




EL PALAU GÜELL DE ANTONI GAUDÍ
EN BARCELONA: 1886-1888

ENRIQUE GRANELL

Junto a la Rambla, desde la que se lo ve en escorzo, se encuentra el palacio que Antoni Gaudí proyectara para Don Eusebi Güell entre 1886 y 1888. Se inauguró con las celebraciones que acompañaron a la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

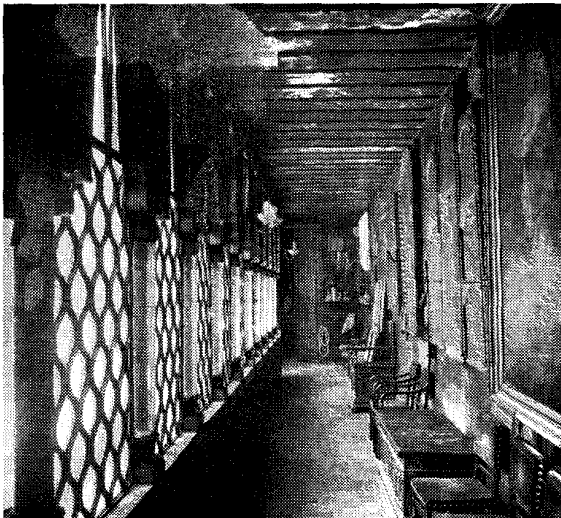
Fijémonos primero en la colocación del palacio en la ciudad. Desde los años setenta se empieza a construir en el recién inaugurado ensanche una vez la ciudad ha conseguido derribar el cerco de sus murallas. La arquitectura que hará posible el ensanche es la arquitectura del confort moderno. Son bloques de casas que en la superposición de sus viviendas explican la estructura social. El promotor, el propietario, de estas construcciones es el burgués, que ocupa el piso principal. Los inventos modernos se van acumulando en la casa: la calefacción, la iluminación eléctrica, el ascensor, el garaje.





Escalera del vestíbulo hacia la planta noble

Galería que conecta el Palau con la finca de la Rambla



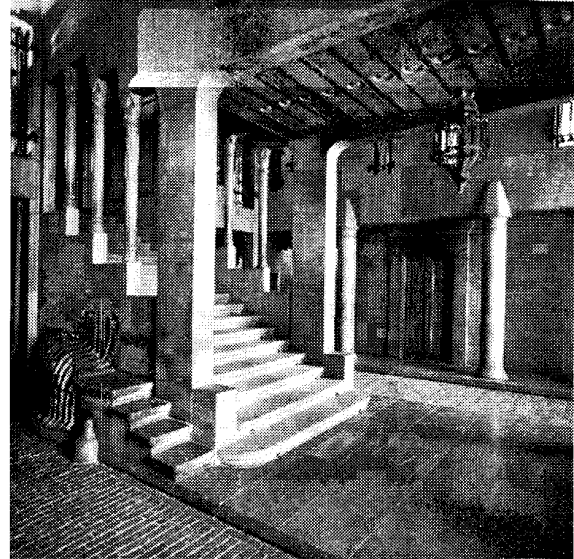
Pero esta arquitectura no es la que necesita quién quiere construir un palacio. En la Barcelona del fin de siglo el lugar en el que un señor, no un burgués, tiene que construir su palacio es todavía la ciudad vieja. La arteria señorial de la ciudad era la calle de Fernando VII, que conducía desde la Rambla hasta la plaza de la Constitución, donde estaban las instituciones políticas: el Ayuntamiento y la Diputación, edificio que en las épocas gloriosas de Cataluña había albergado la Generalitat, expresión del autogobierno catalán. La Renaixença era el movimiento, no solamente político o cultural, que le iba a devolver su gloria a Cataluña y que iba a convertir a Barcelona en una capital.

En la Rambla estaba también el coliseo del lujo: el Liceo, el más suntuoso equipamiento de las buenas familias barcelonesas emborrachadas por las óperas de Wagner. También estaba el teatro principal, el mayor que en aquellos años existía en Barcelona. Pero sobre todo en la Rambla estaban los otros palacios de la ciudad, el de la Virreina, el March de Reus, el Moja. Palacios de señores que querían ser la nobleza de una monarquía inexistente.

