”. Nieto Alcaide (1998, p. 324) considera que el palau constitueix una experiència on es retorna a la vidriera el protagonisme i el respecte que s'havia tingut des del Renaixement.

## **6. La gran vidriera de la Casa Lleó i Morera (1902-1906)**

Tal com hem esmentat anteriorment, serà en l'època modernista quan les vidrieres artístiques passaran a formar part del repertori decoratiu dels habitatges civils propietat de la nova burgesia catalana. La majoria dels habitatges se situaran a l'Eixample de Barcelona convertint-se amb el nucli modernista més important del món (Permanyer, 1991, p. 172). Destaca la popular ‘mansana de la discòrdia’, tram del Passeig de Gràcia i del Consell del Cent, on es troben cinc dels edificis civils més emblemàtics del Modernisme català un devora l'altre: Casa Lleó Morera de Domènech i Muntaner, Casa Mulleras d'Enric Sagnier, Casa Bonet de Marcel·lià Coquillat, Casa Amatller de Puig i Cadafalch i Casa Batlló d'Antoni Gaudí. En elles el protagonisme

---

<sup>35</sup> Nieto Alcaide (1998, p. 325-327) defensa que la cúpula del Palau de la Música Catalana presenta una disposició similar a la del Palau Longoria de Madrid feta pel taller Maumejean entre 1902 i 1904 i la cúpula de l'hotel Palace de Madrid. Veiem així com la cúpula, solució arquitectònica tradicional de l'arquitectura, a l'època moderna es realitzarà amb ferro i vidre assumint així un nou paper ideològic, simbòlic i representatiu.

dels vitralls és de primera magnitud.<sup>36</sup>

La Casa Lleó i Morera és un edifici o casa de veïns plurifamiliar començada a principis del 1902 i finalitzada els primers mesos del 1906<sup>37</sup> propietat de la família del doctor Albert Lleó i Morera (1874-1929)<sup>38</sup>. L'edifici consta de planta baixa, on s'hi trobava instal·lat l'establiment comercial del reputat fotògraf Pau Audouard, semisòtan i quatre pisos. En el pis principal serà on hi viuran els propietaris de la casa, mentre que la resta d'edifici fou pensat per a llogar. “Serà en aquest pis, on veurem que es produeix una significativa síntesis de les possibilitats del modernisme en el programa decoratiu, el qual serà summament expressiu i englobat dintre del concepte d'art total” (Pi de Cabanyes, 2003, p. 84). Hi haurà un gran ventall d'arts decoratives com la ceràmica de Pujol i Bausis, el mobiliari de Gaspar Homar, els paviments de la casa Escofet o escultures d'Eusebi Arnau que destacaran per la seva gran qualitat i també per l'enorme sintonia entre el seu programa decoratiu i el conjunt arquitectònic (Sala, 2009, p. 163).

El repertori de vitralls de la Lleó i Morera els trobem situats a diferents espais com el rebedor, escala, salons o fins i tot en els mateixos mobles. Les vidrieres de la casa són obra del taller d'Antoni Rigalt, a excepció de les vidrieres de la galeria de pis principal que s'han associat al disseny a Josep Pey i Ferriol col·laborador directe de l'ebenista Gaspar Homar.

L'expert en la Casa Lleó i Morera Manuel García-Martín (1988, p. 184) defensa que aquestes es varen col·locar un cop acabada la casa i a més presenten moltes similituds amb les vidrieres de la Casa Plasdellorens fetes per Gaspar Homar, qui projecta tota la decoració de la casa juntament amb l'arquitecte Domènech i Montaner (Peracaula, 1900, p. 306). Un altre fet que podria justificar l'autoria és l'enorme similitud entre les roses representades a les vidrieres amb les roses de la tela de l'antic

---

<sup>36</sup> En el cas de la Casa Batlló l'encarregat de l'execució dels vitralls fou el mateix arquitecte Antoni Gaudí; a la casa Lleó i Morera, el taller d'Antoni Rigalt i a la casa Amatller fou el taller Espinagosa tal com defensa Núria Gil (2013, p. 88). Pel que fa als vitralls de la casa Bonet i la casa Mulleras es desconeix l'autoria.

<sup>37</sup> L'any 1906 l'edifici rebrà el premi al millor edifici per part de l'Ajuntament de Barcelona (Sala, 2008, p. 163).

<sup>38</sup> La reforma de la casa fou començada per Modest Lleó i Antònia Morera, qui la va heretar del seu oncle Antoni Morera, burgès relacionat amb la creació del Banc de Barcelona (Solà, 2004, p. 45). El seu fill el doctor Albert Lleó i Morera, després de la mort de la seva mare, continuà amb la reforma i donà nom a la casa. El doctor Albert i Morera (1874-1929) dedicà tota la seva vida a l'investigació científica dins el camp de la medicina. Obtingué un gran grapat de diplomes i de càrrecs, entre els quals podem destacar el nomenament com a director del laboratori d'Anàlisi química, Histologia i Bacteriologia de l'hospital de Santa Creu el 14 de març de 1913 (Garcia-Martín, 1988, p. 53).

banc col·locat devora la llar de foc de la galeria de Gaspar Homar (vegeu figura 7).

