

Antoni Gaudí, un llop solitari de l'arquitectura europea

Antoni González Moreno-Navarro*
Arquitecte

Rebut 22 gener 2018 · Acceptat 3 setembre 2018

RESUM

Sovint l'obra d'Antoni Gaudí ha estat considerada revolucionària. A parer de l'autor, algunes de les obres de l'etapa vuitcentista de Gaudí sí que poden tenir aquesta consideració, i també la de precursors del trencament que tindrà lloc a final de segle en l'arquitectura europea. La seva producció posterior, si bé el consagra com un creador genial de merescuda fama mundial, es distancia de l'evolució de l'arquitectura cap a una nova modernitat amb la qual Gaudí perdrà qualsevol lligam en tancar-se finalment a la Sagrada Família.

PARAULES CLAU: Gaudí, revolucionari, precursor, modernitat, arquitectura

L'escriptor i periodista Vicente A. Salaverri, nascut a la Rioja el 1877 i desplaçat a l'Uruguai quan era adolescent, una de les vegades que va tornar a creuar la bassa gran en sentit contrari va fer cap a Barcelona. Era l'any 1913. Després de visitar la ciutat, encuriosit per l'obra de l'arquitecte Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926), el va voler conèixer i va aconseguir una entrevista. De tornada a Montevideo va publicar a *La Razón* (diari en el qual col·laborava habitualment amb el pseudònim Antón Martín Saavedra) un article titulat «Un revolucionador de la arquitectura, el arquitecto Gaudí y sus concepciones geniales en Barcelona». No sé si aquest mot amb què Salaverri va adjectivar Gaudí és encara vigent. El fet és que el seu equivalent, *revolucionario* o revolucionari, ha estat un dels adjectius més habituals en la crítica i la historiografia arquitectòniques per referir-se a Gaudí o a la seva producció. Un altre adjectiu d'ús freqüent en aquests papers ha estat el de precursor. Hi ha, però, qui qüestiona la validesa d'aquests qualificatius amb referència a l'arquitecte de Reus; si més no, quan s'adjunten al conjunt de la seva obra.

Al meu parer, algunes de les obres de l'etapa vuitcentista de Gaudí sí que poden ser considerades alhora revolucionàries i precursors. Revolucionàries per la seva qualitat intrínseca i per haver suposat, en l'àmbit de la creativitat arquitectònica, un trencament amb els paràmetres conceptuals, constructius i formals habituals en aquells moments. I precursors perquè anuncien i encarnen millor que cap altra obra contemporània europea la consumació d'aquest trencament a la dècada final del se-

gle. És a dir, perquè s'avancen una dècada o més a les obres que fins ara s'han considerat iniciadores d'aquella revisió de l'arquitectura europea.

GAUDÍ, REVOLUCIONARI I PRECURSOR

Va ser a la penúltima dècada del segle XIX —una d'aquelles dècades, en paraules infortunades de l'historiador suís Sigfried Giedion, «en què no podem trobar cap treball arquitectònic de veritable vàlua»¹ quan Gaudí va crear unes obres que podem considerar alhora revolucionàries i precursors.

Feia uns anys que en l'arquitectura europea s'havia consolidat la recuperació dels llenguatges medievals en contraposició als classicistes o acadèmics que imperaven des del segle anterior. Un fenomen que en alguns casos havia produït edificis d'un interès indiscutible i també, és cert, d'un avorridor eclecticisme de variades arrels que explica, encara que no justifica, la radical sentència de Giedion.

A Catalunya, aquells canvis havien assolit uns matisos específics en coincidir amb la revifalla, si més no en l'àmbit cultural, de la reivindicació dels drets nacionals perduts en començar el segle XVIII. Els edificis de la Universitat Literària, acabat el 1873, obra d'Elies Rogent i Amat, i del Castell dels Tres Dragons, acabat el 1888, obra de Lluís Domènech i Montaner, tots dos a Barcelona, serien els més representatius de l'inici i el final d'una etapa en la qual el comú va associar els drets reivindicats amb els temps de l'esplendor de l'arquitectura medieval catalana.

Va ser en aquell context que el jove Gaudí començà la seva producció arquitectònica, evidenciant d'antuvi una voluntat de ruptura amb els codis formals establerts, no

* **Adreça de contacte:** Antoni González Moreno-Navarro.
E-mail: gmnagmn@gmail.com

tan sols amb el classicisme, sinó també amb el neomedievalisme triomfant a Catalunya. Aquesta condició rupturista de l'obra primerenca de Gaudí es va poder intuir ja en alguns dels treballs que va realitzar el mateix any que va graduar-se: la vitrina de la guanteria Comella, el projecte de quiosc de flors i urinar encarregat per Enric Girrossi o els fanals urbans de la plaça Reial i del Pla de Palau de Barcelona, encarregats per l'Ajuntament i realitzats l'any següent, el 1879. En tots tres treballs batega una inspiració diferent de la que presideix els dels seus col·legues contemporanis.

La vitrina Comella, a més, tot i tractar-se d'un treball menor, va ser fonamental en la trajectòria del jove arquitecte acabat de graduar, ja que va propiciar que es coneguessin l'arquitecte i Eusebi Güell i Bacigalupi, que seria client seu durant una trentena d'anys.² El primer encàrrec de Güell a Gaudí va ser el mobiliari de la capella que llavors es construïa a Comillas (Cantàbria), annexa al palau de Sobrellano que l'arquitecte català Joan Martorell i Montells aixecava per a Antonio López, primer marquès de Comillas. Projectat per Gaudí el 1881, el mobiliari es realitzà en acabar-se la capella el 1883. Poc després del primer encàrrec, el 1882, Güell li encomanà el projecte de pavelló de caça a Garraf (Sitges), que no va ser construït. D'aquella època és la sala de blanqueig de la Cooperativa Mataronense, construïda el 1883, que Gaudí resolgué amb una enginyosa estructura de coberta a base d'arcs catenaris de fusta.

Al meu entendre, en aquestes primeres obres —fins i tot en les que faria immediatament després—, la ruptura de Gaudí amb els paràmetres arquitectònics usuals sorgí d'una manera espontània, no com a fruit d'una actitud conscient i programada. Tampoc no crec que pretengués anunciar el canvi global de l'arquitectura que ja semblava imprescindible; més aviat va ser conseqüència directa d'una creativitat excepcional, fruit d'una imaginació incontenible barrejada amb uns amplis coneixements constructius.

Ben aviat —tan sols cinc anys després de titular-se arquitecte— Gaudí projectà les primeres obres, que, per la seva significació en la història de l'arquitectura europea, poden ser considerades alhora revolucionàries i precursorres. Són, al meu parer, la casa coneguda com El Capricho, a Comillas, i la Casa Vicens, a la vila de Gràcia, avui barri del districte homònim de Barcelona, començades les dues el 1883, i el Palau Güell, al barri del Raval de la capital catalana, edifici bastit entre el 1885 i el 1890. És probable, com va dir Josep Pijoan, que «tractant-se de l'obra d'un home que vivia llavors aïllat de qualsevol contacte personal amb els seus contemporanis d'allèn dels Pirineus»,³ ni els col·legues europeus de Gaudí ni els historiadors o crítics contemporanis tinguessin llavors coneixement de les dues primeres obres. En el cas de la casa de la família Güell, però, la difusió i, per tant, l'impacte van ser molt diferents. Per això no hem dubtat a considerar que el Palau Güell «en el seu moment, va ser una fita de l'arquitectura europea».⁴ Una altra cosa és que no fos fins a mitjan

segle xx que la historiografia arquitectònica internacional —a partir de l'aportació de Bruno Zevi—⁵ comencés a adonar-se de la transcendència històrica d'aquelles obres de Gaudí.

En qualsevol cas, la indiscutible condició revolucionària de l'obra vuitcentista de Gaudí no va raure únicament en el llenguatge emprat, contraposat als llenguatges llavors habituals. L'arquitectura —em va comentar personalment més d'una vegada l'arquitecte Nicolau Maria Rubió i Tudurí— ha de poder ser analitzada prescindint del llenguatge amb què està materialitzada, llenguatge que pot arribar a ser «cosa de clients» o, en tot cas, estar molt condicionat pel context cultural de cada moment. S'ha de relativitzar el llenguatge —em deia Rubió— en benefici de valors més essencials i permanents de l'arquitectura.⁶ Els arquitectes González i Casals, en un llibre de lectura imprescindible per entendre l'arquitectura de Gaudí, proporcionen una altra clau per a jutjar-la adequadament: «Si, com ha estat i continua sent habitual en l'estudi de Gaudí, l'objectiu prioritari només és abastar les claus dels significats ocults de les seves intencions expressives, es deixen de banda fets significatius que només es comprenen si s'analitza de quina manera l'arquitecte va solucionar la infinitat de raons pràctiques que incideixen en el disseny arquitectònic com a conseqüència del seu ús quotidià.»⁷ Analitzada des d'aquestes òptiques, l'obra vuitcentista de Gaudí també pot ser considerada revolucionària i, en alguns aspectes, precursora.