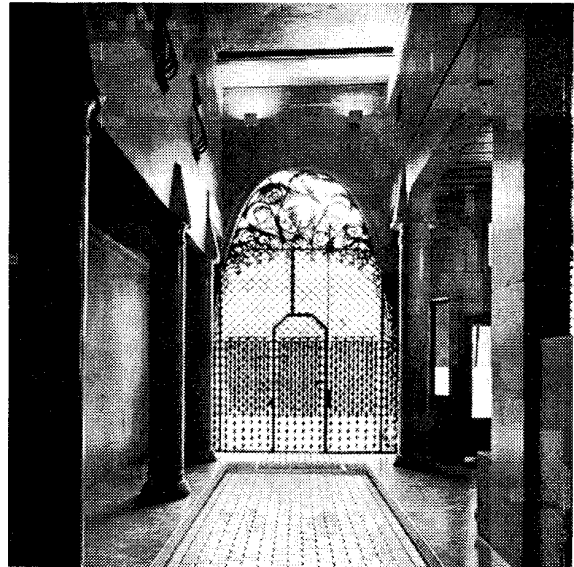
Eusebi Güell, uno de los protagonistas de esta historia, se había convertido en protector de músicos, de poetas y de todo tipo de artistas. Quería dar forma a su palacio como si fuese una Academia de las Artes enriqueciendo, ennobleciendo, así su ficticia corte de *Alicia en el País de las Maravillas*. Para ello llamó a un joven arquitecto protegido suyo, que había pertenecido al círculo de Joan Martorell. Antoni Gaudí i Cornet había nacido en Reus en 1852 y era arquitecto desde 1879.

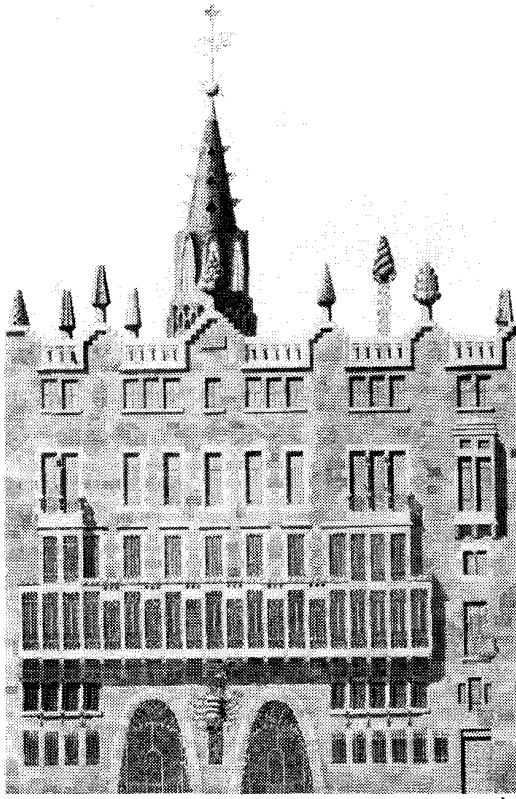
En 1881, con motivo de una visita de Alfonso XII al palacio de Sobrellano en Comillas, el joven arquitecto había diseñado en el jardín del palacio del marqués una *folie*. El pabellón, de base hexagonal, era una especie de balcón colgado sobre el jardín. Estaba cubierto por una abultada cúpula bulbosa forrada de *trencadís* de azulejo en la que se dibujaban estilizadas aunque retorcidas rosas, margaritas y girasoles. La cúpula arrancaba desde muy abajo para acentuar el carácter de miniatura, casi de juguete, que tenía el pabellón. En el faldón de la cúpula una malla metálica con cascabeles y en lo alto unos pequeños mástiles que servían de soporte a unas bolas de las que pendían parejas de campanitas convertían al pabellón en un curioso instrumento de música cuando el conjunto era agitado por el viento. La leve musiquilla podía convertirse en martilleo insoportable sin atender al deseo humano incapaz de controlar la fuerza del viento, era una música parecida a la que debía acompañar a los sueños. Eusebi Güell, yerno del marqués, entusiasmado por el ingenuo irracionalismo de la pieza le encargó al arquitecto que la desmontase para recolocarla en su finca de Barcelona. Aquí empezó la relación entre Gaudí y Güell, que aparte del palacio del futuro conde, nos iba a dejar también importantísimas obras en la carrera del arquitecto.