Les vidrieres modernistes situades als nous habitatges burgesos tenien diverses funcions: per una part foren utilitzades com a recurs de tancament de l'arquitectura permetent l'obertura de finestres que ventilaven l'espai i per l'altra, foren utilitzades com un element decoratiu que embellia la casa aportant llum i color. Tal com afirma Vila-Grau (2002a, p. 252) amb les vidrieres de la casa Lleó i Morera<sup>39</sup> s'arribarà a la plenitud de l'estil modernista perquè com veurem a continuació es va experimentar amb noves tècniques i noves iconografies que mai s'havien emprat abans (Gil, 2007, p. 625).

Les vidrieres de la casa les trobarem principalment situades als llocs més transitats com les escales, al distribuïdor o a les rotondes de la sala de fumar que donen al pati interior de l'edifici. Les vidrieres de l'escala i del distribuïdor són de vidre emplomat i presenten motius decoratius relacionats amb la natura com belles flors i fulles, però no n'hi ha cap a excepció de la gran vidriera de la sala de fumar del pis principal que presenti decoració paisatgística i animalística decorativa. Utilitzen la natura com a font d'inspiració i la tècnica és la del vidre emplomat.

D'entre les vidrieres de la casa, es procedeix a estudiar de manera detallada la vidriera situada a la sala de fumar del pis principal de la casa per considerar-se l'exemple més important de vidriera situada dintre d'un habitatge burgès. Amb aquesta vidriera es produeix la conjunció perfecta entre la concepció de l'arquitectura de Domènech i Montaner i la idea d'Antoni Rigalt respecte la vidriera aplicada a l'àmbit residencial privat (Nieto, 1998, p. 312).

La gran vidriera<sup>40</sup> està composta per cinc grans finestrals tancats amb vitralls separats per quatre pilastres primes i dos muntants cadascun (Vila-Grau i Rodón, 1982, p. 136). Es troba situada a una gran rotonda semicircular que tanca la sala de fumar de la realitat exterior i que transforma per complet la il·luminació interior creant un 'microunivers' ideal per a la vida quotidiana on la família es reunia amb membres de la societat burgesa (Nieto, 1998, p. 312) (vegeu figura 8).

Respecte el procés creatiu d'aquest conjunt tan singular és difícil esbrinar quin era el grau d'implicació personal de l'arquitecte en l'obra del vitraller, ja que, com

---

<sup>39</sup> Un altre edifici fou la Casa Navàs de Reus (1907-1908), allà hi ha un important conjunt de vitralls emplomats del taller d'Antoni Rigalt situats a l'escala, al menjador, a les alcoves i fint i tot als banys (Gil, 2007, p. 625).

explica Vila-Grau (2002a, p. 252), es podria donar el cas que l'arquitecte participés únicament triant el vitraller amb qui volia col·laborar encarregant-li l'envitrallament de l'edifici. També podria ser que l'arquitecte escollís els temes o motius ornamentals que hi anirien representats o més excepcionalment, que fos l'autor del disseny dels vitralls. Núria Gil (2007, pp. 626) reflexiona sobre aquesta qüestió afirmant que Antoni Rigalt fou l'encarregat de la part artística del seu taller fins al 1914, any de la seva mort, per la qual cosa era ell qui s'ocupava de fer els dissenys.

Com ja s'ha comentat anteriorment, Antoni Rigalt tenia formació com a dibuixant. Del cas específic dels vitralls de la Casa Lleó i Morera no s'ha conservat documentació ni dibuixos que ho permetin contrastar però seguint l'afirmació de Núria Gil podem afirmar que fou dissenyada per ell i produïda en el seu taller mentre que l'arquitecte Domènech i Montaner es dedicà a fer les tasques pròpies d'un director d'obres.

A la gran vidriera es representa un gran jardí modernista de llum i color (Sala, 2008, p. 168). La paleta cromàtica utilitzada estarà basada essencialment en tres colors: el blau, el verd i tocs de groc que apareixeran en diferents tonalitats i gradacions i que aportaran al conjunt aquest caràcter bucòlic però quotidià que el caracteritza. Els vitralls seràn força transparents tant per restablir la transparència de la matèria com per posar en relació de manera harmònica l'interior amb l'exterior on hi trobem un gran patí (Pi de Cabanyes, 2003, p. 85). Al vitrall hi trobem una escena campestre<sup>41</sup> on podem identificar clarament temàtica paisatgística i animalística<sup>42</sup> dins un entorn agradable i de gaudi.

