

Strand 5: Crafts in the Origins of Design

1896: Devil iconography in architecture

*Hay cuestiones que no se van a mencionar aquí, para seguir siendo dueños de tales silencios. Y el título de este trabajo de investigación puede dejarse en inglés, pues hay también otras cuestiones que van aparejadas a los sonidos sí pronunciados, aunque sólo queden en un nivel como subconsciente. De ahí que por ejemplo en el título pudiese aparecer un simple guión entre la D y la E que hiciese más evidente determinadas asociaciones: **D-evil iconography in architecture.***

Pues bien, quizá empujados por un **oculto destino**, una de esas casualidades de la vida llevó hasta el edificio objeto de este escrito. Antes, la numeración de su calle era otra, e investigando sobre la arquitectura de Augusto Font i Carreras, el arquitecto de la Catedral de Barcelona, sin querer, se llegó hasta él.¹ Y sin ser de su autoría, una vez delante, estando además totalmente **deshabitado**, lo **veladamente siniestro y singular** que rezuma captó cierto interés, a la manera de ese gusanillo que hace que la gente acuda a ver películas de **terror**. Cuando de hecho no fue hasta mucho después que se cayó en la cuenta de que justo esa era la casa en que se filmó una famosa película de tal género, [*REC*], que precisamente por ello atrae a numerosos cinéfilos a verla. Sin embargo, por parte de sus responsables, el escogerla como plató no fue más que una “casualidad”, como lo fue su posterior “descubrimiento” y “re-conocimiento” que se relata en estas líneas, ya que los cineastas no se habían fijado en los detalles y la iconografía que aquí se va a exponer, ni sus posteriores visitantes tampoco saben acceder a ella. Así, la entidad de lo que contiene continuó en las **sombras**. No obstante,

¹ En efecto, el encuentro con este edificio fue totalmente fortuito, fruto de un error casual. Buscando un inmueble sito en la Rambla de Cataluña nº 34, construido en 1895 por Augusto Font y Carreras (de cara a la realización de una tesis doctoral) se dio con esta casa. Viendo que no era la que se pensaba puesto que la numeración de la calle había cambiado y se encontraba actualmente en el nº 10, no interesó ahondar más en la cuestión. Pero al entrar en el vestíbulo, como lo que se vio no dejó indiferente a nadie, se decidió iniciar la presente investigación.

como empujado por un **secreto hado**, se concatenaron las “coincidencias” que hicieron que por fin todo saliera a la luz en este texto.

Las evidencias son que, por la fecha inscrita sobre su puerta (1896), avalada por los planos hallados con fecha de agosto de 1895,² en la Barcelona de 1895 al 1896 se erigió el mencionado edificio en la actual Rambla de Cataluña nº 34 (antiguo nº 78).³ Fue rebuscando en los archivos que se encontró que el arquitecto se llamaba José Amargós Samaranch,⁴ ciertamente reconocido en su época, por la literatura encontrada de entonces, pero cuyo recuerdo no ha llegado hasta el común de los mortales de hoy. Y de la misma manera que es desconocido entre ellos el nombre de su arquitecto, si bien situado en una zona comercial central muy transitada, tampoco a ninguno de los miles que pasan día a día por delante del edificio aquí tratado le ha llamado nunca la atención.

Un edificio más, en el Ensanche de Barcelona

² El estudio empezó en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), donde se encontró el expediente del inmueble, y por tanto, su autoría y propiedad (AMCB, Expediente 16074, Obras Particulares). El arquitecto fue José Amargós Samaranch, que realizó el edificio para Rosario Casamitjana Fabra y su marido Ricardo Llorens Salamero. Los terrenos eran de la familia Fabra, que tenían una empresa textil.

³ En realidad, en el expediente del AMCB consultado la numeración es confusa. Tanto se refiere al número 78 de la Rambla de Cataluña, como, en ocasiones, al 80.