El solar del palacio es relativamente pequeño por lo que el edificio debió desarrollarse en altura. Los sótanos están ocupados por las caballerizas con su espacio casi macizo, casi sin espacio libre, debido a la aparición de las gigantescas columnas de ladrillo. La elevación queda sugerida por la rampa que se enrosca en el pilar central. El nivel de entrada desde la calle lo ocupa el vestíbulo con su escalera principal y sus servicios. Pero a partir de aquí los acontecimientos arquitectónicos por los que iremos discurriendo no son ya los habituales en un palacio de ciudad. La escalera principal, de un solo tramo, no nos lleva al espacio principal del palacio sino que nos conduce a una especie de sala de espera del entresuelo que es el centro de las dependencias dedicadas a los negocios de Eusebi Güell. Desde aquí la escalera por la que seguimos subiendo ya no es central sino que se arramba a la medianera por lo que accedemos al nivel de la planta noble siendo expulsados hacia la fachada. El centro del palacio queda protegido por dos *enfilades* de tres



Vistas del vestíbulo





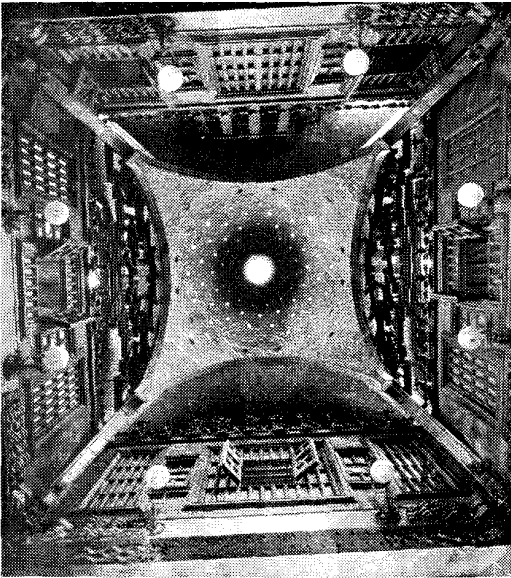
Alzado calle Nou de la Rambla

piezas cada una. Las dependencias en la fachada principal son las más públicas mientras que las de la fachada posterior son las íntimas de la familia. Desde la pieza central del grupo principal accedemos por fin al centro del edificio y de la vida pública de la familia Güell.

El salón ocupa un cuadrado de unos ocho metros de lado, su superficie es excesivamente pequeña para la superficie total del edificio. Descubrimos inmediatamente que nos estamos introduciendo en un espacio interior alejado tanto de la calle como de cualquier perturbación ajena a él. Pero sobre todo notamos el peso inmenso de un gran volumen vacío sobre nuestra cabeza. En efecto, la sala es un gran espacio hueco de más de dieciséis metros de altura que atraviesa los restantes pisos del palacio y que está cubierto por una cúpula cónica apeada en cuatro grandes arcos parabólicos que no descansan sobre las paredes sino que unas vigas metálicas, a su vez soportadas por unas ménsulas de piedra, dejan como suspensa sobre el espacio cuadrado de la sala. Importantísimo también para este efecto de ingravidez es la iluminación consistente en una multitud de puntos luminosos que quedan culminados por uno mayor que es el óculo de la cúpula.

Este salón tiene a su vez dos niveles que podríamos denominar nivel público y nivel privado colocados a diferente cota. En el nivel público, el colocado bajo la cúpula, están el órgano y la capilla. Esta última puede o formar parte del salón o quedar oculta tras unas lujosas puertas artesonadas. El nivel privado queda separado del anterior por una escalera recta de dos tramos. Esta parte de la sala queda fuera del espacio cupulado y tiene una altura y un nivel de confort, tiene hogar, cosa que no tenía el nivel público, que lo identifican inmediatamente con la parte familiar de la sala, además desde ella asciende la escalera que lleva a las habitaciones principales colocadas en el piso superior.