En el cas de les tres obres esmentades hi són presents d'una manera destacada tres d'aquests «valors essencials» als quals es referia Rubió. D'una banda, la resposta imaginativa i eficaç a tots els problemes i condicionants plantejats: les característiques dels solars i el seu entorn físic o paisatgístic; els programes funcionals i les ambicions o disponibilitats dels clients, o les limitacions o possibilitats dels materials a l'abast. En segon lloc, una resposta basada en solucions constructives imaginatives (des del plantejament dels sistemes generals fins a la resolució de les «raons pràctiques» a què fan referència González i Casals); solucions que demostren un coneixement constructiu impropri d'un arquitecte tan jove. I finalment, i molt especialment, la imaginativa concepció dels espais, la seva interrelació seqüencial, la relació entre interior i exterior i la perfecta adaptació de la seva organització i distribució als requisits funcionals.

El Capricho (1883-1885)

La primera obra projectada per Gaudí que manifesta d'una manera rotunda la ruptura quant als llenguatges vigents, indissolublement parella a la brillant resolució dels aspectes essencials de l'arquitectura, és la casa d'estiueig coneguda d'antuvi com El Capricho. La va projectar per encàrrec de Máximo Díaz de Quijano —cunyat del germà del sogre d'Eusebi Güell— per ser construïda a Comillas. Va ser començada a bastir el 1883 sota la direcció de l'arquitecte català Cristóbal Cascante Colom, company d'estudis i amic de Gaudí, segons que es diu d'acord amb una ma-

queta feta per Gaudí mateix i un projecte exquisidament dibuixat —tant en planta com en alçat— a partir d'un mòdul de dimensions tan mínimes com les d'una rajola.

Per adaptar l'edifici al terreny triat pel client —amb un pendent i una orientació que el feien gairebé inadequat com a solar edificable—, Gaudí va plantejar el programa funcional en tres plantes. La inferior, destinada a serveis, semisubterrània, s'obre a l'exterior a través de finestres practicades en el gran mur de pedra que salva la diferència de cota del fort pendent. A la intermèdia, on se situa l'accés, hi ha el dormitori principal, el gran saló, el menjador i altres sales i dependències. En estar la façana principal orientada al nord, Gaudí va disposar aquesta planta en forma de C, al voltant d'un pati orientat a migdia i al talús, cosa que permet que totes les peces gaudeixin de ventilació creuada i assolellada i de protecció de vistes alienes. Sembla ser que el pati va poder ser cobert inicialment amb una estructura de ferro i vidre. A la planta superior, també en forma de C, es van situar dormitoris i dependències annexes. Abans de 1914, el pati central va ser ocupat per noves dependències, cosa que va alterar greument la concepció original de l'edifici.

Quant al llenguatge emprat per Gaudí en la materialització de l'obra, la voluntat de ruptura va quedar encara més evidenciada pel veïnatge del palau del marquès de Comillas. N'és un bon símbol la contraposició de la torre neogòtica de la capella del palau i la mena de minaret que Gaudí va situar sobre el pòrtic d'accés, que en si mateix constitueix un manifest anunciador de la nova arquitectura que està per arribar. És també revelador del fet que un dels paràmetres inspiradors d'aquella obra primerenca de Gaudí estaria més pròxim a l'arquitectura hispanomusulmana que a la centreeuropea. No em refereixo als llenguatges orientalizants dels eclecticismes de l'època, sinó, una vegada més, als aspectes essencials de l'arquitectura: la distribució i concatenació dels espais interiors que obliga l'espectador a descobrir-los seqüencialment, la relació d'aquests espais amb els jardins exteriors o el refinament d'alguns dels elements decoratius o constructius, des de la fusteria fins als revestiments de murs i sostres.

En mans de la família Güell, hereva dels propietaris inicials, l'edifici va patir un abandó vergonyós. La tardor de 1976, després que la premsa barcelonina denunciés la situació,⁸ el Ministeri d'Educació i Ciència va recordar a la propietat l'obligació legal de mantenir en bon estat l'edifici, declarat monument el 1969. La propietat va optar per vendre-se'l. El va comprar un industrial que va intentar fer-se càrrec de la restauració amb la intenció de reutilitzar l'edifici com a restaurant, però aviat va haver d'abandonar la iniciativa davant les protestes ciutadanes. El 1982, la premsa de Barcelona va reaccionar de nou,⁹ però l'edifici continuà abandonat. El 1986 es van recollir a Comillas més de mil signatures exigint al Govern de Cantàbria una immediata actuació que n'assegurés la preservació.

La primera iniciativa per salvar l'edifici vindria pocs dies després, però des de Catalunya. La Diputació de Barcelona, assabentada que el Govern de Cantàbria tenia una

opció de compra sobre l'immoble, li va proposar que si tancava l'operació es faria càrrec de la restauració, amb posterior opció d'ús cultural compartit. Per tancar el conveni, una delegació de la Diputació es va desplaçar a Santander i a Comillas l'agost de 1986. Quan tot estava pràcticament lligat, es va frustrar perquè el propietari demanava un milió de pessetes més dels que oferia el Govern de Cantàbria. Una excusa imperdonable. L'oferta de la Diputació de Barcelona incloïa la direcció dels treballs pels seus tècnics, d'acord amb la metodologia del seu servei especialitzat, que preveia la recerca arqueològica que hauria permès conèixer la veritable planta de l'edifici projectada per Gaudí. La propietat, després d'intentar subhastar l'edifici a Londres, va fer tractes amb uns inversors japonesos i es va reactivar la iniciativa d'adequar la construcció per ubicar-hi un restaurant. La restauració es va fer amb limitacions pressupostàries i, sobretot, amb la dificultat de disposar d'informació suficient sobre l'estat inicial de la casa i la seva evolució posterior. Confiem que la història no hagi dit encara la darrera paraula sobre l'edifici que va iniciar la revolució formal de l'arquitectura europea.

La Casa Vicens (1883-1888)

És possible que l'encàrrec d'aquest petit edifici —fins i tot el projecte— hagués estat anterior al d'El Capricho. Sembla, però, que l'obra de la Casa Vicens va començar més tard i que la casa de Comillas s'acabà molt abans. El projecte de la Casa Vicens el va encarregar a Gaudí el fabricant de rajoles Manuel Vicens Montaner el 1883. Es referia a un habitatge unifamiliar d'estiueig a edificar en un solar de poc més de 1.000 m² en un carrer estret d'un dels nuclis urbans del municipi de Gràcia, delimitat lateralment, cap a llevant, per la paret mitgera d'un convent, i cap a ponent, per un carreró encara sense edificacions.

L'arquitecte disposava d'una certa llibertat per ubicar la casa en el solar. Podia haver estat una caseta a quatre vents al mig d'un jardí trossejat amb la nua mitgera del convent per un costat i, per l'altre, amb la casa que es pogués aixecar algun dia a l'altra banda del carreró. Gaudí va optar per una solució ben diferent. Va projectar una caseta a tres vents adossada a la mitgera conventual a la qual s'arrapés «com una immensa planta enfiladissa»¹⁰ en la qual les formes vegetals serien substituïdes per unes altres d'arquitectòniques. Va ser el primer encert. Desapareixia la presència pertorbadora de la mitgera i la superfície del jardí s'aplegaria permetent un ús i un impacte més satisfactoris. D'altra banda, constituïria la imatge força al voltant de la qual giraria tot el projecte, des de les distribucions interiors fins a les formes i els colors de les façanes. Per tancar el jardí a ponent, Gaudí va dissenyar una singular construcció a manera de font o cascada que constituïria l'horitzó visual permanent des de la casa, passés el que passés més enllà dels límits de la parcel·la. I en el costat del carrer, una bella reixa a base d'una retícula de ferro forjat amb els buits tancats per unes fulles de margalló fetes amb ferro fos.

El programa de l'habitatge es va distribuir en quatre plantes. Els serveis es van instal·lar en un semisoterrani; a la planta primera, les estances diürnes al voltant del menjador (ampliat cap a ponent amb una terrassa coberta i tancada només per unes gràcils persianes de fusta); a la planta superior, els dormitoris familiars, i a les golfes, els dormitoris del servei. No es van preveure passadissos a cap planta. Uns elementals distribuïdors poligonals en els costats dels quals es poden escamotejar les fulles de les portes si convé, situats en els racons de les estances, permeten les comunicacions entre aquestes o amb l'escala. Els interiors de les plantes primera i segona són d'una extraordinària riquesa decorativa, amb varietat de solucions constructives i formals, tant als paviments com als sostres o als paraments verticals.