⁴ Sobre la figura y obra de José Amargós Samaranch (1858-1918) no se ha efectuado aún, a día de hoy, ninguna recopilación exhaustiva. Obtuvo primero el título de Maestro de Obras en 1870 y el de Arquitecto en 1877. Estuvo activo desde 1870 hasta su muerte. A destacar entre sus obras el Invernadero -“Hivernacle”- (1883-1887), construido en el Parque de la Ciudadela con motivo de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona, la restauración del Umbráculo (1883-1884) en el mismo Parque de la Ciudadela, la Central de Bombeo de Aguas en Cornellà de Llobregat (1903-1907), actual Museu Agbar de les Aigües, y la Torre de las Aguas de Dos Rius (1902-03), en la carretera de Vallvidrera al Tibidabo, que ganó el Premio del Ayuntamiento de Barcelona en 1904. De él sólo hay unas breves notas que se localizan en alguna que otra publicación especializada. Así, una pintoresca biografía -con motivo de su muerte- puede leerse en el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña: 1899-1929*, Barcelona, 1919, pp. 157-160. Y aparece también en el *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980-81, pp. 31-32, y en Juan BASSEGODA NONELL, *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Editores Técnicos Asociados, 1973, pp. 73-75. Y si lo que se pretende es consultar su obra construida, escuetamente reseñada en las publicaciones anteriormente citadas, el trabajo se vuelve más arduo. Con la excepción de sus obras civiles más relevantes antes mencionadas, a raíz de las cuales gozó de cierto prestigio, del resto de sus obras no existe bibliografía a la que acudir.

Se sitúa entre medianeras, ocupando una crujía de 14 metros, con una profundidad de 29 metros construidos que libera 3 metros de jardín al final del solar.⁵ El inmueble consta de planta sótano, planta baja, planta principal y 3 plantas piso, con una altura total de 22 m. Y a simple vista no es un edificio que llame visualmente la atención, dado que cumple con las características habituales de un edificio de viviendas del Ensanche barcelonés de finales de siglo XIX. Asume con naturalidad la ordenanza de horizontalidad del terrado como coronamiento del inmueble. La fachada, de tintes academicistas, se reviste de piedra caliza con un aparejo a rompejuntas. El acabado lateral que recorre en vertical todo el edificio, a modo de falsas pilastras, se remarca utilizando la técnica del almohadillado y ampliando el grosor de la junta horizontal entre piezas. Cada ventana se encuadra entre dos columnas pseudo-clásicas bajo un dintel rectangular aderezado en las cuatro primeras plantas con formas vegetales, que, utilizando la greca como transición, recibe un friso elaborado a partir de unos capiteles igualmente con motivos vegetales, que a su vez rellenan el espacio intermedio de las metopas. Y se configura arriba del todo un friso que, finalmente, soporta la cornisa, igualmente de trazos heterodoxamente clasicistas, propio de la época. La cubierta se remata con unos balaustres de piedra. Mientras los balcones mezclan todo ese lenguaje clasicista con barandillas verticales de forja.

Las plantas del edificio se resuelven de manera clara y sencilla. La planta sótano se destina a almacén, espacio abierto sin divisiones, y únicamente pautado a partir de la presencia de 14 columnas de forja imitando pilares clásicos y que, junto a los pilares empotrados en los muros perimetrales, conforman una retícula estructural de 4,5 x 4 m. La planta baja o de acceso se divide, desde la calle hasta el fondo del solar, en tres espacios longitudinales con un ancho de paso de 5m. en el caso de los locales laterales, y de 3 m. para el acceso a la escalera que permite llegar a las viviendas. En este espacio

⁵ Los datos se obtienen directamente de la documentación gráfica digitalizada que se conserva en el AMCB, por lo que las medidas pueden no ser exactamente rigurosas. De hecho, en el archivo *Capsa 4081, 5957 Sector Eixample, Direcció Obres Particulars, Assumpte Rambla Catalunya 78* consta como superficie del solar inscrita en el registro, 769,41 dm² (*sic*), no coincidente con los datos obtenidos de los planos a escala.

central y principal del edificio se sitúa la escalera, 5 m. hacia el fondo, enfrentando sus dos primeros escalones a la garita del conserje, y desarrollando el resto de escalera en cuatro tramos de geometría rectangular de 10 y 4 escalones de mármol por lado, con hueco central abierto.

Cada planta da acceso a dos viviendas que, en su interior, constan de techos artesonados de madera sobre cenefas de motivos vegetales para la sala principal, pavimentos hidráulicos de baldosa pigmentada con dibujos geométricos de gamas cromáticas que van del azul al rojo, pasando por otros tonos intermedios como grises y marrones, y otras paredes y techos pintados siempre con el ornamento vegetal como fondo.

La tipología residencial de vivienda plurifamiliar con almacén en el sótano, en el que disponer un taller de trabajo, era bastante común en el Ensanche de Barcelona. De esta manera los propietarios, que habitualmente se alojaban en la planta principal y en muchas ocasiones tenían relación con el mundo de la industria catalana, podían disponer de un espacio en el que almacenar sus manufacturas.

Aunque, según testimonio oral, la primera empresa instalada en el edificio fue Tejidos Noguera,⁶ no debe descartarse la posibilidad de una empresa previa que estuviera relacionada con la primera propietaria del edificio, Rosario Casamitjana y Fabra, heredera de Ignacia Fabra y Fontanals. En cualquier caso, la tipología del edificio permitía vivir y sacar partido del alquiler del resto de viviendas, así como de los locales o almacenes que completaban la planta baja y el sótano.

Las obras de construcción del edificio no estuvieron exentas de vicisitudes. Si en 1895 se firma el conjunto de planos que forma el expediente del edificio para proceder a su construcción, un año más tarde, en 1896, se suspenden las obras a causa de la presencia,

⁶ Según explica Jaume Argelich, actual propietario del inmueble, en entrevista concedida a los autores. La familia Noguera habría dispuesto sus telares hasta el año 1925. Se desconoce a partir de qué año se instalan.

en la terraza de la cubierta, de habitaciones levantadas sin el consecuente permiso.⁷ No se sabe con qué objeto se querían construir dichas habitaciones -instalaciones, trasteros, etc.- pero hasta 1899 no se autorizará de nuevo el permiso de obras.

¿Un edificio más?

Entonces, todo es aparentemente convencional. Pero sólo “aparentemente”, ya que si uno se detiene por un momento, levanta la vista del suelo gris y busca mirando hacia el cielo, puede que descubra que **algo extraño toma forma** en su *skyline* (fig. 1).

Cuando resulta que a pocas manzanas de ahí, apenas una decena de años después, el mismísimo Antoni Gaudí proyectaba poner algo similar en la casa Milà: en ambas edificaciones por igual, centrada sobre su coronación, una gran imagen de una mujer, flanqueada por dos grandes figuras. En las dos construcciones son piezas escultóricas de considerable tamaño, no meramente detalles decorativos, sino elementos que **desde su gran escala presiden** con autoridad el edificio entero. No simplemente lo complementan compositivamente, sino que lo protagonizan. Y esto es relevante. Algo inédito en la arquitectura civil de simples bloques de viviendas de alquiler como eran. Así, desde la composición arquitectónica del edificio, tal escala magnánima de la escultura le dota de singularidad al caso. Pero más allá, viendo el contenido del que se trata, entonces se convierte ya en un caso único.

Y es que en el edificio aquí comentado no se trata de una mujer aureolada como aparece en el proyecto de Antoni Gaudí referido, ni está tampoco de pie, como habitualmente aparecen las representaciones de la Inmaculada. Y por otro lado, estando sentada no se presenta como sede de ningún infante, según la tradición del arte cristiano. Ni los que la rodean tienen alas, aunque sí ambigüedad en su género uno, presentando clara masculinidad el otro. De la misma manera que la coincidencia definitiva entre este par de casas es que el de la derecha mira a un cuarto ser demoníaco a los pies de la mujer.

⁷ Según consta en el AMCB.

Si bien ni siquiera tiene la mujer del edificio estudiado otros atributos o rótulos que la signifiquen como alguien concreto o algo abstracto, como pudiera ser la Justicia, la Libertad, la Maternidad, etc. Por tanto se trata de una mujer corriente, casi como impasible ante el monstruo que, decidido a arrastrarla al precipicio, agarra su tobillo con firmeza. Es pues más bien representación de la tentación, no de la imagen de la Virgen María, que -aquí ausente- se suele representar con una luna a sus pies, como sí la dibujó Antoni Gaudí, sin que nunca el demonio la toque como sí es en este caso estudiado, sino que es aplastado bajo sus pies (fig. 2). Y la cuestión es que se acerca más a la representación de la tentación en la línea de Franz Von Stuck, donde aparece cierta condescendencia común, y no en la línea tradicional religiosa en que el tentado se representa o rezando o resistiéndose. Aquí es una imagen de alguien que va a dejarse arrastrar.

Queda entonces como una curiosidad-“casualidad”, que ni los autores de la película mencionada⁸ se han dado aún cuenta, el que acabando su relato cinematográfico, justo también ahí arriba, por tanto cerca de ese grupo escultórico, hacen que igualmente un indeterminado e invisible monstruo o fuerza oculta arrastre a la mujer protagonista fuera de la escena...

Bien, pues, en un segundo nivel de reconocimiento, la fachada del primer piso tiene figuras -ya sí a una escala más propiamente decorativa- que describen toda una insólita secuencia, en vez de ser idénticamente repetidas como suele ser. De izquierda a derecha se representa sobre las puertas balconeras unas figuras cuyas cabezas pudieran adscribirse como las de unos seres entre diabólicos y asnos, pero cuyas manos antropomorfas del de la derecha buscan resuelta y firmemente asfixiar el cuello del de la izquierda. Claro que si no hubiese voluntad del propietario en todo este programa iconográfico, bien que podría provenir del hecho de que su arquitecto ejerciera frecuentemente como perito en litigios. Violencia entonces, de nuevo, entre seres

⁸ [•REC] es una famosa película de terror española del año 2007, escrita y dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza, y rodada como “falso documental”.

pseudo monstruosos-demoniacos, escrita además en forma “cinematográfica” de un lado al otro del edificio (fig. 3). El friso de ese mismo piso recoge aún figuras femeninas, según los patrones sensuales y triunfalistas que abundarán en la época del *Art Nouveau*, y en ambos extremos dos figuras masculinas de barbas más bien afiladas como suele representarse al diablo.

Mientras, en el segundo piso son cabezas monstruosas que se dan la espalda, más bien perrunas, que entrelazan sus colas de serpiente, por encima de las ventanas. Y en el tercer piso, aparecen dobles dragones-serpiente a lado y lado de un árbol, de manera más simple a como aparece en el primer piso, que queda más a la vista de la gente. En el cuarto la decoración sobre los huecos ya se resuelve de manera más sencilla y discretamente floral.

Redundando en ello, sobre el mismo dintel de la puerta principal, quedan a izquierda y derecha otros dos seres medio machos cabríos medio arabescos vegetales que corren a entrechocarse sus cornamentas. Cuando en la obra de Franz Von Stuck abundan los machos cabríos, también en lucha competitiva, si bien son en sus pinturas de trasfondo griego clásico, cuando en este edificio toma la cabra su tradicional simbolismo demoniaco.

Así pues, piso por piso, todos los monstruos expuestos acaban en colas medio vegetales y medio de serpiente, en un parecido de abajo arriba de machos cabríos abajo, más bien asnos demoniacos luego, caras similares a perros encima y algo más draconianos en el tercero.

Si bien lo definitivo está traspasado el **oscuro umbral**, en el **lúgubre interior** del vestíbulo, que queda coronado por un **ennegrecido friso**, recorriendo perimetralmente el borde inferior del techo que cubre los dos primeros intercolumnios, con una procesión que va de lo burlesco a lo **violento y macabro**. Todo ello protagonizado por un sinnúmero de seres monstruosos, medio macho-cabríos, demonios, perros famélicos,

orcós y trasgos varios, que corren, se acosan, se pinchan, arrastran apenas a un deshecho humano como torturado. Y en el clímax de la violencia desplegada, unas fauces de uno de estos monstruos atenazan los cabellos de una cuidada figura femenina, cuya belleza se ha querido resaltar dejando desnudo su torso, para hacer más dramático el que otro se lanza sobre ella con garras y dientes desplegados (fig. 4). Pues es justo esta imagen de acoso a la mujer, o competencia por ella, lo que en la misma época Franz Von Stuck también refleja en alguna de sus obras. Y desde el mismo Munich, poco más tarde, hasta Alfred Kubin, en un desarrollo más negro y demoníaco que -en parte- su maestro, plasmará grotescas imágenes de acoso a la mujer por parte de seres de ese mismo tipo que el aquí referido. También los capiteles de los pilares adosados al muro están formados por extrañas criaturas que se retuercen bajo el peso aplastante de las escenas anteriores.

Un poco más adentro, escondiendo su mirada al visitante incauto que inicia el recorrido escalera arriba, sorprende una cabeza de dragón-serpiente-demonio. De hecho son todos esos nombres los que se le dan por igual al diablo en libros como el Apocalipsis. Y este se retuerce además forzando el gesto, hincando con violencia su veneno en la base de la columna que enmarca el paso hacia los pisos superiores: espectacular figura satánica que como final (o principio, contrapuesto al divino Alfa-Omega) del pasamanos de la escalera de vecinos se encuentra delante de la portería. Redundando en esta temática demoníaca, al poner tal final o principio, queda entonces el edificio entero recorrido -habitado, poseído- de arriba abajo por su barandilla-serpiente. Haciéndose así evidente la voluntad de introducir en esta obra la interpretación de tal animal como el tentador supremo, ya desde el comienzo de los tiempos, desde Adán y Eva, símbolo máximo de la tentación, cuando tanto este tema como su representación con serpientes es algo especialmente trabajado por Franz Von Stuck en esos mismos años.

Esta claro que podrían a su vez encontrarse modelos similares en siglos pasados, especialmente en el plateresco o primer renacimiento, como por ejemplo desde la fachada rica de las Escuelas Mayores (y claustro) de Salamanca, del siglo XVI (entre

1512 y 1529), donde aparecen igualmente “diablos-cabra”, dos centauros con una mujer, o “diablos-grifo” con lanzas, carotas, etc., hasta la fachada de la catedral de Mallorca, innumerables ejemplos históricos diseminados por toda la geografía peninsular de Este a Oeste con los que hacer una comparación. Pero hasta que no se encuentre más documentación concreta -quizá nunca- sobre las posibles referencias exactas que tuvieron el comitente, el arquitecto y/o el escultor, todo queda en especulaciones, comparaciones, coincidencias. Aunque más cercanas en el tiempo las relacionadas con la temática que hizo famoso a ese contemporáneo alemán mencionado, que se difundieron por toda Europa con gran éxito en esos mismos años.

La investigación se volcó precisamente en localizar posibles hilos argumentales que llevasen a concluir algo sobre las singularidades que tiene este edificio. Viendo que los temas simbólicos que aparecen en la arquitectura de alrededor de 1896 no tienen nada que ver con los antes descritos. Y lo más cercano a lo mencionado que sí aparece en tal época son dragones, que toman más o menos protagonismo en la arquitectura catalana del momento. Pero son claramente dragones, inspirados más bien en el imaginario medieval, y en ningún caso son demonios.

Así, una vez conocido el arquitecto se hizo el esfuerzo de revisar su obra, por ver si realmente procedía directamente de él tal especial programa iconográfico. Para luego pasar a revisar lo que se pudiese llegar a averiguar del comitente y de su familia, biografías, otras propiedades, incluso sobre el aspecto de su panteón familiar. Sin dejar de procurarse la identificación del escultor o escultores que propiciaron la ejecución de la obra, que sigue en el anonimato. Y es que en todo ello no se logró nada relevante para ofrecer un más amplio contexto del arquitecto, artistas y propietario, o para desarrollar mayores interpretaciones.

Sí que se pudo contactar con el actual propietario, por lo que pudo verse el entero inmueble, desde el terrado hasta los sótanos, pasando por los diferentes pisos, dos por rellano, que se distribuyen por tanto a lo largo, según es propio en el Ensanche

barcelonés, desde la fachada principal que da a la calle hasta la fachada posterior que da al interior de manzana. Y visto cada rincón del edificio se pudo constatar que no había más elementos interesantes a nivel iconográfico que los ya comentados.

Seguidamente se hizo un vaciado de todos los edificios que existían en los distintos archivos públicos del mismo arquitecto. Y el trabajo de campo continuó con la visita de éstos, en los que no se encontró ninguna correspondencia formal con el de la Rambla de Cataluña. La mayoría de ellos son sencillas construcciones, típicas de los maestros de obras de finales del siglo XIX, con poca o casi nula ornamentación.

También se localizó el panteón familiar del propietario, en el cementerio de Poble Nou, que pertenecía al padre de Rosario Casamitjana y en el que fueron enterrados buena parte de los miembros de la familia, entre ellos Rosario Casamitjana y su marido Ricardo Llorens. El estilo del panteón es estrictamente neoclasicista, sin ninguna referencia a elementos que puedan llamar la atención o que tengan que ver con los aquí estudiados. Por tanto, las diferentes vías de investigación que se iban descubriendo no daban resultados que pudieran permitir la comparación con una obra similar para establecer vínculos entre el arquitecto o el cliente.

Así, la investigación sobre las obras de José Amargós, según el nombre con que firma en sus planos, ha llevado en efecto a revisar sus obras por las diferentes zonas de la ciudad condal. Tras su localización en los distintos archivos, una vez realizado el filtro de aquellos proyectos que podían ajustarse a la búsqueda, se situaron en el plano de la ciudad. Entonces, a lo largo de esa ruta se ha podido comprobar que no aparecían evidencias simbólicas en ninguno de los 20 inmuebles visitados.⁹ Claro que la mayoría de las obras eran reformas de edificios existentes, añadiendo plantas o reformando la distribución interior. Pero en ninguno de los casos se pudo encontrar ni en la fachada ni

⁹ 14 edificios pertenecientes al distrito del Eixample, siendo la zona que envuelve al Mercat de Sant Antoni, la de mayor abundancia de proyectos de José Amargós. Otros tres pertenecientes a Ciutat Vella, dos pertenecientes al distrito de Poble Sec y uno perteneciente al distrito de Sants.

en el vestíbulo ningún elemento escultórico o decorativo en la línea simbólica del edificio de la Rambla de Cataluña nº 34. Siendo además todos ellos de un periodo de tiempo cercano, cuando todos estos proyectos se realizaron entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

¿Otro edificio?

Sin embargo, cuando se llegó a la correspondiente casa que figuraba en la calle Comte Urgell, vecina a ella en el nº 122, otra vez por casualidad, se descubrió otro edificio que inesperadamente sí mostraba elementos demoniacos: figuras siniestras y extrañas cabezas en las ménsulas del vestíbulo de entrada. Incluso restan unos dragones alados acabados en colas de serpiente enroscadas, y enfrentados a lado y lado de un arbusto, repetido sobre las puertas balconeras de la fachada. Pues, por cronología anotada en los planos y por tener un menor desarrollo, por ser un conjunto menos propositivo que el caso tratado en estas páginas, bien pareciera un precedente del tema demoniaco, y del modo de colocación y resolución de las esculturas sobre las mencionadas balconeras. Entonces, por ello, se retomó la investigación de archivo, de nuevo con la intención de saber qué arquitecto y/o propietario realizó tal proyecto, y si existían más evidencias de esa extraña índole en alguna otra de sus obras o planos. En ese intento se apreció que también la numeración no coincidía (figuraba el nº 124 en vez de 122). Y aparecieron ahí nuevos nombres relacionados con ese inmueble, o mejor dicho, relacionados con ese solar y con el edificio colindante, reafirmandose de rebote desde sus planos la veracidad de los datos correspondientes al edificio vecino de José Amargós que propició esta nueva búsqueda. Se investigaron entonces obras de los arquitectos recién aparecidos, para averiguar posibles conexiones con la temática simbólica encontrada en Rambla de Cataluña nº 34, pero por lo menos hasta ahora fue en vano.

Después de comprobar los planos encontrados, sí se pudo verificar que el solar correspondiente al nº 122 había sufrido diferentes reformas a lo largo de los años, concretamente desde 1874 hasta 1920. Y la información recopilada ofrecía tres autores

diferentes, José Amargós, Narciso Nuet y Joan Bruguera. Cada uno interviniendo en etapas distintas en tal solar o en el colindante, ya que según los expedientes no queda claro, por contradicciones entre los datos visibles, o mermas de los mismos, o sobre qué solar se corresponde exactamente con el actual. Aunque no surgió ahí ninguna nueva mención ni dato que se relacionase con la simbología requerida, sin constancia alguna en los planos ni en su respectiva documentación. La nueva investigación apenas sólo proporcionó la cronología de las actuaciones de la vivienda en cuestión y de la colindante perteneciente al listado inicial de José Amargós.

Debe tenerse en cuenta que en muchas ocasiones las referencias y planos encontrados en los archivos no indican la numeración de sus respectivas calles, sino que debe entenderse cual es la parcela buscada mirando la situación en la manzana, sus medidas o proporciones, que a su vez pueden dar noticia de las colindantes.

¿Fin?

Así queda este, un caso inédito hasta hoy, nunca recogido por la historiografía del *Art Nouveau*. Cuando la tradición local de Barcelona, merced a su cosmopolitanismo, al conocimiento de lo que por ejemplo estaba pasando esos años en Munich, se vio de pronto enriquecida de manera muy singular en la arquitectura. Un edificio entero que se configuró bajo un programa iconográfico único, con los temas que por entonces desplegaba Franz Von Stuck en torno a la representación del “lado oscuro”: la perversidad, la maldad, la tentación, el pecado, presentado desde escenas fácilmente reconocibles pero eficazmente expresivas y enfáticas, como la figura de Lucifer, la serpiente y la mujer (Eva), las *femme fatale* que acarrearón con sus artes femeninas la muerte de los hombres, como Judith, Salomé, Circe. Aunque más curioso aún resulta que dicho edificio, sin tenerse conocimiento del significado que contiene, por ser escenario de una película, se haya convertido en un icono para los aficionados del cine de terror. Un caso que despliega gran interés, todo un reto para el patrimonio del *Art Nouveau*. Siendo espacios privados que no fueron concebidos para ser accesibles al gran

público, y que sin embargo hay cierta presión popular para acercarse a ellos, sin que la gente sepa en realidad lo que está viendo, cuando por otra parte necesita cierta rehabilitación. Pues, aún estando en una buena situación urbana central, está hoy enigmáticamente vacío del todo, para ser alquilado únicamente con motivo de filmaciones diversas, a excepción del piso principal donde aún restan las oficinas del propietario.

En suma, sin poderse afirmar a ciencia cierta la responsabilidad de tan oscuro programa iconográfico, sus sugerentes imágenes seguirán por tanto bajo cierto velo de lo desconocido. Así es, quedarán a modo de mera sugerencia, cumpliéndose al fin y al cabo el dicho paradigmático del simbolismo que las impregna, enunciado por Stéphane Mallarmé: “sugerir, es lo que se anhela.”