Cúpula del salón central



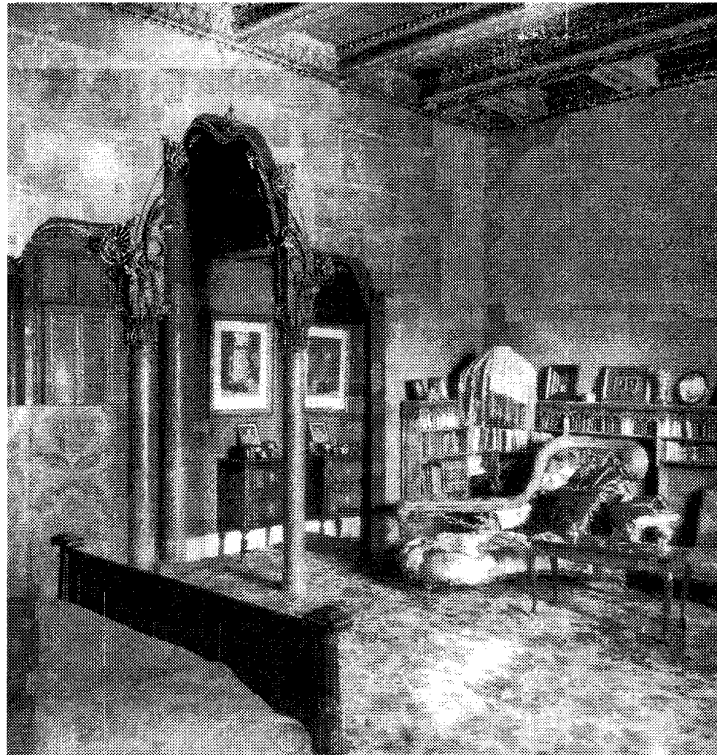
Aunque las habitaciones están encaradas a las fachadas del palacio los pasillos que las distribuyen forman un anillo cuadrado que gira alrededor del espacio cupulado al que se abre por cuatro aberturas triples, una en cada cara del cuadrado, dibujando una especie de celosía que define la intimidad conveniente de este espacio respecto al vacío del salón. El piso superior queda ocupado por las habitaciones del servicio.

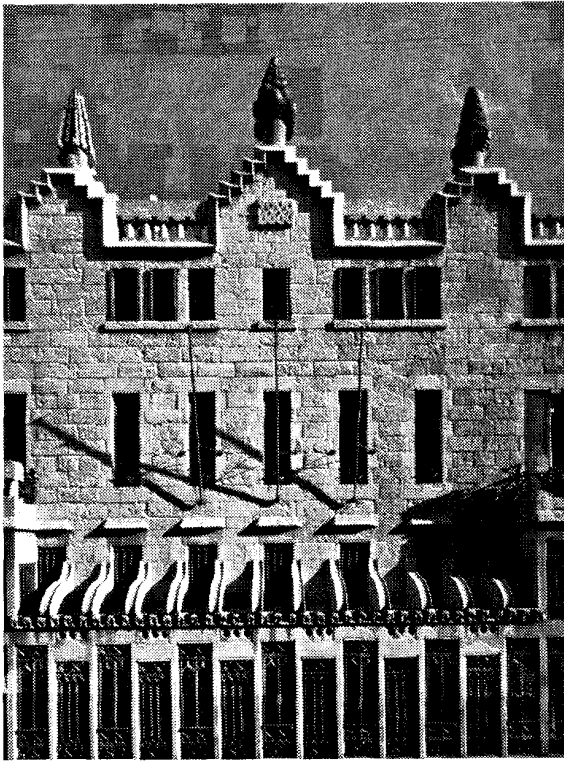
Pero todavía queda la terraza centrada por el forro cónico de la cúpula agujereado por un sinnúmero de huecos que iluminan los puntos de luz interiores. A este gran remate cónico lo acompañan veinte chimeneas todas ellas diferentes y forradas con la técnica del *trencadís*. El único acceso que comunica esta terraza con el nivel de la calle es la escalera de servicio colgada desde lo alto por una estructura de hierro formada por la barandilla y sus tirantes. Además el palacio dispuso desde un principio de un funcional ascensor asociado al recorrido de la escalera de servicio.