Pel que fa als animals estan perfectament executats, hi trobem ocells volant sobre el cel que aporten un ritme viu i dinamisme a la composició, pollets, galls negres de Vilafranca, gallines, ànecs i fins i tot una granota situats en primer terme acompanyats de plantes, gespa i flors. Tal com defensa Gabrielle Fahr-Becker (1996, p. 205) la perfecció funcional dels animals serveix per embellir i estilitzar el conjunt. En

---

<sup>41</sup> En els edificis institucionals civils van predominar les representacions heràldiques, simbòliques i en alguns casos al·legòriques relacionades amb la institució a la que anaven destinades (Gil, Domínguez i Cañellas, 2009, p. 13).

<sup>42</sup> A la casa El pinar (1902-1905) hi trobem una finestra feta de vidre mosaic on es representa una escena animalística amb un gall a primer terme i una gallina i un ànec en segon pla dins d'un paisatge. Aquest vitrall ens recorda als motius representats del vitrall de la sala de fumar de la casa Lleó i Morera, encara que en aquest darrer el tema apareix molt més desenvolupat (Gil, 2013, p. 299).

segon terme, hi trobem un paisatge de colors freds totalment obert amb muntanyes al fons. Emmarcant cada una de les finestres hi trobem les sanefes que imiten una columna amb capitells (Gil, 2013, p. 302). Les columnes representades disposen de un capitell floral que ens recorden a les columnes domenequianes<sup>43</sup> col·locades a la part baixa de la casa.

Pel que fa a la decoració floral dels capitells, hi destaquen les flors de morera, motiu que trobem representat en multituds d'ocasions en els diferents d'espais de la casa, per exemple a la ceràmica, en els mobles, etc. La representació de la morera té doble lectura simbòlica: per una part està relacionat amb el cognom de la família i per altre part, la flor de morera simbolitza la saviesa (Martí i Sàiz, 2014, 161). Aquesta franja o sanefa situada a la part superior aconseguix que el conjunt perdi rigidesa insinuant unes formes més o menys de línies corbes coneguda a França com a *coup de fouet*<sup>44</sup>.

Cal observar l'edifici des del pati interior per adonar-nos que la gran vidriera no es va projectar de manera individual sinó tenint en compte que formaria part d'un repertori iconogràfic conjunt. Mentre al pis principal es presenta la part més terrenal, a la resta de pisos hi trobem motius vegetals com una morera o un taronger formant l'arbre de la vida (vegeu figura 9).

Mentre autors com Vila-Grau i Francesc Rodón (1982, p. 126) parlen de la influència francesa de la gran vidriera pel que fa a la representació dels temes florals dins d'una corrent naturalista i més realista, d'altres com Cirici (1984, p. 108) defensen que la influència fou japonesa pel que respecta a la introducció de nous repertoris com les flors i animals carregats de fantasia, com els cignes i els paons.

Respecte al tipus de vitrall utilitzat es serví de vidre americà o *tiffany* (Martí i Sàiz, 2014, p. 197). Observem especialment la qualitat i la riquesa textual del vidre americà en el plomatge i el cos dels galls (Vila-Grau i Rodon, 1982, p. 134). El vidre

---

<sup>43</sup> A l'article *La casa lleó i morera de Lluís Domènech i Montaner. Un model d'habitatge burgès* de Gemma Martí i Carles Sàiz (2014, p. 160) hi trobem un dibuix de Domènech i Montaner de les columnes de la planta baixa de la casa. Aquest dibuix ens serveix com a font gràfica per veure les similituds entre les columnes de la planta baixa i les del vitrall.

<sup>44</sup> En el Modernisme hi haurà una gran preocupació per la línia (Miralles, 1985, p. 169). Antoni Gaudí fou un gran defensor del retorn de la línia corba, considerant-la la línia dels déus, els animals i les plantes. L'arquitecte menysprea la línia recta perquè era la línia dels homes (García-Martín, 1981, p. 8). En aquesta reivindicació de la línia corba estarà vinculada amb la línia de la natura, coneguda amb el nom francès de *coup de fouet*. A la part superior de la vidriera podem veure la utilització de la línia corba tan característica de l'estil modernista.

americà es caracteritza per la seva textura irisada i metàl·lica, serà un tipus de vidre opalí que es caracteritza per la distribució del color de manera desigual (Di Spirito, 2001, p. 13).