Les façanes són d'una singularitat absoluta. Gaudí va jugar amb pocs tipus de materials (essencialment, paredat amb verdugades, maó vist i rajoles vidriades de diferents colors) i amb força diversitat de formes i volums. Les obres van començar el mes d'octubre de 1883, dirigides per Gaudí mateix, amb la seva presència quasi diària. Diuen que, assegut al jardí, sota un para-sol, anava donant ordres i instruccions als paletes i als artesans, tant del que havien de fer com del que havien de desfer si no li havia complagut el resultat.

La casa va pertànyer a la família Jover des de 1899. Cap a 1924, Antoni Jover Puig, després de comprar i enderrocar el convent veí i adquirir bona part dels solars limítrofs amb el seu, va decidir duplicar el volum de l'edifici i reorganitzar el jardí. Diuen que va demanar a Gaudí si volia tenir cura dels treballs i que ell s'hi va negar, argumentant que, un cop enderrocat el convent, i per tant la mitgera, qualsevol cosa que es fes desvirtuaria la seva obra, ja que estava concebuda només amb tres façanes. Es va fer càrrec del projecte l'arquitecte Joan Baptista Serra de Martínez, autor de cases de renda a Barcelona formalment classificables en el classicisme noucentista, sense cap relació amb l'arquitectura de Gaudí ni amb el Modernisme subsegüent. Serra va projectar el nou volum afegint repetint en les façanes noves les solucions de Gaudí a la casa original, és a dir, com si hagués substituït la mitgera del convent per un gran mirall que reflectís l'obra del mestre. Un autèntic *falso* històric que sorprenentment fins ara mai ningú no ha denunciat com a tal. Quan Serra va mostrar els plànols a Gaudí, aquest, ja d'edat avançada, no va protestar; però va sentenciar que aquella ja no era una obra seva.¹¹

Posteriorment, la família propietària va anar parcel·lant i venent la resta del solar, en el qual s'aixecaren noves construccions a la màxima altura possible, de manera que l'edifici restà en un entorn completament diferent de l'original. L'any 2017 va finalitzar una intervenció sobre l'edifici ampliat per tal de donar-li un ús rendible mitjançant la visita. Totes les façanes, les originals i les rèpliques, així com les estances del projecte de Gaudí, van ser adobades. Van perdre, però, l'ambient i la significació originals en haver-se consumat l'eliminació física i conceptual de la mitgera que justificava el projecte de Gaudí i haver restat,

descontextualitzades, al voltant d'una escala de comunicació de les diverses plantes, que va adquirir un desmesurat protagonisme a l'interior de la casa. Cal suposar que si Gaudí hagués vist els plànols d'aquesta intervenció, hauria repetit la resposta que el 1924 va donar a l'arquitecte Serra.

El Palau Güell (1885-1890)

Aquest brot revolucionari protagonitzat per Gaudí culminaria amb el Palau Güell de Barcelona, un nou encàrrec d'Eusebi Güell, del 1884. En aquesta obra, l'arquitecte aprofundeix i desenvolupa les aportacions fetes a Comillas i a Gràcia, tant en els aspectes funcionals, espacials i constructius com en els ornamentals, i introdueix la major part de les noves aportacions que constituïran la base del seu repertori posterior.

Eusebi Güell i la seva esposa Isabel López Bru —filla d'Antonio López López, primer marquès de Comillas— residien llavors en una part del palau de Fonollar, al carrer de la Portaferrixa, veí del palau Moja de la Rambla, domicili dels pares d'Isabel. El 1884, a causa d'una sèrie de plets amb els altres inquilins, el matrimoni, amb els set fills nascuts fins llavors, va haver d'abandonar aquell palau. De moment es van traslladar a la casa familiar de la Rambla, on Eusebi havia viscut abans de casar-se. Finalment, Güell va decidir aixecar una residència de nova planta que s'adaptés millor a la vida domèstica i social d'una família tan nombrosa i tan significativa dins de la societat catalana. La nova residència es faria a tocar de la casa familiar i no a l'Eixample, on s'acomodaven la major part de les famílies benestants que abandonaven la cada dia més densa i degradada ciutat vella, i que possiblement hauria estat un lloc més coherent amb la significació i l'estatus social de la família.

Amb aquesta idea, Eusebi Güell va adquirir les cases 3 i 5 del carrer del Conde del Asalto (ara, Nou de la Rambla) per tal d'enderrocar-les. El 1885, Güell va encarregar a Gaudí el projecte i aquest el va redactar, és clar, amb la previsió d'ocupar els dos solars. Va signar els plànols el 30 de juny de 1886. El permís d'edificació es va concedir el 12 de novembre, probablement, com era habitual llavors, amb l'obra iniciada.

Quan va rebre l'encàrrec de Güell, Gaudí tenia trentatres anys i de ben segur que es va adonar que tenia al davant una oportunitat excepcional. Ja havia tingut l'ocasió d'experimentar les seves idees i solucions en dues petites cases. Ara, però, se li obria la possibilitat de fer un edifici prou gran i socialment i urbanament prou significatiu per a poder fer de la ruptura amb els estils històrics un manifest audible arreu i per tothom. A més, coneixia prou bé el seu client: el seu tarannà, les seves inquietuds artístiques i intel·lectuals, els seus coneixements i, naturalment, els seus recursos.

L'absència de límits pressupostaris feia possible que Gaudí treballés en el Palau Güell amb els millors industrials, operaris i artesans, i també que fes servir els sistemes constructius i els materials idonis. Amb tot, tant o més important que els recursos econòmics que Güell va posar a

disposició de Gaudí va ser (com més tard ho seria en el cas de l'església de la Colònia Güell) la llibertat de creació que li va donar. I l'arquitecte va saber respondre-hi.

Aquesta resposta va tenir, a parer meu, tres aspectes fonamentals. En primer lloc, la intel·ligent implementació del programa del client: l'organització racional i eficaç dels espais des del punt de vista funcional i de gènere (els espais masculins i femenins dels quals molts anys després parlaria Adolf Loos) i la superació dels conflictes i condicionants derivats del solar triat pel client, en un barri llavors certament conflictiu. En segon lloc, el suggeritiu tractament de l'espai i la llum a l'interior, amb la singular incorporació de la música com a element essencial. I, finalment, la proposta d'un llenguatge innovador, únic, però estretament relacionat amb el domini de les tècniques constructives tradicionals, ben expressiu de les funcions i els rols social i urbà de l'immoble i perfectament adaptat a l'entorn.

De l'estretor del carrer i la seva condició d'entorn hostil, naixeria l'esquema general de l'organització de l'espai interior: tot l'edifici s'abocaria cap endins més que cap enfora, fent del pati central de tradició romana i islàmica —convertit aquí en saló cobert— l'espai essencial al voltant del qual giraria tot el programa. Una organització centrípeta que les sòbries façanes (en les quals domina el ple sobre el buit) acusarien fidelment. D'altra banda, la petitesa relativa de la superfície del solar en relació amb el programa previst, així com la impossibilitat d'assolir les dimensions que requerien algunes estances per a acollir determinades activitats socials, va esperonar Gaudí a plantejar solucions intel·ligents i imaginatives: des de la superposició en alçada de tots els usos previstos, però sense encreuaments circulatoris no desitjats, fins a la concatenació visual dels espais per ampliar-los virtualment. Efectivament, fora dels llocs on la intimitat és imprescindible, no hi ha al palau espais visualment estancs; des de cadascun es veuen els contigus, en un extraordinari joc de transparències i una fluïdesa espacial (que serien característiques del Modernisme que encara no havia nascut i fins i tot de l'arquitectura de transició de Behrens) que permetria superar sensorialment als ulls de l'espectador les limitacions de l'edifici derivades del solar.

Aquesta hàbil disposició dels espais va permetre a Gaudí, a més del domini magistral de la llum, compensar un somni frustrat del client. Essent impossible encabir en el limitat edifici una sala de concerts, l'arquitecte va respondre al repte d'una manera subtil, innovadora, fent de la música un element essencial de l'arquitectura. La distribució de les diferents parts de l'orgue al saló central i la concepció de la coberta com un gran tornaveu van fer d'aquell espai, nascut com a element vertebrador de la vida a palau protegida d'un entorn hostil, un grandios instrument musical.

1887-1890. El segon projecte, l'acabament i la difusió

El projecte inicial de Gaudí i l'obra finalment feta tenen unes notables diferències, molt més importants de les que

són habituals entre els plànols mínims per demanar llicència d'obra a l'Ajuntament i la realitat construïda. En aquest cas, apunten a una decisió transcendental sobre el futur de l'edifici, que tindria notables conseqüències també en el procés de l'obra.¹² Amb quasi total seguretat va ser llavors quan es va decidir l'ús familiar conjunt de la casa de la Rambla i el nou edifici, alliberant espais d'aquest per a funcions socials o representatives. La importància dels canvis obligaria Gaudí a fer un nou projecte, molt probablement a finals de 1887, any en què Güell va adquirir un nou solar, veí per migdia del solar del palau en construcció. Pel que fa a l'acabament total de l'obra, malgrat que al coronament de la façana principal consta esculpida la data de 1888, la realitat és que la construcció es va allargar fins ben entrat l'any següent i que alguns detalls finals no es resoldrien fins a finals de la dècada.