La arquitectura del palacio quiere ser una arquitectura original en el sentido en el que Gaudí entendía esta palabra, es decir, definidora de un origen. Pensemos solamente en el elemento que cualquier estilo de la historia ha estandarizado: el pilar. Este elemento había servido siempre para definir el orden. Por contra en el palacio nos será casi imposible encontrarnos con dos iguales, incluso haciendo referencia a elementos colocados unos junto a otros y apeando estructuras iguales. La embriagadora variedad de pilares la veremos repetida en los artesonados, las carpinterías de las ventanas, los pavimentos, los pasamanos, las lámparas, los materiales de revestimiento, las ya mencionadas chimeneas y una larga lista que nos costaría completar. El arquitecto quiere enseñarnos que su arquitectura no se basa en sistemáticas repeticiones guiadas por un aplastante racionalismo. Pero también podemos destacar que muchas de estas soluciones han sido vagamente tomadas de arquitecturas no emparentadas con la tradición occidental. Son imágenes traídas por los libros de viajes de los aventureros que acompañan a los comerciantes dedicados a la imparable conquista de las materias primas exóticas. Esta ola de exotismo y de obsesión por el fragmento la podemos encontrar también en las demás artes.

Gustav Mahler completa su primera sinfonía en 1888. En ciertos pasajes de ella recurriendo a una instrumentación centrífuga consigue la suspensión del decurso de la música, la congelación del tiempo. Es un mundo musical emparentado con el de Gaudí en el palacio Güell. En 1906 Mahler le explica a Sibelius lo que para él era una sinfonía. «... debe ser como el mundo. Debe contenerlo todo». Lo mismo habría dicho Gaudí respecto a los materiales que componían su idea de arquitectura. En este «todo» podríamos —podemos— efectivamente encontrar de todo, no solamente materia arquitectónica.

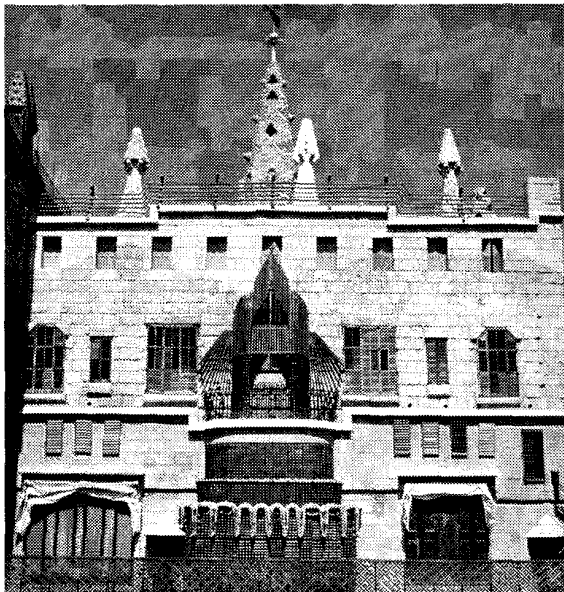
Dormitorio





Fachada sobre la calle Nou de la Rambla

Fachada posterior



También nos vamos a fijar en las dualidades de la arquitectura del palacio. Comencemos por la fachada con la que el palacio se abre a la calle. La entrada no es una si no que son dos, pero dos iguales. Dos grandes arcos parabólicos que desequilibran la escala del palacio ya que son casi tan altos como la anchura de la calle. Estos dos arcos no dan acceso a un espacioso vestíbulo con una escalera que vemos desde lejos. Al contrario la escalera está como escondida en el espacio que separa los dos arcos cortando al vestíbulo en dos vestíbulos. Si levantamos la vista vemos que entre el machón y el pilar que encuadran las entradas a la escalera hay un gran dintel de piedra, como siempre pasa cuando apeamos un muro, pero al instante nos invade un inmenso desasosiego al descubrir que los dinteles están caídos, descolgados, como si anunciaran la inminente ruina del edificio.