La mescla d'òxids diversos proporciona una superfície de colors distints. És un dels vidres anomenats 'interpretatius', ja que segons com es dugui a terme la direcció del tall, es pot assimilar a les formes d'un tronc de un arbre, als núvols del cel, a les plomes d'un gall (Valldepérez, 1999, p. 28). Malgrat feia poc temps que es coneixia el vidre americà a Catalunya, a n'aquesta vidriera és tractat amb gran virtuosisme. Per qüestions de tècniques s'utilitzen tires de plom, aquestes des de l'edat mitjana tenen la funció d'assegurar la resistència del conjunt vidriat (Vila-Grau, Cañellas, Vila, Domínguez i Vives, 2014, p. 264).

Finalment esmentar que l'aspecte original del plafó central de la vidriera es va veure alterat a partir de la restauració de l'any 1943. A causa de la desaparició del plafó central, es va comanar un plafó nou on avui en dia hi trobem un gall, tot i que a l'originalment n'hi havia dos. Coneixem aquesta errata gràcies a la conservació d'una fotografia de la vidriera original publicada al llibre *La Casa Lleó i Morera* de Manuel García-Martín (1988, p. 33) (vegeu figura 10).

## **7. Conclusions**

El moviment modernista català apareix al darrer terç del segle XIX quan ja existia la Renaixença, un moviment literari i cultural molt potent a Catalunya. Era un moment de màxim enaltiment del sentiment nacionalista, n'és un exemple l'escrit de Lluís Domènech i Montaner "En busca de una arquitectura nacional" de 1878 on es defensa un nou sistema constructiu propi de la vida moderna on les arts aplicades com el vitrall i el ferro havien d'expressar el nou sentiment nacionalista català. També serà un moment en el que, com a conseqüència de la Segona Revolució Industrial, s'implantaràn noves empreses a la ciutat de Barcelona propietat de la nova burgesia catalana, aquesta nova classe social serà la promotora dels nous edificis on l'art del vitrall tindrà un paper essencial tant a nivell constructiu com decoratiu.

La influència del moviment de les *Arts And Crafts* de William Morris fou essencial en el ressorgiment del moviment dels bells oficis i en conseqüència de les arts decoratives com l'art del vitrall; els vitrallers catalans retornaran a les tècniques artesanals, adoptaran el sistema d'organització gremial i utilitzaran el seu llibre *Las artes decorativas y su relación con la vida moderna* com a font on extreure nous repertoris decoratius.

Els centres de producció europeus més importants foren el d'Émile Gallé a Nancy (França), el de Louis Comfort Tiffany a Nova York i la Cloisonné Glass Company a Londres. Tal fou la seva repercussió que els tallers de vitrallers catalans n'assoliran les noves tècniques estrangeres, com és el cas de Francesc Vidal, que importarà la tècnica del vidre *cloisonné* (Cloisonné Glass Company) l'any 1899 o Antoni Rigalt amb la utilització del vidre *tiffany* a la gran vidriera de la Casa Lleó i Morera. A nivell local, els principals centres de recuperació de l'art del vitrall foren l'obrador de Francesc Vidal (*Indústries d'Art Vidal*) i el taller del Castell dels Tres Dragons impulsat per l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner i Antoni Maria Gallissà. Aquests dos centres tendran una influència directa en la formació dels principals vitrallers catalans com els Amigó, Espinagosa i especialment damunt Antoni Rigalt i Blanch.

Els arquitectes tengueren una importància de primer ordre pel que fa a la promoció de l'art del vitrall destacant especialment a Antoni Gaudí, qui dugué a terme innovacions en el camp del vitrall com el vidre tridimensional, i Lluís Domènech i Montaner, qui considera el vitrall, un element indispensable dintre dels seus projectes arquitectònics. Respecte a la participació de l'arquitecte en el procés creatiu, com a causa de la falta de documentació (dibuixos del projecte original...) és difícil determinar en certesa el grau d'implicació de l'arquitecte, és a dir, si l'arquitecte es limita a assignar el vitraller amb qui vol col·laborar o si, a més, hi participa elegint els motius decoratius del disseny de la vidriera o fins i tot dibuixant el disseny. El que sí que podem afirmar és que malgrat les vidrieres es consideressin subordinades a l'arquitectura, la relació arquitecte-vitraller estava basada en el respecte i l'admiració, ja que l'arquitecte valorava profundament l'ofici del vitraller i les aportacions que feia al conjunt del seu projecte.



Podem afirmar que Antoni Rigalt i Blanch fou un vitraller que destacà per la seva formació acadèmica, pels seus escrits defensant la dignitat de l'art del vitrall i pels seus coneixements de dibuix que el varen permetre treballar com a director artístic en el taller Rigalt, Granell i Cia. Serà el responsable de la recuperació de la vidriera policromada dintre de l'arquitectura civil i entre les seves obres més importants destaquen els vitralls del Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, la gran vidriera del pis principal de la Casa Lleó i Morera (1902-1906) i la cúpula del Palau de la Música Catalana (1903).

L'exemple clau respecte la recuperació de les vidrieres dintre dels nous habitatges burgesos, el trobem a la gran vidriera de la Casa Lleó i Morera on s'utilitzà noves tècniques com el vidre *tiffany* o vidre americà que aportà textura, i per a la seva subjecció s'optà per tires de plom, tal i com en les vidrieres del Cafè-Restaurant i la cúpula del Palau de la Música Catalana. Pel que fa als motius iconogràfics també suposa una novetat, ja que per primer cop, es representarà un gran jardí terrenal ple de llum i color carregat de nous motius paisatgístics i animalístics d'estètica pròpiament modernista.

## 8. Bibliografia

- Amenós, LL., Barjau, S., Durá, V., i Gil, N. (2014). El pintor Agustí Rigalt i Cortiella (Barcelona, 1836-1899) i les arts aplicades. *Revista Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 28, 69-101. Recuperat de <http://www.raco.cat/index.php/ButlletiriRACBASJ/article/view/292389>
- Benet, J. (1985). La situació política. Dins *El temps del Modernisme: Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa*, curs 1979/80 (pp. 58-55). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bohigas, O. (1968). *Arquitectura Modernista*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Bru, R. (2009). El comerç d'art japonès a Barcelona (1887-1915). *Revista Locus Amoenus*, 10, 259-277. Recuperat de <http://https://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/242053>
- Cabanne, P. (1983). *El arte del siglo XX*. Barcelona: Polígrafa.
- Calvera, A. (1997). Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones. *Revista d'Art*, 23, 231-251. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100491>
- Casanova, R. (2010). Els referents estilístics de Lluís Domènech i Montaner i les seves confluències al Museu de la Història. Una aproximació. *Revista Matèria*, 1, 231-242. Recuperat de <http://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11397>
- Cirici, A. (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- Cirici, A. (1985). L'arquitectura al temps del Modernisme. Dins *El temps del Modernisme: Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa*, curs 1979/80 (pp. 102-122). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Comes, P. (1985). La situació econòmica a l'època del Modernisme. Dins *El temps del Modernisme: Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de*

- Terrassa, curs 1979/80 (pp. 36-48). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Di Spirito, M. (2001). *La vidriera artística y sus técnicas*. Madrid: El drac.
- Domènech, LL. (1878). En busca de una arquitectura nacional dins *DC. Revista de crítica arquitectònica*, núm. 7, 2002, 71-79. Recuperat de <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2137>
- Fahr-Becker, G. (1996). *El Modernismo*. Colonia: Könemann.
- Fleming, H., i Honour, H. (1990). *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid: Alianza.
- Folch, T. (1912). Vitratges. *Revista La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, 4592, 6. Recuperat de <https://www.arca.bnc.cat>
- Fontbona, F. (1985a). Dibuix i cartellisme en l'època modernista. Dins *El temps del Modernisme: Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa*, curs 1979/80 (pp. 148-162). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fontbona, F. (1985b). L'època del Modernisme: La revitalització dels oficis artístics. Dins *Història de l'Art Català* (Vol. 7, pp. 40-46).
- Fontbona, F. (2008). Les arts plàstiques del modernisme en terres de parla catalana. *Catalan Historical Review*, 1, 251-267. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/CatalanHistoricalReview/article/view/131006>
- Garcia-Martín, M. (1977). *Els oficis catalans: protagonistes del Modernisme*. Barcelona: Catalana de Gas.
- Garcia-Martín, M. (1981). *Vidrieres: un gran jardí de vidres*. Barcelona: Catalana de Gas.
- Garcia-Martín, M. (1988). *La Casa Lleó i Morera*. Barcelona: Catalana de Gas.
- Garrut, J.M. (1982). Les arts aplicades en el Modernisme català. Dins J. F. Infiesta (Dir.), *Modernisme a Catalunya* (pp. 201-293). Barcelona: Edicions de Nou Art Thor.

- Gerstein, M., i Wrigley, L. (1997). *Creación de vitrales*. Barcelona: Blume.
- Giedion, S. (1978). *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Madrid: Editorial Dossat, S. A.
- Gil, N. (2007). Dissenys i dissenyadors de vitrall domèstic de la casa Rigalt, Granell i Cia. Dins R.M. Creixer i T. Sala (Coords.), *Espais interiors Casa i Art: des del segle XVIII al XXI* (pp. 625-628). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gil, N., Domínguez, C., i Cañellas, S. (2009). El poder civil i religió com a motor de les innovacions artístiques en el vitrall català de l'Edat Mitjana fins el Modernisme. Dins *XI Congrés d'Història de Barcelona: 1-3 de desembre de 2009* (pp. 1-15). Barcelona: Institut de Cultura. Recuperat de <https://www.academia.edu>
- Gil, N. (2013). *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia. (1890-1931)*. Universitat de Barcelona: Catalunya. Recuperat de <https://www.academia.edu>
- Gil, N., i Beltrán, C. (2015). La mujer transparente: una aproximación a la evolución de la imagen femenina en la vidriera modernista en Catalunya. Dins *Cdf International Congress: Juny de 2015* (pp. 1-16). Barcelona. Recuperat de <https://www.tdx.cat/handle/10803/134966>
- Gudiol, J. (1919). De vidrieres i vidriers catalans. *Revista La Veu de Catalunya*, 7202, 3. Recuperat de <https://www.arca.bnc.cat>>
- Lacuesta, R. (1990). Glossari Arquitectura. Dins A.García (dir.), *El Modernisme* (pp. 312-324). Barcelona: Olimpiada Cultural SA.
- Las industrias artísticas en España. Talleres de vidrieria de los señores A. Rigalt y Cia (1900). *Revista Arquitectura y Construcción*, 71, 43. Recuperat de <https://www.hemerotecadigital.bne.es>
- Maragall, J. (1985). Introducció als corrents de pensaments en el Modernisme català. Dins *El temps del Modernisme: Cicle de conferències fet a la Institució cultural*

- del CIC de Terrassa*, curs 1979/80 (pp. 7-16). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Martí, G., i Sàiz, C. (2014). La Casa Lleó i Morera de Lluís Domènech i Montaner (1903-1905): un model d'habitatge burgès. *Revista Domenechiana*, 2(4), 152-199. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5834980>
- Miralles, J. (1985). L'artesanía modernista. Dins *El temps del Modernisme: Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa*, curs 1979/80 (pp. 162-174). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Moretó, I. (2010). La bellesa de la Barcelona moderna (1874-1906). *Revista Barcelona quaderns d'Història*, 16, 235-251. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/226099>
- Nieto, V. (1998). *La vidriera española: ocho siglos de luz*. Madrid: Nerea.
- Nieto, V. (1999). Vidriera. Dins *Summa Artis: Artes decorativas II* (Vol. 14, pp. 298-344). Madrid: Espasa Calpe.
- Nieto, V. (2001). *La vidriera española: Del gótico al siglo XXI*. S.I: Fundación Santander Central Hispano.
- Ojuel, P. (2013). *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*. Universitat de Barcelona, Catalunya. Recuperat de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/132670>
- Peracaula, L. (1990). Arts decoratives i industrials. Dins A. García (Dir.), *El Modernisme* (pp. 303-324). Barcelona: Olimpíada Cultural S. A.
- Pi de Cabanyes, O. (2003). *Cases modernistes a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Permanyer, LL. (1991). *Història de l'Eixample*. Barcelona: Plaza & Janes S. A.
- Pujadas, A. (1998). La decoració en els edificis modernistes catalans i els tractats d'arquitectura. *Revista Locus Amoenus*, 4, 229-237. Recuperat de [www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/23479](http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/view/23479)

- Quiney, A. (2013). Josep Triadó i les arts aplicades a l'arquitectura: ceràmica, mosaics i vitralls. Dins *Cdf International Congress Juny 2013* (pp. 1-14). Barcelona. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6462924>
- Ràfols, J. F. (1949). *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Destino, S. A.
- Revuelta, A. (2007). La restauración de las vidrieras de la catedral de León en el siglo XIX: el arbol de Jessé. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, 7(20-21), 203-227. Recuperat de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1484>
- Rigalt, A. (1882). Dibujo de la Fabrica de tejidos de Sert Hermanos y Solá. *Revista La Ilustración Española y Americana*, 20, 341. Recuperat de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1484>
- Rigalt, A. (1884). Las vidrieras de colores en la decoración del templo cristiano. Dins J.Vila-Grau., i Rodon F. (1982), *Els vitrallers de la Barcelona Modernista* (pp. 173-180). Barcelona: Edicions Polígrafa, S. A.
- Rigalt, A. (1889). De lo útil que sería dar a las artes decorativas españolas carácter nacional. Dins J.Vila-Grau., i Rodon F. (1982), *Els vitrallers de la Barcelona Modernista* (pp. 180-182). Barcelona: Edicions Polígrafa, S. A.
- Rigalt, LL. (1927). Les vitralls. *Arts i Bells Oficis. Revista Mensual del FAD, desembre 1927*, 33-39. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/27467>
- Rigalt, Ll. (1927). *Catálogo Vidriería de Arte e Instalaciones*. Barcelona.
- Rosselló, M. B. (2005). *L'interior a Barcelona en el segle XIX*. Universitat Politècnica de Catalunya, Catalunya. Recuperat de <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/93401>
- Sala, T. (1990). Tallers i artífexs en el Modernisme. Dins *El Modernisme* (Vol. 1, pp. 259-268). Barcelona: Lunwerg.
- Sala, T. (2008). *El Modernisme*. Barcelona: Angle Editorial.
- Solà, A. (2004). La societat barcelonina en una època de canvis. *Revista Barcelona Quaderns d'Història*, 11, 39-68. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/105585>

- Támaro, E. (1888). Vidrieras de colores. *Revista La Dinastía*, 3138, 1. Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es>
- Valldepérez, P. (1999). *El vitral*. Barcelona: Parramón ediciones, S. A.
- Vélez, P. (1990). De les relacions entre l'Art i la Indústria 1870-1910. Dins *El Modernisme* (vol. 1, pp. 225-239). Barcelona: Lunwerg.
- Vélez, P. (2000). El modernisme: el gran esplendor de les arts decoratives. Dins *Arts de Catalunya: Arts decoratives, industrials i aplicades* (Vol.11, pp. 203-225). Barcelona: L'isard.
- Vélez, P. (2000). Francesc Vidal, precursor de la integració de les arts del Modernisme. Dins *Arts de Catalunya: Arts decoratives, industrials i aplicades* (Vol.11, pp. 188-189). Barcelona: L'isard.
- Vila-Grau, J., i Rodón F. (1982). *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*. Barcelona: Edicions Polígrafa, S. A.
- Vila-Grau, J. (2002a). El vitrall modernista. Dins *El modernisme a l'entorn de l'arquitectura* (Vol, 2, pp. 249-259). Barcelona: L'isard.
- Vila-Grau, J. (2000b). El vitrall en l'arquitectura de Gaudí. *Revista Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 16(1), 43-51. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/ButlletíRACBASJ/article/view/219380>
- Vila-Grau, J., Cañellas, S., Vila, A., Domínguez, C., i Vives, M. (2014). Glossari terminològic i documental de l'ofici de vitraller. Dins X. Barral i A.M. Mundó (Eds.), *Corpus Vitrearum Medii Aeri: Catalunya*, 5 (pp. 223-286). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- VVAA.(1969). *El modernismo en España*. Madrid: Direcció General de Belles Arts.

## Annex fotogràfic

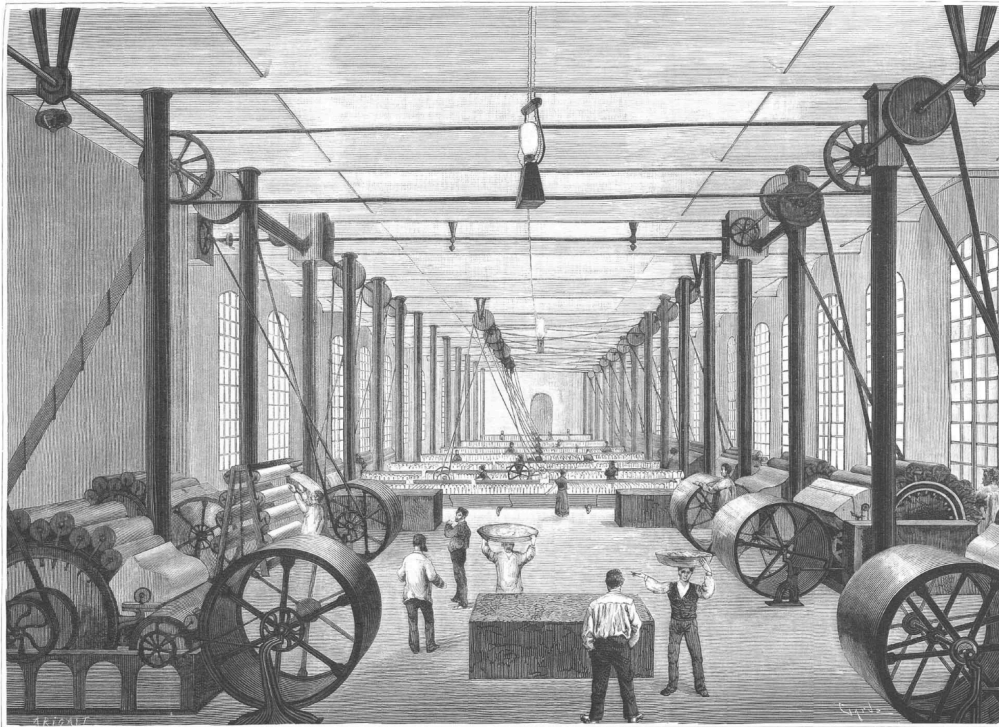


Figura 1. Conjunt de vitralls tridimensionals, Antoni Gaudí, Cripta de la Colònia Güell, Barcelona, 1898-1916. Extreta de [dreamstime.com](http://dreamstime.com).



Figura 2. Plafó del conjunt “La desfilada de les Muses”, Rigalt, Granell i Cia, Casa de Gran Via de les Corts Catalanes, 582, Barcelona, 1902-1904. Extreta de [demodernismo.wordpress.com](http://demodernismo.wordpress.com) (esquerra) i làmina de Hermann Göhler, reproduïda a l'àlbum *Meisterwerke der Deutschen Glasmalerei Ausstellung*, “Musengefang”, Alemanya. Extreta del capítol “El vitrall Modernista” de J.Vila-Grau dins *El Modernisme. A l'entorn de l'arquitectura* (2002a, p. 251) (dreta).





BARCELONA.—FÁBRICA DE TEJIDOS DE SEIT HERMANOS Y SOLÁ: INTERIOR DEL TALLER DE HILADOS.—(DIBUJO DE NUESTRO CORRESPONSAL ARTÍSTICO, ANTONIO RIGALT.)

Figura 3. Dibuix d'una fàbrica de teixits, Antoni Rigalt, Barcelona. Extreta de la revista *La ilustración Española y Americana*, núm. 20, de 30 de maig de 1882, p. 341, Madrid.



Figura 4. Cartell publicitari del taller Rigalt, Granell i Cia, Barcelona. Extreta de [arxius.museudeldisseny.cat](http://arxius.museudeldisseny.cat).



Figura 5. Vitral, Cafè-Restaurant de l'Exposició Universal del 1888, vidre emplomat, Antoni Rigalt, Barcelona. Extreta de [DeModernismo.wordpress.com](http://DeModernismo.wordpress.com).

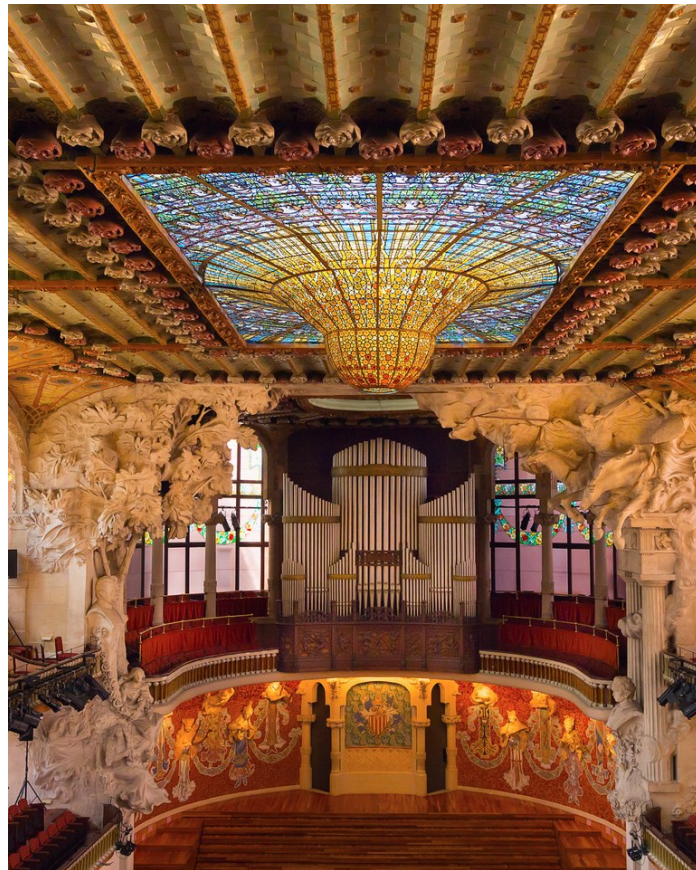


Figura 6. Cúpula, vidre emplomat, Antoni Rigalt, Palau de la Música Catalana, Barcelona, 1908. Extreta de [www.cntraveler.com](http://www.cntraveler.com).



Figura 7. Vitralls de la galeria del pis principal, vidre emplomat, Gaspar Homar?, Casa Lleó i Morera, 1902-1906, Barcelona. Extreta de [mmbcn.cat](http://mmbcn.cat) (esquerra) i fragment d'un tros de teixit del banc situat devora la llar de foc de Gaspar Homar. Extreta de [instagram.com/casalleomorera](https://www.instagram.com/casalleomorera) (dreta).



Figura 8. Gran vidriera emplomada de la sala de fumar del pis principal, utilització del vidre *tiffany*, Antoni Rigalt, 1902-1906, Casa Lleó i Morera, Barcelona. Extreta de [theculturetrip.com](http://theculturetrip.com).



Figura 9. Vista des del pati interior de la casa. El conjunt de vidrieres dels quatre pisos representen l'arbre de la vida, Casa Lleó i Morera, Barcelona. Extreta de [bcnenfotos.blogspot.com](http://bcnenfotos.blogspot.com).



Figura 10. Fotografia del vitrall original abans de la restauració de 1943, sala de fumar, pis principal, Casa Lleó i Morera, Barcelona. Extreta del llibre *La Casa Lleó i Morera* de Manuel García-Martín (1988, p. 33).