Ja he dit que la difusió de les obres vuitcentistes de Gaudí —i, per tant, el coneixement que se'n va poder tenir en els cercles culturals i arquitectònics contemporanis— va ser molt diferent quant a les primeres cases que quant al palau dels Güell. En aquest cas, el primer interessat en la difusió va ser el client, no tan sols per una qüestió de prestigi personal i familiar o de publicitat professional, sinó —jo diria que sobretot— per motivacions culturals i cíviques. No cal dir que el jove Antoni Gaudí també va manifestar el seu interès per la difusió de l'obra feta. Ja abans de l'acabament, de mutu acord, promotor i arquitecte van facilitar l'accés a l'edifici de crítics i periodistes, així com de fotògrafs, no solament de mitjans locals, també d'internacionals.

Un dels primers reportatges fotogràfics dels salons del palau el va fer Adrià Torija Escrig, fotògraf valencià domiciliat llavors a Barcelona. Les imatges les faria públiques a l'exposició organitzada el 1891 per la Sociedad Fotográfica Española a la seva seu, la Casa Gibert de la plaça de Catalunya de Barcelona. A finals de 1891 entrà al palau el fotògraf de la reputada revista de Nova York *The Decorator and Furnisher*, on publicaria imatges del saló central, el replà dels músics i el dormitori de Güell. En el text que les adjuntava, W. Lodia —que va ser acompanyat en la visita per Gaudí mateix— va qualificar el palau com «el més destacat dels edificis moderns d'ús privat de la península Ibèrica».¹³ En la mateixa revista novaiorquesa es va fer referència a l'obra en un article signat per William Morris.¹⁴ Altres publicacions estrangeres que es van fer ressò aquells anys del Palau Güell van ser *American Architect and Building News*,¹⁵ de Boston, i *Academy Architecture and Architectural Review*,¹⁶ de Londres. Abans d'acabar el segle, a la ciutat de Barcelona es va fer referència a l'obra en diverses publicacions especialitzades, algunes amb presència en les principals biblioteques europees.¹⁷

Els camins pels quals arriba a plasmar-se la influència d'una obra arquitectònica en obres posteriors d'altres professionals, i el pes que hi pugui tenir la difusió a través de les publicacions, han estat sempre, fins i tot ara, molt difícils de precisar. No paga la pena, per tant, fer hipòtesis sobre fins a quin punt i a través de quins canals l'arquitect-

tura de Gaudí de la penúltima dècada del segle XIX va influir o va ser decisiva en la renovació de l'arquitectura europea a la darrera dècada d'aquell segle i les dues primeres del següent. El que és indiscutible és que aquella arquitectura gaudiniana és anterior a qualsevol manifestació d'aquella renovació que hagi detectat la historiografia arquitectònica.

Quan Gaudí va cloure amb el Palau Güell aquesta primera etapa de la seva arquitectura faltaven encara uns anys perquè Victor Horta aixequés a Brusselles la Casa Tassel, iniciada el 1893, considerada fins ara per la major part dels professionals de la història de l'art i l'arquitectura la primera obra de la nova arquitectura europea que trencava amb l'academicisme del segle XIX i obria la renovació formal que culminaria al segle XX.

Totes les altres manifestacions cabdals d'aquesta nova arquitectura europea van ser iniciades, efectivament, en dates posteriors a l'acabament del Palau Güell. El 1893, la casa pròpia de Paul Hankar a Brusselles; el 1894, el Metro de Viena d'Otto Wagner i la Glasgow Herald de Mackintosh a Glasgow; el 1896, la Casa Elvira d'August Endell a Munic; el 1897, la Borsa d'Amsterdam de Berlage; el 1898, l'School of Art de Glasgow de Mackintosh, el palau de la Sezession de Joseph Maria Olbrich i la Majolika Haus de Wagner, totes dues a Viena; el 1899, la Casa Peterka de Jan Kotera a Praga; el 1900, el Metro de París d'Hector Guimard; el 1903, la Villa Igea d'Ernesto Basile a Palerm, la Casa Claude-le-Lorrain d'Emili André a Nancy, la Casa del carrer Elizabetes i la de Mikhail Eisenstein a Riga i l'Hotel Europa d'Alois Dryák i Bedrich Bendelmayer a Praga.

Les altres obres vuitcentistes de Gaudí

Al llarg de les dues darreres dècades del segle XIX, en paral·lel a la dedicació a les obres fins ara esmentades, Gaudí va realitzar altres projectes que mereixen també atenció. En primer lloc, el conjunt de petites o puntuals actuacions a la finca de la família Güell, contemporànies i estretament vinculades des del punt de vista creatiu amb les cases fetes per Gaudí a Comillas i a Gràcia. La finca Güell es va constituir com a resultat de la suma de diversos masos escampats pels antics municipis de les Corts i de Sarrià, terrenys que avui corresponen al municipi de Barcelona. Van ser adquirits per la família Güell entre el 1859 i el 1889. El 1883, Eusebi Güell encarregaria a Gaudí una sèrie d'edificis i elements de mobiliari per als jardins, edificats entre el 1884 i el 1887. Entre els edificis i elements conservats hi ha els dos pavellons destinats respectivament a porteria i cavallerisses —units per la famosa porta que conté l'escultura metàl·lica del dragó— i la porta traslladada el 1957 davant de la Facultat de Farmàcia. Quant a l'obra desapareguda, són de destacar el bellíssim badalot-mirador i la xemeneia del terrat de la casa senyorial, l'antiga masia de Can Feliu, fets de maó vist amb incrustacions de rajoles blanques, i el mirador La Glorieta, «recolzat sobre el mur de tanca per mitjà d'una estructura de pilars que, al capdamunt, s'obria com un bolet amb una sèrie de tornapuntes fets amb filades de maó».¹⁸

No menys important va ser l'edifici que havia d'allotjar la casa mare i el col·legi de les monges teresianes del pare Ossó, que va ser encarregat a Gaudí quan dirigia l'obra del Palau Güell. Es va aixecar al municipi de Sant Gervasi de Cassoles entre 1889 i 1890. Es tracta d'una obra de gran ambició i pressupost escàs en la qual es constata que la creativitat de Gaudí no estava necessàriament relacionada amb la riquesa o la magnificència del client. També abans d'acabar el Palau Güell, Gaudí va rebre del seu paísà, el bisbe d'Astorga Joan Grau Vallespinós, l'encàrrec del projecte del nou palau episcopal. El projecte definitiu, l'arquitecte el va signar el 1889, després de viatjar a Astorga i fer-se càrrec de l'ambient i les circumstàncies del lloc i de l'entorn. Els treballs, iniciats el 1889, es van interrompre arran de la mort del bisbe el 1893 i la renúncia de Gaudí a prosseguir la direcció a causa de les desavinences amb els canonges. Va restar sense fer-se la part més interessant del projecte, les cobertes. Fins al 1909 l'edifici no seria cobert d'aigües sota la direcció de l'arquitecte Ricardo García Guereta. Per a qui identifica l'arquitectura de Gaudí amb les seves obres barcelonines del segle XX, el palau episcopal d'Astorga li resulta estrany, «poc gaudinià». La mateixa sensació pot produir una obra contemporània, la casa de Los Botines, que va projectar per als comerciants de teixits Simón Fernández i Mariano Andrés. L'edifici es va aixecar en deu mesos de l'any 1892. Per jutjar aquests edificis convé no oblidar les observacions de Rubió i Tudurí sobre els llenguatges arquitectònics a les quals he fet referència abans. En aquests casos, el llenguatge no va ser imposat o suggerit pels clients, sinó decidit per l'arquitecte, que va tenir una cura especial a tenir present l'entorn urbà dels respectius solars.

Alhora que finia el segle, es van acabar dues obres més de Gaudí, el Celler de Garraf, al terme de Sitges (1895-1900) —un altre encàrrec d'Eusebi Güell—, i la Casa Calvet de Barcelona (1898-1900). El celler garrafenc no és una obra menor, tot i ser de les menys conegudes i visitades avui. Sens dubte hi ha influït el fet que la construcció hagi estat atribuïda al col·laborador de Gaudí Francesc Berenguer. Bassegoda¹⁹ dona una àmplia notícia de la llarga polèmica. A parer meu, només cal passejar al voltant de l'edifici i accedir a l'interior per deduir que el projecte només pot ser de Gaudí. Probablement, la participació de Berenguer es va limitar al dibuix i a la direcció o el seguiment de l'obra.

La Casa Calvet —l'obra més «modernista» de Gaudí, en l'accepció més popular i difosa del terme— és paradigmàtica de la passió de l'arquitecte per deixar perfectament resolts tots els detalls, tant els que es veuen com els que no es veuen, d'acord amb un dels seus principis, segons diuen que va dir. N'és una bona prova a la casa del carrer de Casp el disseny de la paret mitgera —el tancament del pati de llums compartit amb el predi veí, la coronació dels envans pluvials— que, en principi, ningú no havia de veure mai. Per a Gaudí tota la construcció era arquitectura. Finalment, no seria correcte oblidar com a obra del període vuitcentista de Gaudí la seva participació en la cons-

trucció del temple de la Sagrada Família, a la història del qual es va sumar el 1884. Tractant-se, però, d'una actuació cronològicament transversal, deixo la referència per a més endavant.

REVOLUCIONARI SENSE REVOLUCIÓ

En la producció posterior de Gaudí, en la qual s'inclouen la major part de les obres que han proporcionat fama mundial a l'arquitecte —les cases Batlló i Milà, el Park Güell, l'església inacabada de la Colònia Güell o la façana del Naixement de la Sagrada Família—, és encara òbvia la condició rupturista —amb el passat i fins i tot amb el present—; en aquest sentit, va continuar sent revolucionària. Però resulta ja més injustificat qualificar-la de precursora. El context arquitectònic europeu havia evolucionat ràpidament. Com hem vist, després de la data d'acabament del Palau Güell, però encara dins el segle XIX, altres creadors europeus havien començat a conrear uns llenguatges nous i poc després, en iniciar-se el segle XX, es consolidà a tot Europa el trencament definitiu amb els academicismes i l'eclosió popular del fenomen del Modernisme o Art Nouveau, conegut amb diversos noms segons la regió cultural. I quasi sense solució de continuïtat, aviat se sentirien els primers batecs d'un trencament que hauria de ser encara molt més radical. L'arquitectura del continent, amb el mirall retrovisor dirigit cap a Amèrica del Nord, expectant quant a l'aparició i el reeiximent de nous materials constructius, i atenta als canvis socials, començava a recórrer uns camins nous que, amb el pas dels anys, conduirien al Moviment Modern.

A Catalunya hem tingut tendència a opinar que aquests camins no eren nous, sinó simplement continuació dels anteriors. Josep Pijoan, en el capítol de la seva *Historia del Arte* dedicat a la gènesi de l'arquitectura contemporània,²⁰ diu que «l'arquitectura del Modernisme, des d'abans de 1890 va aportar a l'època moderna un concepte que, de tan oblidat, va semblar nou: la sinceritat constructiva. Per aquest motiu —i també per la inventiva que van demostrar— alguns dels grans "individualistes" d'aquell estil han de ser esmentats; en primer lloc, Antoni Gaudí». A continuació, Pijoan cita el Palau Güell i les principals obres de Gaudí del segle XX per afirmar que des del punt de vista de la gènesi de l'arquitectura moderna «ofereixen aspectes fonamentals». I en la seqüència d'il·lustracions que acompanya el text no dubta a situar la Casa Milà entre els gratacels Chrysler i l'Empire State de Nova York, d'una banda, i de l'altra, la casa dels Perret al carrer Franklin de París i la Robie House de F. Lloyd Wright a Chicago.

Dubto seriosament que encara avui es pugui considerar vàlida aquesta versió dels fets. Soc de l'opinió que, almenys en el cas de Gaudí, no va ser així. Crec que Gaudí va renunciar explícitament a caminar, a fer-se'ls seus, aquells nous camins, aquella segona Revolució europea. I que, amortitzada com estava la primera Revolució que ell havia capitanejat, si més no cronològicament, es converti-

ria aviat en un «revolucionador» sense Revolució. Reconèixer que les obres de Gaudí en el Nou-cents van seguir pels seus propis camins, diferents dels que van iniciar altres arquitectes, no els treu transcendència dins del conjunt de la història universal de l'arquitectura. Moltes d'aquestes obres de Gaudí van ser indiscutibles obres mestres, encara que ja no fossin l'anunci del futur que venia, sinó l'apoteosi final d'una imminent i inevitable clausura d'una època gloriosa d'aquella història universal.

Entre els diversos camins del segle XX

L'any 1901, Lluís Domènech i Montaner va signar el projecte del nou Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau de Barcelona, el primer gran manifest estrictament modernista a Catalunya i una de les obres cabdals a Europa a l'inici del nou segle. A l'altra banda de l'oceà, a Nova York, estava a punt d'acabar-se el singular Flatiron Building, el gratacel de planta triangular, a la Cinquena Avinguda, de 22 plantes i 87 metres d'altura, d'estructura d'acer i pell de pedra i ceràmica de llenguatge Beaux Arts, dissenyat per Daniel H. Burnham, un dels principals representants de l'Escola de Chicago. A Barcelona, Gaudí iniciava el nou segle tenint entre mans el disseny de la tanca d'una finca privada —construïda el 1902 i encara conservada—, la finca Miralles, i dedicat a posar en marxa les obres de la Casa Bellesguard i el Park Güell, les dues a Barcelona.

La Casa Bellesguard rep el nom de la finca que va adquirir el 1408 el rei Martí l'Humà i que el mateix monarca va batejar així. Quan Gaudí es va fer càrrec del projecte no restaven al paratge més que unes poques ruïnes de la casa feta restaurar pel rei nascut a Perpinyà. El seu projecte, però —com tenia per norma—, va estar molt condicionat per aquestes preexistències. L'aire de casa fortificada medieval hi és evident. A l'interior, Gaudí va deixar testimoni de com entenia que havien d'acabar-se les superfícies dels paraments verticals i els sostres: revestits de guix i pintats. Gaudí mai no va deixar superfícies interiors sense pell, llevat de les del soterrani del Palau Güell, concebut inicialment com a espai higiènic d'aïllament, reconvertit en cavallerisses. Tots els altres interiors gaudinians que apareixen espellotats (els de l'anomenada cripta de la Colònia Güell, les golfes de la Casa Milà o la planta superior de Bellesguard mateix) tenen els maons a la vista simplement perquè Gaudí va haver de plegar abans d'acabar-se l'obra.

El Park Güell, la frustrada aventura urbanitzadora d'Eusebi Güell, feliçment reconvertit en parc urbà, és una indiscutible obra mestra de l'arquitectura europea del segle XX. Tant se val que es consideri dins de l'apoteosi final d'una arquitectura que estava propera a esmunyir-se de la història com si es vol entendre —llenguatges a part— com a precursora de l'arquitectura moderna. L'obra no s'enllestí fins al 1914, poc després de completar-se el meravellós banc que envolta la plaça, revestit amb dissenys exclusius del mateix Gaudí, amb algunes aportacions anecdòtiques d'algun col·laborador. Fins fa relativament pocs anys, el parc era un esplèndid lloc de passeig i joc, en especial per

al veïnat de Gràcia, fins que l'increment exponencial de la visita turística en va adulterar l'essència i, paradoxalment, va fer molt difícil la visita. La lloable iniciativa municipal de regular l'accés de visitants no ha aconseguit encara evitar la desnaturalització del monument (si és que això serà algun dia possible). Quan el 1903 s'acabava la instal·lació del famós drac de l'escala —al costat, o a sobre, del qual tant els agrada als turistes fotografiar-se—, a Europa s'entrecruaven els diversos camins del present i el futur de l'arquitectura. A Amsterdam finalitzaven els treballs de la Borsa. A Nancy, Émile André, un dels iniciadors de l'École de Nancy, aixecava la Casa Huot al moll Claude le Lorrain; a Riga, Mikhaïl Eisenstein acabava el més destacat dels dinou edificis Art Nouveau que aixecaria al carrer Elizabetes i el seu entorn de la capital letona; i a París, al carrer Franklin, Auguste Perret començava a construir poesia intemporal a base de formigó armat.

L'any 1903 mateix, Gaudí va començar el projecte definitiu de la seva actuació a la catedral de Mallorca, una obra d'un interès extraordinari des del punt de vista de la restauració de monuments. Quan a Europa es debatia apassionadament com cal restaurar els monuments, enfrontades les teories —ben interpretades o no— heretades del segle anterior amb les crítiques a les praxis que van generar, Gaudí s'avança de nou al seu temps. En la praxi (ja que ell va continuar sense escriure ni una línia sobre el que feia o creia) defineix la restauració crítica; fins i tot, substitueix el concepte de restauració pel d'intervenció, tan arrelat ara. Després d'analitzar perfectament l'edifici —i de manera molt especial l'espai— proposa la sèrie de mesures que si bé tenen un suport litúrgic, són essencialment de caràcter arquitectònic: el desplaçament del cor i els retaules que entorpien la comprensió de l'espai gòtic; l'obertura de la capella del presbiteri i dels finestrals gòtics tapiats; la col·locació d'unes lluminàries en els pilars de la nau, a l'alçada exacta per equilibrar visualment la seva esveltesa i compartimentar l'espai, delimitant el que correspon a l'escala humana. La simbologia afegida a cada element, o a la seva forma o justificació, és un aspecte secundari; bé una exigència del guió (es tractava d'una catedral en actiu, no tan sols d'un monument), bé una obsessió personal de l'arquitecte, que per fortuna no afectava, de moment, la seva creativitat estrictament arquitectònica.

Mentre Gaudí preparava la documentació per intervenir a la catedral de Mallorca, el pintor gracienc Lluís Graner (per a qui Gaudí estava dissenyant un xalet que mai no es faria) li va demanar que projectés una sala d'espectacles en un local que havia llogat a la Rambla de Barcelona, en el número 122 actual. Es va inaugurar el 4 de novembre de 1904 amb el nom de Sala Mercè. Va funcionar durant tres anys, amb espectacles que ara en diríem multimèdia, amb projecció de films muts, sonoritzats en directe, tant de paraula com musicalment. D'aquest local se'n dona notícia a tota la bibliografia gaudiniana, però no s'havia vist mai cap imatge de l'interior fins que es van fer públiques quatre postals.²¹ Anys més tard, vaig tenir

l'oportunitat de fer la reconstrucció virtual que ens va permetre confirmar que la Sala Mercè va ser una «petita obra mestra» de Gaudí.²²

Les cases Batlló i Milà

El 1905 va ser sens dubte un any clau de la renovació de l'arquitectura europea. Acabat d'inaugurar a Praga el nou Grand Hotel Europa, reformat amb projecte d'Alois Dryák i Bedrich Bendelmayer, a Copenhaguen s'enllestí l'Ajuntament, el darrer gran manifest historicista, projectat per Martin Nyrop. Al mateix temps, a Viena, Otto Wagner —que dirigia en aquell moment la construcció de l'extraordinari edifici de la Caixa d'Estalvis— comença la impressionant església de Sant Leopold de l'Hospital Steinhof; a Brusselles, Paul Cauchie construeix el seu habitatge, la façana del qual és la quinta essència de l'Art Nouveau; a París, Frantz Jourdain acaba els espectaculars magatzems La Samaritaine; a Praga s'inicien les obres del pont dedicat ara a Svatopluk Čech, obra de Jan Koula i Jirí Soukup. I a Barcelona, Domènech i Montaner inicia el Palau de la Música Catalana i Gaudí treballa en la reforma de la casa del passeig de Gràcia 43, que en endavant serà coneguda com la Casa Batlló, una de les obres mestres més reeixides de l'arquitecte.

Són tants els encerts formals i constructius assolits per Gaudí en aquesta obra que només una breu referència de tots necessitaria tot l'espai d'aquest article. Amb tot, als qui visiten l'obra —fins i tot a l'alumnat de les escoles d'arquitectura— se'ls explica més la presumpta simbologia de les formes que la seva significació arquitectònica. És el cas de la coronació de l'edifici. Es fa referència a si representa o no un drac, despert o adormit; però es calla el perquè del seu traçat. «Les dues cases veïnes ja estaven construïdes quan Gaudí va reformar la que seria Casa Batlló. A l'esquerra hi havia la Casa Amatller de Puig i Cadafalch, amb el seu peculiar pinyó esglaonat més propi d'arquitectures centreeuropees. A la dreta, una casa classicista que en aquella època era dues plantes més baixa que avui. Gaudí no va voler cap discòrdia. Ans al contrari, va intentar harmonitzar el coronament de les tres cases, malgrat les diferències d'alçada i de formes. Per resoldre l'entrega amb la Casa Amatller, Gaudí va projectar la torre cilíndrica coronada per la creu, cosa que li permet endarrerir la seva mitgera que, en cas contrari, hauria pujat quatre o cinc metres més que el pinyó veí. D'altra banda, la línia d'imposta de l'últim balcó de la Casa Batlló llisca al llarg de la mitgera en companyia de la coronació del pinyó de Puig i Cadafalch fins a morir en una mènsula compartida. Al costat contrari, un cordó de pedra va recollint les impostes motllurades de la casa veïna. On s'entregava la gran cornisa clàssica de coronació d'aquest edifici, que era dues plantes més baix, Gaudí va disposar una bandera de pedra que ara, en haver-se enlairat l'edifici veí, sembla haver perdut sentit. Hi ha molt poc de simbologia i d'esoterisme en aquesta façana. Molt poc de literatura i molt d'arquitectura, d'excel·lent arquitectura.»²³ La brutal remunta de dues plantes de l'edifici veí (feta quan la Casa Batlló ja ha-

via estat declarada monument nacional) continua sent un oprobi que mai la ciutat, a través de l'Ajuntament, s'ha decidit a solucionar. Un altre punt fosc del present de l'edifici és l'ús abusiu (amb un accés massiu de visitants) i les puntuals alteracions publicitàries de la façana.

Un any després, el 1906, Gaudí va començar les obres de la Casa Milà, tan a prop en l'espai i en el temps de la Casa Batlló i tan llunyana en el concepte i el llenguatge. La casa, coneguda com La Pedrera, feta de nova planta, respon al concepte estructural modern d'edifici amb carcassa sustentant independent de les façanes o tancaments exteriors. Segons Françoise Choay, aquest tipus té l'origen en el Home Insurance Building edificat a Chicago el 1883 per William Le Baron Jenney, i el considera «un dels prototipus de l'arquitectura del segle xx».²⁴ Gaudí, com Jenney una vintena d'anys abans, va utilitzar en la Casa Milà estructura d'acer i tancaments de pedra. La professora francesa, però, en parlar del segle xx no es referia a Gaudí, sinó a Mies van der Rohe i els seus deixebles i seguidors d'arreu del món que amb més o menys fortuna van omplir les nostres ciutats d'edificis d'estructura sustentant i tancaments amb lleugers murs cortina.

L'opció de Gaudí, evidentment, no es pot emparentar amb aquesta arquitectura, com de vegades s'ha fet. I és que és difícil pensar que un mur cortina sigui fet de pesadíssimes pedres (tant si representen les ones del mar com els volants del mantell d'una marededeu que havia de coronar l'edifici). El fet és que la solució constructiva donada per Gaudí no s'avé gaire, a parer meu, amb allò que va dir Pijoan respecte de la «sinceritat constructiva» que van compartir l'arquitectura moderna i el Modernisme. D'altra banda, constitueix avui un seriós problema per a garantir la pervivència de l'edifici. Un edifici, això sí, ple d'encerts formals, tant a les façanes (amb l'agitament de les pedres i els treballs de forja dels balcons, dissenyats per Gaudí mateix) com a les cobertes (amb increïbles paisatges suggestius), els acolorits patis de llum i els atractius sostres de guix d'algunes estances, també tots dissenyats per Gaudí.

Mentre feia aquestes dues cases, Gaudí, a més de dirigir la restauració de la catedral de Mallorca i les obres del Park Güell i de visitar de tant en tant les obres de la Sagrada Família, va participar en altres iniciatives. La més important, la col·laboració amb l'escultor Josep Llimona en el monument al doctor Robert, inaugurat el 1910 a la plaça de la Universitat de Barcelona i actualment a la plaça de Tetuan, on es va reconstruir a partir de 1981. La paternitat gaudiniana del projecte ha estat posada en dubte per persones que neguen aquesta evidència per manca de proves documentals. No s'ha de fer més que contemplar la part arquitectònica del monument i comparar-la amb la part inferior de la contemporània Casa Milà per comprendre que Cèsar Martinell, principal biògraf de l'arquitecte, té raó quan avala l'autoria de Gaudí.

Durant aquest temps, mentre a Barcelona uns quants intel·lectuals, en els seus cenacles i tertúlies, deien que havia nascut el Noucentisme, els carrers i les places de gran

part de Catalunya i de la seva capital s'omplien d'edificis modernistes. Eren dissenyats per arquitectes, mestres d'obra o paletes, la major part aliens als fets de gran transcendència en la història de l'arquitectura que succeïen a d'altres racons del món: el 1906, Auguste Perret construeix a París el Garatge Ponthieu; el 1907, a Darmstadt, Joseph Maria Olbrich aixeca la Torre dels Matrimonis; el 1908, Peter Behrens comença la Fàbrica de Turbines a Berlín i Adolf Loos fa a Viena el Kärtner Bar, i el 1909, a Chicago, Wright construeix la Robie House.

Gaudí s'aboca a l'exterior

Gaudí no era un desconegut a Europa. Les seves obres havien estat presentades a diverses publicacions especialitzades i la seva fama augmentava gràcies als testimonis dels visitants estrangers, especialment atrets per la Sagrada Família en construcció. Però no es té notícia de cap exposició dedicada a la seva producció celebrada amb anterioritat a la que es va organitzar a París el 1910. La iniciativa va partir d'un petit grup de professionals francesos encapçalat per un reputat historiador, Gabriel Hanotaux, ministre d'Afers Estrangers entre 1894 i 1898, confés admirador de l'obra de Gaudí, a qui havia pogut visitar a Barcelona. L'arquitecte va acollir la idea amb escepticisme, possiblement relacionat amb una certa por del fracàs o el desinterès, ja que creia que els francesos no comprenien la seva obra. Ben al contrari, diu Martinell, Eusebi Güell es va manifestar entusiasmat amb la idea i es va oferir a patrocinar-la.²⁵

L'exposició se celebrà al saló de la Société Nationale des Beaux Arts del Grand Palais de París entre el 15 d'abril i el 30 de juny de 1910. Es van exhibir ampliacions fotogràfiques, maquetes i plànols i es va fer el corresponent catàleg. Güell va convidar Gaudí a anar a la capital francesa a presentar l'exposició, però ell s'hi va negar. Va ser llavors quan, de mutu acord, van confiar la delicada missió al jove arquitecte Jeroni Martorell i Terrats, amb qui Gaudí mantenia una relació d'amistat i professional que —diuen Raquel Lacuesta i David Galí— «cal cercar en el si d'entitats o associacions [com ara el Centre Excursionista de Catalunya], on van coincidir moguts per inquietuds comunes».²⁶ Abans de marxar Martorell cap a París, Gaudí li va donar consells ben concisos de com havia de reaccionar davant de la incomprensió, fins i tot davant les presumibles protestes.

L'exposició va tenir força repercussió a la premsa francesa, segons va explicar Martorell mateix en la crònica que va enviar a *La Veu de Catalunya*, publicada el 23 de juny de 1910, en la qual aprofitava per a manifestar la seva admiració per Gaudí i la seva obra. Gaudí és —va dir Martorell— «una figura cabdal de la modernitat en l'arquitectura del moment». Vista amb perspectiva històrica, la realitat va ser, potser, una mica diferent de com la presenta Martorell. L'obra de Gaudí havia arribat a París tal vegada una mica tard; si més no, si s'analitzava des del punt de vista de la modernitat de què parla Martorell. Aquell mateix any 1910 es va organitzar a Berlín una ex-

posició de l'obra de Frank Lloyd Wright. Per a qui tingués l'oportunitat de veure o conèixer les dues exposicions, el contrast potser va ser rotund, concloent. Acceptant que es tractava de l'obra de dos mestres de l'arquitectura, no devia ser gaire arriscat apostar per quina de les dues representava el futur. El mateix 1910, a Viena, Loos acabava la Casa Steiner i la casa a Michaelerplatz; a Brussel·les, Josef Hoffmann enllestia el Palau Stoclet. I estaven en construcció, a Hèlsinki, l'Estació Central d'Eiel Saarinen; a Estocolm, el Palau Municipal de Ragnar Östberg, i a Munic, el Pavelló del Centenari de Max Berg.

L'església de la Colònia Güell

Eusebi Güell, a més de tirar endavant els negocis i les indústries que havia heretat del seu pare i exercir els càrrecs que tenia en els negocis naviliers, bancaris, ferroviaris, miners i tabaquers del seu sogre, va promoure negocis agrícoles i industrials. Entre aquests darrers, la fàbrica de panes de la Colònia Güell, edificada a partir de 1890 a la seva finca agrícola de Can Soler de la Torre del municipi de Sant Boi de Llobregat, més tard annexionada al municipi veí de Santa Coloma de Cervelló.

Encara que mai no s'ha pogut documentar, és molt probable que Gaudí rebés de Güell l'encàrrec del projecte urbanístic global de la Colònia (el conjunt de les instal·lacions fabrils i el poblat per als treballadors). En aquest projecte ja es devia preveure la situació privilegiada de la futura església que havia de presidir el poblat. Les cases les van projectar els ajudants de Gaudí —Francesc Berenguer i Joan Rubió— amb la supervisió del mestre. El projecte de l'església se'l va reservar Gaudí. No crec, per tant, que hi hagués un encàrrec específic de Güell d'aquest projecte. La data de 1898 que esmenta Ràfols en la primera biografia de Gaudí deu referir-se a quan client i arquitecte comencen a parlar de la necessitat de tirar endavant el projecte en haver-se quedat petita la capella de la masia de Can Soler que utilitzava el veïnat de la Colònia, cada cop més nombrós. Com en el cas de la seva casa de Barcelona, Güell va donar a l'arquitecte total llibertat de creació.

Gaudí va trigar anys a posar fil a l'agulla i la primera pedra del temple no es va col·locar fins al 4 d'octubre de 1908. Les obres dirigides per Gaudí, de fet, no van començar, però, fins ben entrat el 1909, al mateix temps que s'iniciava l'enginyosa maqueta funicular que havia de servir per a fer el seguiment dels treballs. (No té sentit parlar de la maqueta de cordills i saquets de perdigons com a eina de projecte, ja que per poder-la fer era imprescindible disposar d'un projecte.) El mateix any 1909, com a provatura per a aplicar a la construcció de l'església de la Colònia, Gaudí projectà i construí al recinte de la Sagrada Família l'edicle dedicat a escoles, la darrera obra mestra de l'arquitecte, ara refet per tercer cop i remogut del lloc original.

Durant els anys següents, sobretot entre el 1912 i el 1914, la dedicació de Gaudí a l'obra de l'església de la colònia obrera va ser gairebé absoluta. Gaudí vivia a Barcelona, en una casa del Park Güell, i havia de fer el trajecte

d'uns vint quilòmetres que distava de l'església successivament a peu, amb tramvia, tren i tartana. Tot i així, va fer més de sis-cents visites d'obra; alguns mesos, més de vint vegades, i algunes setmanes, sis dies seguits. L'empedreïda solteria de Gaudí i el seu voluntari allunyament de les relacions socials li van permetre aquesta dedicació apassionada a l'arquitectura i, en particular, a aquesta obra, la que podia haver estat la més important. En aquells anys no visitava la Sagrada Família, pràcticament aturada per una forta crisi de disponibilitat econòmica.

Les obres del temple projectades per Gaudí s'aturaren el mes de novembre de 1914. La decisió la van prendre els fills d'Eusebi Güell, espantats pel cost dels treballs, l'inici de la Primera Guerra Mundial i, sobretot, pel que significava fer una església com aquella en un lloc i en una època en què les relacions socials i laborals estaven agitadaes (com s'havia vist el 1909 durant la Setmana Tràgica). La darrera visita d'obra de Gaudí a l'església va ser el 3 d'octubre de 1914. En aquella data no s'havia acabat ni tan sols la nau inferior del temple, la coneguda impròpiament com a cripta, la qual encara roman avui amb l'interior dels murs i del sostre sense revestir, contràriament al que havia previst l'arquitecte. Poc menys de noranta anys després de marxar Gaudí, i un cop feta una profunda recerca històrica i material, es va projectar i es va arribar a iniciar l'obra de reforma de l'interior per tal d'acostar més la seva imatge a la projectada per Gaudí.²⁷ No va ser possible acabar-la.

LA SAGRADA FAMÍLIA

Quan escric aquestes línies el temple de la Sagrada Família, l'edifici de Barcelona més conegut arreu del món, és una mola immensa al mig de l'Eixample, feta de pedra —de diverses coloracions, textures i pàtines—, vorejada d'altres grues inquietes, i una munió de persones que fan fila disparen fotos o baden mentre algú els recita una història. La major part d'aquestes històries (també les que s'expliquen dins de la mola) pequen d'inexactes o amaguen matisos importants de la veritat. La inexactitud més freqüent que se sent és dir que aquell temple inacabat el va projectar Antoni Gaudí. D'altres omissions o badomerries fan referència al procés històric de la construcció, la significació social de l'edifici o la data prevista per al seu acabament.

És sabut que l'impulsor i guionista d'allò que havia de ser el temple va ser un llibreter beat, Josep Maria Bocabella, disposat a contrarestar qualsevol revolució del seu temps. El 1881 va comprar el solar al barri de Poblet de Sant Martí de Provençals (en una operació presumptament especulativa que encara no ha estat desmentida).²⁸ Alhora va encarregar el projecte a l'arquitecte diocesà Francesc de Paula del Villar, que el va resoldre en estil neogòtic. El 19 de març de 1882 es va col·locar la primera pedra i l'any següent Villar va renunciar a seguir barallant-se amb el llibreter. És quan apareix Gaudí, un jove

de poc més de trenta anys, no gaire alt, amb ulls blaus i poc conegut encara com a arquitecte, que rep el vistiplau de Bocabella, que serà qui continuarà tallant el bacallà. Segons Casanelles, la presència de Gaudí a l'obra serà quasi anònima fins al 1900.²⁹

Gaudí va optar des del primer moment per continuar l'obra sense fer un nou projecte global del temple. I mai no el faria. Es limitaria a millorar alguns aspectes del projecte de Villar i projectar la façana de Llevant. El primer croquis a llapis de Gaudí referit a una possible imatge del conjunt del temple el va fer cap a 1905. Poc després, a petició del poeta Joan Maragall, Gaudí s'esforçaria a concretar una mica més el temple que estava fent sense plànols. I a la «vaguetat mantinguda fins al present», diu Casanelles, «va respondre amb una vaguetat de futur. Encara que no la va realitzar personalment. La va deixar en mans d'un devot admirador». Es refereix al dibuix que es publicaria a *La Veu de Catalunya* el 20 de gener de 1906, molt similar al que va fer Joan Rubió i Bellver per a publicar a la revista *Il·lustració Catalana* el 10 de març del mateix any. No hi ha més dibuixos ni plànols dibuixats per Gaudí —ni pels seus deixebles en vida seva—, llevat del que va fer Gaudí mateix el 1917 referent a com podia ser la part inferior de la façana de ponent, fet en un paperet que l'arquitecte duia a la butxaca quan va ser ferit de mort. Segons Martinell, el projecte global de la Sagrada Família «va ser només una imatge virtual en la ment de l'arquitecte que s'exterioritzava quan la seva càlida paraula el feia gairebé visible».

Després de tres anys de no anar gairebé mai a la Sagrada Família, en ser foragitat de l'obra de la Colònia Güell i sense cap encàrrec particular més, Gaudí es va refugiar en el temple en construcció. Tancat en aquell recinte, entestat a resoldre un repte que ja no tenia cap sentit en aquell segle, com era «la superació del gòtic», i esclau de les seves dèries i obsessions, Gaudí va trencar qualsevol lligam amb l'evolució de l'arquitectura moderna. Va ser una llàstima, perquè un geni com ell hi podia haver aportat molt, si més no al debat sobre el que suposava aquella revolució ja imparable. El llop solitari que havia estat sempre es va encorralar tot sol, mansament, en aquell recinte que encara presidia el record del beat Bocabella.

«L'obra arquitectònica del mestre [a la Sagrada Família]», diu Martinell, «va finalitzar amb la creu terminal de la torre de Sant Bernabé [1925], o si es vol amb els darrers detalls de la façana que [els arquitectes] Sugrañes i Quintana van acabar segons les seves instruccions. Tot l'altre», afirma el millor deixeble i biògraf que ha tingut Gaudí, «és continuació d'una nova etapa que ell tenia prevista amb noves aures rejuvenidores que beneficiarien la seva obra.» Unes aures que, malauradament, no han arribat a bufar mai. A partir de 1952, altres arquitectes, refent maquetes i interpretant fotografies d'aquells escassos dibuixets de Gaudí (ni tan sols dels originals, perduts el 1936), van continuar les obres. Adjudicar a Gaudí tot el que s'ha fet després (per interessant que sigui o que pugui ser) té molt de màrqueting turístic i de menyspreu als successius archi-

tectes, des de Domènec Sugrañes i Gras fins a Jordi Faulí i Oller, que han dirigit les obres d'ençà de l'estiu de 1926.

El 7 de juny de 1926, Gaudí va ser atropellat per un tramvia de la línia 30 quan travessava la Gran Via de les Corts Catalanes a l'altura del carrer de Bailèn. Traslladat al vell hospital de la Santa Creu, al Raval, hi va morir tres dies més tard. Amb el seu multitudinari enterrament va començar la mitificació social, religiosa i política del fill del calderer de Riudoms. Però això ja és una altra història.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] Sigfried GIEDION. *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*. Harvard University Press, Cambridge 1941.
- [2] Antoni GONZÁLEZ, Raquel LACUESTA, Montserrat BALDOMÀ. *Palau Güell. Itinerari de visita*. Diputació de Barcelona, Barcelona 2013, p. 8.
- [3] Josep PIJOAN. *Historia del Arte*, vol. 4. Salvat, Barcelona 1963.
- [4] Antoni GONZÁLEZ, Raquel LACUESTA, Montserrat BALDOMÀ. *El Palau Güell. Una obra mestra d'Antoni Gaudí*. Diputació de Barcelona, Barcelona 2013.
- [5] Bruno ZEVI. *Storia dell'Architettura moderna*. Einaudi, Torí 1950.
- [6] Recollit a Antoni GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO. «El Noucentisme (1919-1959)». A: Carme FARRÉ SANPERA (ed.). *L'arquitectura en la història de Catalunya*. Caixa de Catalunya, Barcelona 1987.
- [7] José Luis GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Albert CASALS BALAGUÉ. *Gaudí y la razón constructiva*. Akal, Madrid 2002.
- [8] Jaume CASTELL. «El Capricho, en Comillas, una obra de Gaudí abandonada». *La Vanguardia Española* [Barcelona], 9 de juny de 1976, p. 49.
- [9] Antoni GONZÁLEZ, Isabel ORDIERES. «Una casa santanderina de Gaudí, precursora del Modernismo, corre peligro de derrumbamiento». *El Correo Catalán* [Barcelona], 18 de març de 1982.
- [10] Interpretació atribuïda a Gaudí i transmesa per tradició familiar dels propietaris, recollida a Cèsar MARTINELL. *Gaudí. Su teoría. Su vida. Su obra*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona 1967.
- [11] Joan BASSEGODA NONELL. *El gran Gaudí*. AUSA, Sabadell 1989.
- [12] José Luis GONZÁLEZ, Albert CASALS. *Gaudí y la razón constructiva, op. cit.*
- [13] W. LODIA. «Interior Views from the House of Senor Güell. Barcelona». *The Decorator and Furnisher* [Nova York], vol. 19, n. 4 (1892).
- [14] William MORRIS. «Dyeing as an art». *The Decorator and Furnisher* [Nova York], vol. 19, n. 6 (1892).
- [15] L'A. «A Modern House in Barcelona». *American Architect and Building News* [Boston], 1892.
- [16] *Academy Architecture and Architectural Review* [Londres], VIII, vol. 9 (1896).

- [17] F. ROGENT PEDROSA. *Arquitectura moderna de Barcelona*. Parera y Cía., Barcelona 1897; *Panorama Nacional. Escogidísima colección de láminas. Reproducción fiel de esmeradas fotografías*. Vol. II. Hermenegildo Miralles, Barcelona 1898; «Casa propiedad de Don Eusebio Güell y Bacigalupi, calle Conde del Asalto n.º 5. Antonio Gaudí (1888)». A: *Arquitectura moderna de Barcelona*. Juan Bautista Pons, Barcelona 1900.
- [18] Raquel LACUESTA CONTRERAS, Xavier GONZÁLEZ TORAN. *El modernisme perdut. Sants, Les Corts*. Base, Barcelona 2017.
- [19] Joan BASSEGODA NONELL. *El gran Gaudí, op. cit.*, p. 346-355.
- [20] Josep PIJOAN. *Historia del Arte*, vol. 4, *op. cit.*, p. 329.
- [21] Antoni GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO. «La Sala Mercè, el hasta ahora oculto cine de Antoni Gaudí». *Loggia. Arquitectura & Restauración* [València], núm. 9 (2000), p. 16-21.
- [22] Antoni GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO. «La restauración póstuma de la Sala Mercè, el desaparecido cinematógrafo diseñado por Antoni Gaudí». *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental* [Barcelona: Diputació de Barcelona], núm. 14 (2004), p. 31-44.
- [23] Antoni GONZÁLEZ. «Gaudí, ni mític ni místic: arquitecte». *Nexus* [Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya], núm. 16 (1996). Monogràfic Gaudí-La Pedrera.
- [24] Françoise CHOAY. «Jenney William Le Baron». A: Robert MAILLARD (ed.). *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*. Fernand Hazan, París 1967.
- [25] Cèsar MARTINELL. *Gaudí. Su teoria. Su vida. Su obra, op. cit.*, p. 94.
- [26] David GALÍ, Raquel LACUESTA. «Antoni Gaudí i Jeroni Martorell». *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental* [Barcelona: Diputació de Barcelona], núm. 14 (2004).
- [27] Antoni GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO. «Restauración de la iglesia de la Colonia Güell. La prevista actuación en el interior». A: *Gaudí, restaurado. Informes de la Construcción* [Madrid: CSIC], núm. 481-482 (2002).
- [28] Antoni GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Raquel LACUESTA CONTRERAS. «Resumen histórico de la evolución del entorno urbano de la Sagrada Familia». *CAU* [Barcelona], núm. 40. Monogràfic *La Sagrada Familia ¿para qué y para quién?* (1976), p. 22-23.
- [29] E. CASANELLES. *Nueva visión de Gaudí*. La Polígrafa, Barcelona 1965, p. 77-79.

NOTA BIOGRÀFICA

Antoni González Moreno-Navarro (Barcelona, 1943). Arquitecte (1970). Restaurador de monuments (s. ix al xx). Premi FAD 1980. Funcionari públic (1981-2013). Cap del Servei de Monuments (SPAL) de la Diputació de Barcelona (1981-2008). Director de les restauracions del Palau Güell i l'església de la Colònia Güell i de la reconstrucció virtual de la Sala Mercè. Fundador i president de l'Acadèmia del Partal. Publicista i conferenciant. Autor de *La restauració objectiva. Mètode SCCM de restauració monumental* i d'una dotzena de llibres d'història i arquitectura.