Volvamos a la fachada de la calle. El piso principal se define por una ventana rasgada formada por tres tipos de huecos separados por parteluces de piedra, parece que el arquitecto ha querido liberar la materia del muro para conseguir abrir el edificio hacia la calle. Pero si subimos hasta estas estancias, colocadas entre el gran salón y la fachada descubriremos perplejos que unas espesas cortinas de delgadas columnas destruyen la idea que la fachada nos había sugerido.

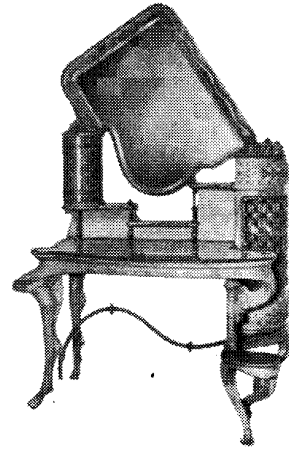
En la fachada posterior una imponente estructura de hierro y madera parece resguardar algo blando del edificio, unos huecos generosos tal vez, por contra los huecos que encontramos son las pequeñas aberturas de los servicios de las habitaciones principales.

En el volumen general del edificio podemos observar como el material se ha utilizado repitiendo lo peor de la ciudad: su tonalidad gris ceniza. Cuando es más difícil destacar los colores, es decir en el corte del remate del palacio con el azul del cielo, es donde el arquitecto los ha utilizado recubriendo las pequeñas estructuras de las chimeneas de *trencadís*, rompiendo en un lugar no habitual el carácter de la fachada.

Para terminar destaquemos el más inquietante de estos efectos contradictorios. Como ya hemos visto el salón principal ocupa la parte central, el corazón del palacio. La manera como está cubierto define un volumen fuertemente simétrico, pero al fijarnos descubrimos que la entrada esta desplazada respecto a este centro lo suficientemente poco para que pueda

incluso parecer un error de construcción. Pero no es un error ya que también la entrada a la capilla lo está (posiblemente para ocultar con una de las hojas de la puerta el órgano y producir un efecto más teatral en las celebraciones religiosas ya que la música surgiría del altar mismo) y también lo están las cuatro pinturas murales que se han tenido que plegar en las cuatro esquinas de la sala quedando así distorsionadas desde cualquier punto desde el que se las mire.

Juan Eduardo Cirlot definió este conjunto de trampas como un « *vago aspecto de jaula* ». Jaula en la que se encerraron algunos que quisieron inventarse un tiempo imposible de insertar en el tiempo que les tocó vivir. El poeta concluye « *Hay en torno a él algo así como una vaga presencia de leones* ».



EL TOCADOR DEL PALACIO GÜELL

Este tocador diseñado especialmente para la señora Güell es él mismo una metáfora contra la vanidad de las imágenes.

Si algunas partes de la base pueden confundirse tanto por su forma como por su posición con la figura de un ridículo y a la vez elegante perro faldero, un *caniche* de salón.

Si el dorado de los cilindros laterales grabados en su superficie de una manera próxima a la ornamentación rococó.

Si encontramos incluso un minucioso servicio funcional a su propietaria al incluirse en su pata delantera derecha una plataforma adelantada y más baja donde poder abrocharse los zapatos.

Si la disposición de los estantes escalonados se repite en el tono asimétrico general del mueble.

No dudamos en conceder la clave de cuantos elementos se han puesto en juego al espejo.

Este debería ser el encargado de desvelarnos cuando la belleza ha sido alcanzada y nuestros desvelos recompensados.

Pero esta lámina girada, retorcida respecto a nuestra figura ha sido enmarcada por Gaudí de forma que ha conseguido que la masa del espejo se convierta en un blando fluido que arrastra a la imagen que refleja incapaz de superar la fuerza de la gravedad por la que todo acaba caído.

Sí. Nuestra imagen frente a este espejo se desvanece, se cae.

Pero también la belleza, que con el tiempo se transforma en una belleza marchita se transforma en una gran lágrima derramada por nuestro propio reflejo.

Que próximo está este tocador a los relojes blandos de Salvador Dalí glosador de la *comestible* arquitectura gaudiniana.

Enrique Granell es arquitecto y profesor titular del departamento de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC.