

EL MOBILIARIO DEL PALACIO GÜELL DE ANTONI GAUDÍ Y SU CONEXIÓN CON LA DECORACIÓN

THE FURNITURE OF THE GÜELL PALACE BY ANTONI GAUDÍ AND ITS CONNECTION WITH DECORATION

Mónica Piera Miquel*
Asociación para el Estudio del Mueble

Resumen

El trabajo ofrece una mirada a los muebles diseñados por Antoni Gaudí para el palacio Güell de Barcelona, iniciado en 1886, algunos de los cuales están integrados a la arquitectura y otros son exentos. El estudio ofrece datos nuevos sobre los muebles y fija la atención en sus conexiones con la decoración y con el resto del mobiliario, parte del cual procedía de la residencia anterior de la familia. Las relaciones se muestran en materiales, formas e iconografía. Descubrimos el interés del arquitecto por el dorado, el uso de tejidos y la pasamanería. Las fuentes de estudio han sido los muebles que han sobrevivido, así como las fotos y descripciones del palacio cuando vivía la familia Güell López, ya que pocos testimonios han quedado en el edificio, que está prácticamente vacío.

Palabras clave: Eclecticismo, Tocador, Asientos, Metales, Tejidos, Dorado

Abstract

The paper offers new data on the furniture designed by Antoni Gaudí for the Güell palace in Barcelona (start in 1886) some integrated into the architecture and others exempt, and we analyze their connections with the decoration and with the rest of the furniture, part of which came from the previous residence of the family. The relationships are shown in materials, forms and iconography. We discover the architect's interest in gilding, fabrics and trimmings. The sources of study have been the furniture that have survived, the photos and the descriptions of the palace when the family Güell López lived, since little of this is currently perceptible in the practically empty building.

Keywords: Eclecticism, Dressing table, Seats, Metals, Fabrics, Gilt

El palacio Güell es una de las obras esenciales de la primera etapa del arquitecto Antoni Gaudí y un ejemplo de la fructífera relación entre el artista y el industrial Eusebi Güell Bacigalupi y su esposa, Isabel López Bru, hija de Antonio López y López, primer marqués de Comillas. El señor Güell compartió con su suegro, así como con su cuñado, Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas, el interés por la arqueología, el arte y la historia.

Se iniciaron las obras durante el invierno de 1886 y la fachada debió terminarse en 1888. Los trabajos se prolongaron por lo menos a mayo de 1893¹ o incluso más tarde, si se considera fiable la fecha de 1895, indicada en el dormitorio de Isabel López Bru.²

Las referencias al edificio en la bibliografía son extensas, especialmente las relativas a la arquitectura.³ Además, en los últimos años, la Diputación de Barcelona, propietaria del edificio, ha promovido estudios sobre temas específicos, los cuales aportan nuevos datos, algunos de gran relevancia.⁴ De todas formas, son escasas las obras que prestan atención al mobiliario.⁵ Si las publicaciones de Raquel Lacuesta y Antoni González son especialmente relevantes, fue Josep Casamartina quien demostró que las incongruencias estéticas perceptibles en el interior eran consecuencia del aprovechamiento de elementos procedentes de otro edificio, en concreto, del palacio Fonollar, primera vivienda del matrimonio Güell López en la misma ciudad.⁶ La revelación de “un palacio dentro de otro” ha obligado a revisar las salas con el objetivo de discernir qué decoraciones -techos, paredes, chimeneas, puertas y otras estructuras- eran diseño de Camil Oliveras, autor de la reforma del palacio de la calle” Portaferriusa, y cuales se debían a Antoni Gaudí. Igualmente, se nos antoja interesante cuestionarnos qué muebles procedían del edificio anterior y cuáles se ejecutaron expresamente para el nuevo. Además, el conocimiento sobre el traslado de piezas obliga a adelantar la fecha de construcción de algunos muebles a 1883 y avala la opinión generalizada de que muchos muebles del palacio no eran diseño de Gaudí.⁷ Ahora sabemos que el proveedor de los muebles del palacio Fonollar fue F. Vidal y Cía., el mismo que el palacio Güell, lo que dificulta la distinción entre ambos encargos.⁸

En el presente estudio nos proponemos analizar los muebles del palacio Güell y estudiar su relación con la decoración. Escogemos alguna de las obras de Antoni Gaudí para entender su complejidad técnica y creativa, así como su relación con el espacio. Para ello deberemos detenernos en cuestiones descriptivas, ya que nos darán las claves de su significado y función. Matizaremos la opinión de que la ornamentación del edificio fue impuesta por el mecenas y era ajena a los gustos del arquitecto y descubriremos su esfuerzo por crear conexiones máticas, artísticas e iconográficas entre muebles, incluidos los procedentes del palacio Fonollar.

1. El interior del palacio a través de las imágenes de época

Para adentrarnos en los interiores del palacio contamos con una importante fuente, las fotografías de época, algunas encargadas por la propia familia Güell.⁹ Aunque en blanco y negro, este material nos ayuda a revivir el aspecto original de ese paraíso artificial¹⁰ y de unas estancias que hoy se muestran prácticamente desnudas al haberse priorizado la arquitectura del artista universal sobre la decoración, presuponiendo que le fue impuesta.¹¹

La primera sorpresa ante las numerosas imágenes del palacio de la época en que vivía la familia Güell es que sólo en dos se retratan personas y en ninguna de ellas se presentan escenas de la vida cotidiana. Los protagonistas son la arquitectura, con interesantes juegos de luces y sombras, y la decoración,

concebida a base de bodegones de muebles y objetos artísticos. Por ello, las fotos no son el camino para conocer la cotidianidad de aquella familia numerosa, sino que nos proporcionan unos escenarios. El señor Güell decidió como quería ser recordado y supo utilizar la fotografía como medio para difundir sus intereses, cultura y posición económica, así como para dejar constancia de su apoyo a las industrias y artistas del país, incluido al arquitecto revelación.

El constante movimiento de piezas y muebles de una foto a otra en una misma sala hace todavía más evidente la idea de que estamos asistiendo a una representación. La atención se fijaba en las innovadoras soluciones arquitectónicas de Antoni Gaudí que servían de estuche a las colecciones. Los enfoques se escogieron para inmortalizar la capacidad del arquitecto por renovar el concepto de vivienda acomodada, así como para anunciar el gusto moderno y cosmopolita de los propietarios. Únicamente contamos con dos retratos, y ambos son colectivos. Una presenta las once personas de servicio masculino en el patio situado en la fachada meridional, la otra muestra la presidencia de Eusebi Güell en los Juegos Florales de 1900. Esta segunda imagen capta los miembros de la junta reunidos en la sala de confianza en un ambiente denso por acumulación de obras de arte, libros y muebles de diferentes estilos. La mirada atenta a los documentos gráficos nos ha permitido descubrir otra foto con un ser vivo. Se trata de un perro, suponemos que el de la familia, que se coló detrás de un mueble en el momento de disparar la imagen en la sala de la tribuna. El animal, sin quererlo, nos deja la única acción espontánea del palacio.¹²

Los tejidos son ingredientes imprescindibles de un interior de finales de siglo XIX y en el palacio Güell están presentes en paredes, suelos, puertas y asientos. En las fotos, sorprenden los desgastes perceptibles, especialmente en telas,¹³ el desorden y los sistemas de iluminación a medio cambiar, con tubos cortados a la vista y paredes a medio pintar. Detalles perceptibles gracias a la ampliación fotográfica, que humanizan los espacios y los desacraliza. Por ello, aún sin personas, las fotos de época revelan un interior vivido.

Las obras antiguas dialogaban con las contemporáneas y las bellas artes jugaban el mismo papel que los productos de las industrias artísticas, entre ellas el mobiliario. Josep Puiggarí definió el gusto del señor Güell de artístico-arqueológico, además de opulento, y lo ejemplificó en librerías, tableros, arcones, retablos, bustos, jarrones, candelabros y oripieles, evidenciando ese equilibrio entre producciones. Sus palabras ayudan a entender el efecto que causaba al visitante: *“to de severitat antiga y de gaubansa moderna, casadas ab hábil atento de poética armonia y de estética sentimentalitat”*.¹⁴

En las fotos descubrimos el interés de la familia por la historia local, el arte oriental de diversas procedencias, la arqueología, el arte medieval y el renacentista, y por los mejores artistas contemporáneos, en especial por el simbolismo de Aleix Clapés. En los múltiples conciertos celebrados en el salón, el palacio se convertía en una obra de arte total. La mezcla de estilos y obras nos sorprenden, pero mantenían el siempre necesario decoro. La distribución de las piezas en los espacios nos sugiere una voluntad por permitir acercamiento físico a las mismas, y que no pasaran desapercibidas a habitantes y visitantes. Parecen provocar la mirada y debían obligar a la reflexión. En el criterio de selección debía dominar el mensaje de las obras. Así, eran constantes las

esculturas que representaban personas dignas de ser recordadas. La cultura, la tradición y los valores de la familia quedaban registrados en muchas de las obras que conformaban el palacio, y, para esta función, tan útil era un original como una reproducción, una escultura o un mueble. La reproducción del Moisés de Miguel Ángel, realizado en el taller de fundición de F. Vidal y Cía., convivía con el imponente Hércules guiando a las Hespérides, Santa Isabel dando la corona a los pobres, ambas de Aleix Clapés, y, por ejemplo, la escultura griega conocida como la Dama Flavia. En el paseo por las salas, la variedad estética, formal y matérica se percibe como una cualidad tan valorada como la calidad artística, la iconografía y la atmósfera de confort.

Aún sin aparecer nadie en escena, podemos deducir que la familia era uno de los grandes pilares del matrimonio Güell. Los retratos de ascendientes y descendientes se repetían en la planta principal en forma de busto, fotografía, pintura o recuerdo. A las efigies de los padres de ambas ramas se les otorgaba un lugar preferente, ya que a ellos se les debía la nobleza, el prestigio, la riqueza y el éxito social. Más sorprendente es el protagonismo que recibían los hijos. La colocación de sus bustos en peanas, que suponemos de Francesc Vidal, al lado de la de los abuelos, recordaba que se formaba parte de un linaje al que se tenía que honrar. Dar protagonismo a los hijos era poner las esperanzas en ellos, unas esperanzas que obligaban al cumplimiento de unas reglas y a la conservación de unos valores que se recordaban con los mensajes de todas aquellas obras de arte que invadían el hogar. A los hijos se les formaba en múltiples disciplinas del conocimiento, entre ellas el coleccionismo, incluido el de muebles. Isabel exponía su selección en la habitación mientras que sus hermanos lo hacían en la galería que comunicaba con la casa del abuelo.

Una parte de los muebles del palacio Güell lo componían piezas antiguas que formaban parte de la colección y se exponían en las diversas salas en diálogo con las otras obras.¹⁵ Se trataba de arcas catalanas de taracea o de talla, sillas de caderas, escritorios de Salamanca, una gran arquilla barroca, sillas a la inglesa y un brasero de chapa de metal, entre otros. Si en este “museo de preciosidades artísticas”¹⁶ las obras se escogían principalmente por su significado, entendemos que la pureza de un mueble antiguo no fuera un valor imprescindible. Para representar las aportaciones de la cultura árabe al arte catalán, era suficiente una reproducción de un arca catalana de taracea de hueso construida por uno de los talleres de Barcelona de aquel momento. En realidad, esta elección ayudaba a destacar el buen hacer de unos artesanos que habían sabido recuperar una producción local olvidada y demostraba la buena salud de aquella industria.¹⁷ Entre las antigüedades que lucían en el palacio Güell había algunas reproducciones, otras eran recreaciones a partir de partes antiguas y otras eran antiguas en su totalidad. Queda la duda de si el matrimonio Güell compró las reproducciones como originales, pero las referencias a la imitación y a la “reforma moderna” de Josep Puiggarí inducen a pensar que sabía lo que adquiriría. Las fotos nos informan que algunas de las obras cambiaban de ubicación y sorprende constatar que tanto se exponían como se utilizaban cuando era menester, como sucedió con las sillas de caderas en ocasión de la reunión de los Juegos Florales.

2. El dorado, generador de brillos en el interior

Los estudiosos de la obra de Antoni Gaudí se han referido a sus soluciones arquitectónicas para paliar la escasez de luz natural de la finca de Nou de la Rambla.¹⁸ Pero, es necesario recordar que Gaudí también se ayudó de los dorados para conseguir efectos lumínicos en los interiores. El oro, aplicado de diversas maneras, fue el recurso que compensaba el color gris de la piedra del Garraf que cubría las paredes y algunos techos. Normalmente combinado con otros acabados en una misma obra, el oro ofrecía toques de luz y juegos de clarooscuro. El dorado estaba presente por todas las salas, tanto en obras llegadas del palacio de Portaferriusa como en las ideadas por Gaudí, siendo uno de los enlaces entre ambas. El oro de los “oripells” y el “domesquí groc” de Josep Puiggarí lucían en artesonados y arrimaderos dorados al aceite, braseros de latón, marcos de pinturas, espejos, apliques, tiradores y cerrojos de bronce, incluso en paredes.

Los muebles no son una excepción al oro, tanto en los diseñados por Francesc Vidal como los de Antoni Gaudí. En muchas obras se incluye ofreciendo diversos tonos y brillos, desde incisiones y molduras doradas, tapicerías de damasco o guadamecí, bollones, planchas recortadas, a hierro dorado.¹⁹

El dorado triunfaba en la capilla por las planchas de latón del testero que generaban un aire místico, intensificado por las entradas de luz de la cúpula, el exotismo del espacio, las perspectivas de la arquitectura y las pinturas de Aleix Clapés, colocadas en ángulo.²⁰ Los brillos dorados se acentuaban bajo la luz artificial, primero a gas y luego eléctrica, gracias a aparatos diseñados para incidir en la ambientación onírica. Destacaban los apliques en forma de antorchas, diseñados por Gaudí para el salón y, la llamada, sala de los pasos perdidos, los de Vidal para la escalera principal, así como el plafón de techo de la tribuna, que respondía a un modelo industrial, integrado a partir de pletinas de hierro en consonancia con las de la cancela que daba paso al comedor.²¹

3. Los muebles de Francesc Vidal

F. Vidal y Compañía, industria dirigida por Francesc Vidal, sirvió los muebles procedentes del palacio Fonollar. El mismo proveedor, bajo aquella marca o la de F. Vidal, posterior a 1889, fue también autora de los muebles del palacio Güell. La atribución se sustenta en el texto de Rahola, publicado en 1890 en *La Vanguardia*, donde informa que se deben “a Vidal y Compañía, ahora Masriera y Compañía, los muebles de hierro y bronce y aparatos de iluminación de los mismos metales, vidrios de colores”, y los “Vidrios de colores. -Vidal y Compañía”, y el “Mobiliario. -Francisco Vidal, parte del mobiliario y trabajo de tapicero”.²²

La atribución de algunos muebles a Francesc Vidal se confirma al incluirse en los álbumes de fotografías del taller. El grupo más numeroso lo componen los de gusto ecléctico, así como los asientos confortables.²³ En su espectacular tienda del Ensanche de Barcelona, F. Vidal y Cía. vendía obras de buena construcción que combinaban factura industrial y manual en diferentes materiales y técnicas. En muchas ocasiones sus diseños recreaban y actualizaban estilos

del pasado o versionaban propuestas de industrias extranjeras. Eusebi Güell apoyó económicamente aquel negocio²⁴ y participaba del mismo espíritu aglutinador i enciclopedista, estéticamente hablando, que su promotor. Pasar por las salas del palacio, igual que por los espacios expositivos de F. Vidal y Cía., permitía revivir la grandeza del renacimiento, entender la modernidad conceptual del gótico, conocer la originalidad de un novedoso estilo ruso defendido por Francesc Vidal, disfrutar de creaciones inspiradas en el barroco y el rococó, entender las interpretaciones del nuevo estilo griego, descubrir el esteticismo importado de Londres y sorprenderse por diseños eclécticos de nuevo cuño. Visto así, el palacio y la tienda eran estuches que protegían y reivindicaban la creatividad de otras épocas a la vez que demostraban su vigencia para decorar un edificio de la más atrevida modernidad. Los estilos no eran algo del pasado, en el palacio de Eusebi Güell e Isabel López, igual que para Francesc Vidal, eran fuente de inspiración y aprendizaje (fig. 1).²⁵



Fig. 1. Sala de los pasos perdidos. Institut Amatller d'Art Hispànic. Archivo Mas A-9.

Algunos pocos muebles servidos por Francesc Vidal eran obras únicas. Entre ellos, destaca el baúl que guardaba los documentos de Joan Güell y Ferrer, el padre de Eusebi, mueble que procedía del palacio Fonollar. Es buen ejemplo de mueble parlante, es decir con mensaje, concepto que se repite en otros de la familia. No se colocó en el despacho, como sería previsible por su

función, sino en la antesala al salón. Sobre una tarima, para realzar su interés artístico, tomaba la forma de baúl tapizado sobre un soporte labrado.²⁶ En la cerradura lucía el escudo de Cataluña bajo corona y murciélago, mientras que el pie de metal mostraba rayos solares y ramas de laurel; así como abejas y una araña tejiendo su tela rodeada de hiedra. Con ello, el mueble se convertía en un recurso para recordar que el trabajo y la constancia eran la vía hacia el progreso, no sólo individual sino de toda la nación. El terciopelo de seda de doble altura con lámina metálica entorchada de Benet Malvehy Piquer, que lo cubría, era especialmente interesante. No sólo se trataba de un tejido técnicamente muy complejo, sino que además reproducía una obra histórica, una parte del tapiz medieval del altar mayor de la catedral de Barcelona, que representaba la Resurrección (fig.2).²⁷



Fig. 2. Benet Malvehy, detalle de terciopelo que forraba el baúl de F. Vidal y Cía y el poyo del salón de A. Gaudí. Foto de la autora.

4. Los muebles diseñados por Gaudí

En este contexto, la participación de Antoni Gaudí en el diseño de los muebles del palacio Güell fue escasa, aunque de gran relevancia por la creatividad, por la difícil misión de hacerlos armonizar con los elementos arquitectónicos, textiles y muebles procedentes del palacio Fonollar y por ser esenciales

para entender sus propuestas posteriores. Unos aprovechaban la arquitectura como parte de su estructura y otros eran exentos.

En edificios anteriores, Gaudí ya había experimentado el recurso de construir muebles a partir de elementos del edificio. En la casa Vicens de Barcelona realizó el banco-barandilla-celosía y, en El Capricho (Comillas, Cantabria), el banco-barandilla.

En el palacio Güell ponía en práctica esta simbiosis en diversas salas del interior con unos resultados magníficos, y teniendo en cuenta la cantidad de elementos a integrar procedentes del palacio Fonollar se comprende todavía más las soluciones que fusionaban mobiliario y edificio. Estamos hablando del banco-barandilla de la escalera noble, el poyo de piedra parcialmente tapizado del salón principal, el poyo de obra con respaldo de piel repujado y asiento de listones de madera de la sala de la tribuna y el poyo-capilla del dormitorio de la propietaria, tapizado en piel de vaca con aplicaciones de pasamanería. El resultado de estos muebles revela que Gaudí no impuso la arquitectura por encima de la decoración o el mobiliario, sino que equilibró su protagonismo. En el caso del banco-barandilla propuso una obra de doble uso, de madera atravesada, literalmente, por el fuste de una columna de piedra que bajaba sin interrupción desde el techo. Esta solución permitió dar respuesta a tres necesidades, barandilla, asiento y columna, en un paso relativamente estrecho, y acentuar los efectos espaciales al escoger balustres y listones, en lugar de murete, para dejar pasar la vista y la luz. Para asegurar la solidez, reforzó la estructura con unas ménsulas de madera y pletinas de hierro colocadas en el reverso del asiento, quedando ocultos al visitante y aligerando visualmente el conjunto (fig. 3).

En los tres apoyos, la arquitectura volvió a ser su recurso para ahorrar espacio y, además, facilitar la estructura y forma de los muebles. El protagonismo lo cedió al tejido o a las pieles, según el caso. Con estos muebles Gaudí recuperó soluciones simples e inteligentes de la arquitectura tradicional, y les añadió la riqueza suficiente para lucir con éxito en un palacio urbano de finales del siglo XIX. Para integrarlos, no sólo no rechazó el terciopelo labrado, el cuero repujado y la pasamanería, sino que seleccionó estos elementos como vías para renovar unas tipologías tradicionales²⁸ y, nuevamente, pensó en opciones para que sus propuestas dialogaran con las otras obras del entorno. Magistralmente, el poyo del salón se tapizó con el relevante terciopelo de Benet Malvehy que cubría el baúl para guardar los documentos del padre, creando una conexión perceptible para todo aquel que cruzara por la puerta de la “sala de los pasos perdidos” hacia el salón. Nuevamente utiliza una columna para dividir el largo del asiento, que, en este caso, le ayudó a equilibrar la proporción y, además, le permitió añadir un recodadero central. Una solución parecida la repitió en el poyo de la tribuna volada, donde fijó un soporte sobre el asiento, a la manera de mesilla, sin duda, inspirado en la tabla abatible de los escaños del Pirineo. Se alza sobre una gruesa pletina de hierro dorado con ambos extremos en voluta y sujetada por bollones que representan enormes frutos (fig.4). Los materiales y formas de este soporte conectan con otros elementos de la sala, en concreto el techo y la cancela.

Finalmente, en el dormitorio de Isabel López Bru, esposa de Güell, la piel de vaca que forraba el poyo se repetía en el tapizado de la *chaise longue*, situada

en la misma habitación, y los tejidos de la labor de la parte alta del banco del muro se recuperó en otros elementos de la estancia.



Fig. 3. Antoni Gaudí, banco-barandilla del palacio Güell.
Foto de la autora.



Fig. 4. Recodadero del poyo de la tribuna del palacio Güell.
Foto de la autora.

Sin duda, para apreciar esta voluntad de conexión entre los muebles encastados y el resto de la decoración es necesario recurrir a las imágenes de época, ya que su rastro se ha perdido en el edificio.

Gaudí diseñó algunos muebles exentos para el palacio Güell, en los que recogió el concepto de mueble artístico defendido por Francesc Vidal, dándole un giro formal. Aunque no hay documentación que confirme la autoría, le podemos atribuir el tocador, la *chaise longue*, el juego de sillas de gatos y ratones, así como el sofá y pareja de sillones del salón,²⁹ además de los apliques de la “sala de los pasos perdidos” y del salón. Obras que naturalmente conectaban con su propia arquitectura, y, además, con la decoración y muebles del palacio Fonollar, a partir de la redundancia de elementos. Efectivamente, en sus muebles repitió algún material, técnica, forma o iconografía presente en las obras que había diseñado Francesc Vidal. Analizaremos estos muebles exentos para entender su concepción y su sentido en el interior del palacio.

5. El tocador para Isabel Güell López

De todas las fotos antiguas del palacio Güell sólo una muestra estancias destinadas a los hijos de la familia. La imagen nos introduce en la habitación de Isabel, la primogénita del matrimonio, posiblemente su dormitorio, aunque no se enseñe la cama. El protagonista es el tocador diseñado por Antoni Gaudí, aunque también se tuvo cuidado en mostrar la colección de arte de la joven, obras que informaban sobre sus gustos, cultura e intereses.³⁰ Es evidente que se trabajó la puesta en escena para que la foto ofreciera la vista completa del mueble, para lo cual se retiró el asiento que pudiera usarse junto a él. Para acompañar la estructura de madera del mueble, en lugar de colocar un dosel de tul, que a menudo complementaba la tipología en el siglo XIX, se utilizó el visillo del balcón, rematado por fleco, que caía suavemente por el costado derecho del espejo y lo integraba en el ambiente. La disposición del tocador tal como se fotografía, impedía cerrar los portones de la ventana e incluso abrir el visillo, lo que incide en la idea de que se creó un escenario especial para retratarlo y ser recordado (fig. 5).

El tocador es un mueble excepcional que demuestra la capacidad creativa del autor. A Josep Mainar le mereció el calificativo de “monstruo” por su complejidad técnica, ampliando los méritos a los artesanos que lo hicieron posible, en concreto a Gaspar Homar y Joan González, directores de los talleres de mueble y metal respectivamente de F. Vidal y Cía., a los que el historiador atribuye el tocador “*tractat com una escultura on l’idealització de la tangent suposava la dificultat de traçar els plànols sobre els quals els operaris ebenistes poguessin estructurar l’aparellament del moble*”.³¹ Efectivamente, el mueble tiene dos planos rectos -la trasera y el sobre-, cinco patas de formas, alturas y direcciones distintas, dos armarios cilíndricos separados por estantes a altura desigual, el espejo girado y soportado por su mitad inferior, y la madera está modelada como si se tratara de un material maleable. Los muchos y logrados comentarios recogidos en la bibliografía fijan la atención en las formas, pero parece necesario tratar otras cuestiones.³² Sorprende percatarse que estamos delante de un mueble enteramente construido en caoba, metal -aplicaciones de bronce y latón- y

vidrio -el espejo y la encimera-.³³ La caoba se utiliza incluso para el tablero macizo de la mesa, el estante del interior del armario y otras partes ocultas. El exterior estaba pintado en un tono rosado, combinado con incisiones doradas al mixtión y de fondo punteado. Este ornato se aplicó incluso en la trasera de las patas.³⁴



Fig. 5. Habitación de Isabel Güell López con el tocador de Gaudí.
Càtedra Gaudí ETSAB UPC.

También en dorado se acabaron algunas molduras y estrías. Dorar y puntear la madera era un recurso muy común en el mobiliario del periodo, que ayudaba a crear efectos lumínicos.³⁵ De esta manera, la policromía ocultaba toda la caoba, sólo visible cuando se abrían los armarios cilíndricos. En el tocador se insiste en el dorado, presente en los elementos de bronce - bisagras largas de ambas puertas, la celosía, las columnillas que dan soporte a los estantes y el fiador que une las patas-, y en el latón de sendos marcos que fijan el espejo y el vidrio biselado.

La madera del tocador se talló en forma de cintas. Unas circundan la parte alta del marco del espejo para caer plegadas en ambos lados, otras nacen en las rodillas de las patas de la izquierda y bajan a lo largo de su parte posterior, y una última parece configurar la cintura de la mesa para ir a morir en la columna helicoidal que le da sustento. El motivo de las cintas remite al uso de la tipología, cuya primera función es la de guardar las cintas y demás adornos del tocado. Por otro lado, las incisiones doradas practicadas sobre la madera representan formas pirotécnicas, a la manera de explosiones de estrellas y serpentina que incluyen terminaciones vegetales de perfil sinuoso. En la rodilla de la pata delantera de la izquierda estos motivos festivos se recogen para dibujar el anagrama con las iniciales “IG” de su propietaria, Isabel Güell (fig. 6).³⁶



Fig. 6. Detalle de la cintura del tocador con las iniciales I. G. Foto de la autora.

En el tocador de Gaudí no se ideó ningún compartimento cerrado con llave, lo que hace suponer que, en todo caso, la función de joyero, habitual en la tipología, se realizaría con una arqueta independiente. Tampoco el diseño de los armarios parece adecuado para guardar objetos pequeños. El medio cilindro de la izquierda, que abre sin tirador, dispone únicamente de una balda a dos tercios de su altura, pero ningún compartimento. Sugiere que pudiera servir para poner una pequeña imagen o jarrito en la parte inferior y una cajita u objeto en la superior. Constructivamente es interesante porque la puerta es de una sola pieza de caoba curva, aunque el exterior se tallara para simular listones. El armario de la derecha es más alto, en forma de cuarto de cilindro y abre de igual forma que el anterior. La parte central de la puerta está ocupada por una celosía de metal y encima de esta, por la parte interior, lleva fijada una barra de latón, como para colgar cintas o, mejor, medias. Para esta segunda opción toma sentido la ventilación que genera la celosía; así como el tejido tipo tul que iba en origen clavado en la parte interior de la celosía con el objetivo de ocultar el contenido sin privar de ventilación.³⁷ La situación de una repisa sobre la pata delantera del mismo lado reforzaría la idea de que uno de los usos del mueble era guardar y ayudar a colocarse las medias. Parece que esta función del estante es más posible que la de calzarse, que tantas veces se ha propuesto, a tenor de los pocos desgastes del canto.

Si la propiedad del tocador es clara, podríamos preguntarnos las razones que llevaron a su construcción. Gaudí tuvo el encargo de diseñar el tocador de la hija mayor del matrimonio Güell y lo personalizó con las iniciales, dibujadas con una tipografía festiva que interpretamos como de celebración. Sería razonable pensar que el mueble fue un regalo a Isabel en una ocasión relevante de su vida. Nuestra hipótesis sería con motivo de cumplir los quince años, la edad núbil, lo que situaría su construcción en 1887, cuando el palacio estaba todavía en obras.³⁸ Otra opción podría ser como regalo al ser prometida o regalo de bodas, pero esas fechas parecen demasiado tardías para el mueble. Nuestra propuesta no nos parece atrevida si tenemos en cuenta la importancia de la edad casadera a lo largo de la historia y de la tipología como mueble representativo de la femineidad. Además, como veíamos, Gaudí lo concibió como mueble para arreglarse, pasar de niña a adulta, no como guardajoyas, y la foto que deja constancia de su lugar en la casa, lo presenta como imagen del gusto estético de Isabel, incluso como parte de su colección.

Es una lástima que no podamos asegurar la fecha con ningún testimonio y que para aproximarnos a ella nos debamos basar en la evolución de la obra de Gaudí. Así, si bien la parte baja del mueble predice sus diseños futuros, con las formas onduladas de la mesa, las dos patas de la izquierda esbeltas y estáticas, como las de équidos, y las tres restantes bajas, de cánido y en movimiento; en cambio, la parte alta está anclada en la estética de su primera época. Los armarios muestran influencia de Arts and Crafts, con las palas de las largas bisagras y los tornillos que las sujetan, elementos funcionales y a la vez decorativos, tal como promulgaban los artistas progresistas ingleses. El cilindro sigue la forma del sagrario de la capilla de Jesús María de Tarragona (1880-1882), obra de juventud. Por otro lado, los motivos pirotécnicos de las incisiones, de gran originalidad, tienen su paralelo en la decoración de la escalera de caracol del piso

superior del palacio de Sobrellano en Comillas (terminado en 1888).³⁹ Aquella construcción era bien conocida por Francesc Vidal, quien sirvió muebles allá desde 1881 a 1888. Celestina Losada propuso a Cristóbal Cascante como autor del diseño de la escalera, al igual que de muchos otros elementos arquitectónicos del palacio de ese periodo, gracias a los dibujos localizados en sus cuadernos. Hay elementos de la escalera, como las pilastras con cruz, los torneados combinados y el escaño adosado a la misma estructura, que podrían sugerir la participación de Francesc Vidal en la misma o al menos la influencia de esos elementos en su obra. En cualquier caso, la atribución de la construcción del tocador a Francesc Vidal, quizás en 1887, se refuerza a partir de esos motivos, que el artista debía conocer bien y sugiere que podría haber aportado ideas al diseño.

Es necesario volver al tocador para observar el tirante de bronce que une la pata delantera izquierda con el extremo posterior de la repisa del lado contrario. Aquí, nuevamente Gaudí recoge un elemento de la tradición, los fiadores de hierro que fijaban las patas de las mesas españolas de la edad moderna, y lo reinterpreta en bronce para convertirlo en una serpentina que cruza en movimiento libre bajo la mesa. En su recorrido el tubo se interrumpe por dos anillas con perlas, de un diseño igual al que decoran los apliques del salón y la sala de los pasos perdidos del palacio Güell, diseñados por Gaudí y construidos por la marca F. Vidal, un nuevo argumento para relacionar el tocador con su industria artística.

Si recuperamos la fotografía, observamos como Isabel tenía colocados sobre el mueble diferentes utensilios, ninguno de tocador. En las baldas podemos identificar una almohadilla de costura, un cestito y un jarro decorados ambos con una flor, posiblemente de vidrio, y unos binóculos. Sobre el tablero, descubrimos una caja forrada de tejido con un tarjetón o papel encima, un libro, dos abanicos, uno de forma oriental y una bandeja como soporte de lo que parece una carta. Objetos considerados femeninos, delicados, para asistir a espectáculos y testimonio de su actividad social.

Si abrimos la mirada hacia las otras obras que componían la estancia, la foto se convierte en una buena descripción de sus intereses artísticos. Destacaban el bajo relieve, copia de santa Elena de Desiderio da Settignano⁴⁰ y el paisaje de Joaquim Vayreda.⁴¹ Dos mandolinas, un atril neo-rococó, cestitos, un candil antiguo, alguna foto y la reproducción de una Anunciación; un zapato victoriano esmaltado con flores, igual que un jarrón, una regadera, una pequeña cornucopia y un elaborado adorno de cabello en abanico cruzado por tulipanes y cogido por una cinta en lazo son algunos de los que reconocemos. En la selección, llama la atención un plato roto que conserva los pedazos en su interior, así como la etiqueta rota con el nombre "Vayreda".

En cambio, la foto muestra pocos muebles. La pareja de sillas bajas con la estructura tallada imitando bambú y junto a la chimenea una mesa auxiliar de tablero lobulado, que intuimos de piedra artificial con incrustaciones de nácar. La trampilla de uno de sus lados sugiere que se podría tratar de una estufa de baja combustión. En realidad, por toda la casa se descubren estufas, mientras que en ningún caso es posible documentar el uso de leños en las chimeneas.

Si avanzamos a observar el espacio, comprobamos que en las ventanas lucían vidrieras, con la representación de Hamlet y Macbeth.⁴² Como en otros dormitorios, el suelo estaba cubierto por una moqueta, aquí de dibujo étnico y recortada para encuadrar la chimenea. Es interesante fijarse en las paredes, ya que están decoradas por un dibujo de arabescos vegetales de inspiración medieval, en estarcido pintado directamente sobre el muro, cuyo dibujo continúa por encima de las ménsulas de obra vista que dan soporte al artesonado. El motivo vegetal se remató por un alto y grueso trabajo de pasamanería que acababa en tres niveles de borlas. Este adorno textil cubría la pared y las ménsulas, y enlazaba el muro con la moldura de madera que recorría el perímetro del techo. Su factura tenía similitud con los flecos que remataban las cortinas de la antesala al salón y con el contorno del poyo del dormitorio de Isabel López Bru. Gaudí colocó una pasamanería con borlas muy similar en los toldos que proyectó para el quiosco del jardín de Ocejo en 1881⁴³, donde “tiene pintados bonitos arabescos ejecutados por el mismo señor Gaudí”⁴⁴, lo que nos advierte que el arquitecto participaba en la aplicación de elementos textiles y de arabescos en la decoración, combinándolos con la arquitectura y permite cuestionar la idea de que estos elementos le venían impuestos y eran ajenos a sus intereses.

6. Canapé con guadamaci en el salón

Es principalmente la coincidencia de materiales -caoba y bronce- lo que permite relacionar el tocador de Isabel Güell López con el canapé de tres plazas.⁴⁵ Las fotos indican que el asiento formó parte del amueblamiento del salón, colocado a la derecha de la puerta de entrada desde la sala de los pasos perdidos.

La centralidad física del salón lo podría haber convertido en lugar de paso. Para luchar contra esta realidad, Gaudí utilizó diferentes recursos, uno fue situar estratégicamente las puertas secundarias y otra fue la decoración, con muebles que se movían a menudo para adaptarse a los acontecimientos que se sucedían. El salón representaba todo aquello que el propietario pedía al nuevo edificio, un lugar para disfrutar, mostrar y honrar. Un espacio sofisticado e innovador, que Josep Puiggarí definió como “*regió fantástica i misteriosa*”⁴⁶, donde se celebraban conciertos y funciones religiosas, y donde se evidenciaba el concepto de obra de arte total. En aquel lugar, la pareja de sillones y el canapé eran el contrapunto de modernidad en un espacio donde dominaban muebles antiguos o eclécticos. La distribución de esos tres asientos rompía con la composición clásica, ya que el canapé se apartaba físicamente de los sillones, que, en cambio, acompañaban el poyo; y también formalmente, ya que, aunque compartían la forma organicista de los brazos, el respaldo ergonómico, la tapicería en guadamaci y los materiales de construcción, el modelo no era el mismo, recurso que ya antes había utilizado Francesc Vidal en sus sillerías.

Paremos la atención en el canapé, porque es otro mueble de Gaudí de diseño y concepción interesantes, construcción compleja y calidad técnica excelente (fig. 7). Nuevamente es de caoba maciza, utilizándose el pino y otras maderas únicamente para listones no visibles del asiento, y nuevamente se trabajó con detalles dorados al agua sobre la madera. En concreto, se aplicó en la moldura que perfila los laterales del mueble, los traveseros que unen las

patas y los discos que apoyan las garras de las patas en el suelo. El bronce se utilizó en las galerías que dan soporte a los recodaderos. Se trata de balaustres mixtilíneos, cercanos a los que aguantan los estantes del tocador, unidos a la estructura por pletinas gruesas con los extremos doblados en pliegue. Conserva la tapicería original de guadamecés del siglo XVIII, como es posible descubrir en una foto del salón, aunque en una restauración fueron extraídos temporalmente y el forro de la parte posterior del respaldo repuesto, dejando evidencias sobre la madera.⁴⁷



Fig. 7. Antoni Gaudí y Francesc Berenguer, canapé tapizado con guadamecés antiguos. Montserrat Baldomà. © Diputació de Barcelona

Si bien las patas del canapé parten de las garras de león de un asiento a la romana, se huye de la severidad de aquel modelo de respeto gracias a la línea ergonómica del respaldo, de perfil similar a la de las butacas del mismo salón y al poyo de la tribuna, y las sinuosas de los brazos y laterales, que evitan cualquier ángulo recto.⁴⁸ Es de gran originalidad la posición inclinada de las dos chambranas largas que corren bajo el asiento para generar cierta tensión. Los largueros se unen entre sí por medio de otra pletina plana que nuevamente se dobla en los extremos. El recorrido arqueado marca la posición de los largueros y se fija a ellos por bollones en forma de capullo, no lejos de las utilizados en el

poyo de la tribuna y en diversos lugares del interior del edificio, lo que establece una relación.

Raquel Lacuesta dio a conocer un croquis a pluma de un asiento dibujado por Francesc Berenguer, quien colaboró con Antoni Gaudí en el palacio, que se acerca al perfil del canapé y de las butacas.⁴⁹ Este documento permitiría plantear su cooperación en el diseño. En cuanto al taller que hiciera este asiento y la pareja de butacas, todo apunta nuevamente al de Francesc Vidal, teniendo en cuenta las comentadas relaciones con el tocador. También apunta a este taller el hecho de que las tachuelas que fijan el guadamecil de las butacas sean iguales a las del arca del tocador de señoras, de un diseño muy característico de aquel taller.⁵⁰ El dibujo de Berenguer no está datado, pero situamos los asientos hacia 1891, ya que en una imagen de enero de ese año las butacas no salen fotografiadas y, en cambio, las encontramos en otra de enero de 1892.⁵¹ Además, el mueble debe coincidir con el sofá que J. Puiggarí recoge *en lo gran saló* de la *Monografía*.⁵²

En el palacio Güell se repite la fijación de guadamecés antiguos en muebles nuevos. Las pieles formaban parte de las colecciones del Sr. Güell, pero en lugar de mostrarlas como elementos aislados, se decidió integrarlas como recubrimiento decorativo de varias piezas. Esta decisión ayudaba a relacionar unas obras de arte con otras, fueran de la época que fuera. Los guadamecés forraban muebles diseñados por Francesc Vidal, como el arquibanco de estilo ruso, la sillería Renacimiento, un arca de estética medieval y dos biombos; se repetían en este canapé y en las dos butacas del salón, que atribuimos a Antoni Gaudí y Francesc Berenguer, y lucían también en la capilla, colgadas junto a las originales planchas de latón del testero.

7. La *chaise longue* para Isabel López Bru

Desde los ambientes cortesanos parisinos de finales del siglo XVII se difundió la *chaise longue* como un asiento de uso femenino. Su éxito fue definitivo durante el siglo XVIII, convirtiéndose en protagonista de los *appartements de commodité* de los palacios ya que representaba sensualidad, coquetería y ociosidad, en boga. La *chaise longue* volvió en la segunda mitad de siglo XIX, en el periodo de los tapiceros. Seguía siendo un mueble femenino, pero el pensamiento burgués lo despojó parcialmente de esas lecturas y lo redujo a un modelo más de los tantos ofrecidos en los catálogos comerciales. Por ello, que Antoni Gaudí colocara esta tipología en las estancias privadas de Isabel López Bru no es extraño, sino que seguía la tendencia extendida entre las clases altas europeas. También era habitual el capitoneado y las formas anchas de su propuesta. Ahora bien, si estas características permiten relacionar la *chaise longue* de Gaudí con ejemplares coetáneos, la concepción general es absolutamente innovadora y sorprendente, y nos sugiere la etiqueta de irónica feminidad. Analizaremos sus partes, pero avanzamos que nos lleva a esta percepción la exageración de proporciones, los trabajos de los hierros, así como la combinación de tapizados.

El asiento diseñado por Gaudí para la esposa de Eusebio, es una *chaise longue à rampe*, es decir, con un brazo que se prolonga horizontalmente, hacia la derecha. El asiento es grande, henchido con muelles, de contornos redondeados

y una única oreja en la derecha. El brazo izquierdo nace a la altura de los pies y sigue en horizontal hasta llegar al respaldo, lo contornea y prosigue hacia el brazo derecho que se ensancha dando lugar a una mesilla en cuarto de círculo. Así que, una vez más en asientos del palacio, Gaudí combinó la tipología de asiento con la de soporte. El cuerpo central del tapizado se diferencia de este marco que lo acoge por la elección de forros y la técnica del henchido.

En la *chaise longue* no hay ningún elemento de madera, a excepción del chasis del interior del tapizado. El peso de la estructura acolchada se sostiene sobre un perfil en ángulo recto realizado con una pletina de hierro y cinco patas, el mismo número que el tocador, trabajadas en hierro forjado (fig. 8). Por debajo, el marco está reforzado por otra pletina que corre a lo largo, y unas decoraciones, también en hierro, unifican los elementos y aumentan la creatividad. Todos los trabajos de hierro están dorados al aceite, incluso esta pieza oculta. Vale la pena fijarse en el forjado de las patas, porque cada uno de ellos presenta un diseño e inclinación diferente. Nacen en pie de cazoleta, suben entorchadas hasta generar una cinta plegada que las une al marco o pletina del asiento; allá, de manera distinta en cada una de las cinco, los hierros se abren en cintas enrolladas y en hojarasca, que, como llevada por el viento, ha quedado atrapada entre las patas. Su forma dinámica y su concepción es muy cercana al follaje de hierro a punto de volar en la parte alta de la reja de la garita de la fachada principal del edificio. A este ornato se suman dos cordones de hierro que recorren el frente del marco del asiento y continúan por el marco que da soporte a la mesilla. Están fijados por anchos cáncamos y su recorrido dibuja ondas que sobrepasan la pletina por arriba y por abajo, generando movimiento, a la vez que ayudando a encajar el henchido.



Fig. 8. A. Gaudí, *chaise longue* del dormitorio de Isabel López Bru.
Foto de la autora.

Igual de creativa es la solución utilizada para dar soporte al brazo izquierdo, el largo. La pata situada en aquel extremo sube, sobrepasando el colchón, y se prolonga hasta el brazo. El concepto de montante con función estructural se disimula al encontrarse envuelto por cordones de hierro dorado retorcidos y enredados de tal manera que generan nudos. Los cordones continúan enmarañados bajo el largo brazo hasta alcanzar el lateral del respaldo, donde vuelven a unirse a unas hojas que, como por casualidad, han quedado recogidas allá. Esta solución férrea ofrece la resistencia necesaria para sujetar el brazo, dejando mucho espacio libre, lo que aligera, y creando un movimiento que compensa la solidez y volumen del tapizado. Gran parte de esta creatividad sólo es posible apreciarla cuando se recorre con la mirada las partes posteriores del mueble. Tal como estaba situado en el dormitorio, no debía ser fácil esta visión, aunque se dejara un hueco entre el asiento y la librería de ángulo de las paredes más próximas (fig. 9).

Los trabajos de hierro dorado de la *chaise longue* pueden leerse como una estructura sólida para el enorme tapizado, como un elemento escultórico, dinámico y brillante para un asiento, y también como un nuevo eslabón para conectar contenido y continente en el palacio Güell. Esta última lectura se refuerza cuando pasamos a analizar los tapizados elegidos y miramos el asiento en relación con la decoración del dormitorio.



Fig. 9. Detalle de los hierros de la chaise longue. Foto de la autora.



Fig. 10. Dormitorio de Isabel López. Institut Amatller d'Art Hispànic. Archivo Mas C-48950.

Ya hemos comprobado como en el palacio Güell, Gaudí no renunció a los tejidos, pasamanería y capitoneados. Todo lo contrario, los utilizó en abundancia, pero una y otra vez lo hizo de manera distinta a lo común, alejándose de los tapiceros. Más bien, sus ideas parecen sintonizar con su coetáneo Carlo Bugatti.⁵³ La *chaise longue* estaba tapizada en piel de vaca marrón en las zonas capitoneadas. Esta elección con manchas, textura y brillo contenido contrastaba con el damasco dorado para las partes de los brazos y oreja.⁵⁴ Las juntas y fijaciones se disimulaban con una cinta de pasamanería con flecos. Hierro, piel de vaca, damasco y pasamanería era el juego de materiales elegido para un tipo de asiento que era blanco de las críticas de los higienistas.⁵⁵

La *chaise longue* no era un elemento aislado de la estancia, sino que su materialidad e iconografía estaba en consonancia con la decoración del dormitorio. Los trabajos de hierro tenían su espejo en las aplicaciones de los pórticos, que incluyen la fecha de 1895 y que Francesc Rogent pudo apreciar en 1897: “en el segundo piso, aplicóse el hierro a la decoración de dos arcos, obteniéndose efectos ornamentales tan elegantes, como no se hallarían mejores en el más refinado barroco”,⁵⁶ y en las pletinas también doradas aplicadas en las vigas del techo.⁵⁷ En ellas reencontramos hojas similares, quizás de la planta de la pasión, y los cordones enrollados en las vigas durmientes (fig. 10).

La misma composición de materiales se repetía en el poyo-capilla, situado junto a la cama en el mismo dormitorio. Allí, el respaldo del poyo y el exterior de la capilla eran del mismo tipo de piel de vaca. En el respaldo estaba fijada dibujando hexágonos a partir de dobles cordones, ahora de tejido. El tejadillo que cerraba la parte alta del asiento encastrado estaba forrado con el mismo

damasco que se usó en la *chaise longue*, fruncido y rematado por pasamanería con galón y trenzado con borlas, detalles que se repetían por debajo los cojines del asiento. Las fotos no llegan a asegurar los materiales y colores, pero lo más probable es que los cordones que fijaban la piel nuevamente fueran dorados, ya que brillaban, igual que el interior de la capilla, cuyas puertas parece que estaban forradas con chapa metálica, como en el oratorio del salón.

El damasco se recuperaba en otros elementos de la estancia, como el cubrecama, el biombo, la librería de ángulo -laterales, fondo y estantes-, rematada por la misma pasamanería de la parte baja del poyo, y en la calzadora, que debió retapizarse para ubicarla en el nuevo dormitorio, en este caso con la misma pasamanería de la *chaise longue*. Así que el dorado era el color del dormitorio, desde el damasco a los hierros. Parece evidente la utilización de los materiales y los colores como elementos integradores en una estancia donde los muebles tenían estéticas y dataciones diversas. Algunos eran estilo renacimiento, que podrían proceder del palacio Fonollar, -la cama y mesa de noche, calzadora y el pie de lámpara de metal-, otro anterior, como la comodita neoclásica, y otro muy nuevo, como la mesa de centro rectangular que por su forma no debía ser anterior a 1910.⁵⁸

No tenemos la fecha exacta de las cuatro fotografías conservadas del dormitorio de Isabel López, dos de las cuales centran su atención en la *chaise longue*.⁵⁹ Igual que en el caso del tocador, el mueble de Gaudí es protagonista, en lugar de la cama como hubiera sido habitual. Los positivos son de 1927, pero los negativos debían ser anteriores, aunque no tanto como se ha propuesto hasta ahora, ya que la imagen muestra el retrato de Eusebi Güell realizado por Pau Audouard poco antes de su muerte en 1918, colocado sobre la comodita.⁶⁰ Este dato, así como la mesa auxiliar, sitúan el interior entre esa década y 1927. Los datos indicarían que el palacio estaba todavía amueblado en aquella fecha y que, aunque en la primera década de siglo la familia se trasladó a la casa del parque Güell, el cambio de residencia se llevó a cabo manteniendo muebles y objetos del palacio, por lo menos los de este dormitorio y de estancias como el salón de la que también hay fotografías con muebles de fechas tardías.⁶¹

Pero una cosa es la datación de las fotografías y otra, más difícil de precisar, es la de la *chaise longue*. No contamos con referencias, sólo podemos ofrecer algunas informaciones para aproximarnos. Las imágenes permiten descubrir que algunas costuras que fijaban los botones del capitoneado de piel estaban levantadas, dejando a la vista el relleno interior, un desgaste que permite suponer que cuando se fotografió había pasado cierto tiempo desde la construcción del asiento. También recordemos la relación entre trabajos de hierro con los de la fachada, de 1888, pero igualmente con la decoración de hierros dorados de la habitación, así como el uso del mismo damasco y pasamanería para asiento y habitación. Teniendo en cuenta que el dormitorio de Isabel López sufrió cambios estructurales respecto al proyecto y que debió ser de las últimas en acabarse, y teniendo en cuenta esta relación métrica y formal entre los elementos de la estancia, la fecha de 1895 incluida en el pórtico,⁶² que parece aludir al punto final de los trabajos en el edificio, ese año sería también una opción más que razonable para fijar la construcción de la *chaise longue*.⁶³

La bibliografía tampoco es unánime sobre el taller que construyó este asiento de reposo. Mientras que unos autores la atribuyen a Francesc Vidal⁶⁴, otros citan al taller Puntí⁶⁵. Se nos hace difícil relacionarlo con Francesc Vidal y desconocemos si hacia 1895 todavía servía a la familia Güell. Los muebles dorados del salón de la casa Calvet, que son los más cercanos en concepto y porque utilizan hierro dorado y tapicería de manera similar, se construyeron por Casas y Bardés, sucesores de los talleres de Eudald Puntí, que murió en 1889.⁶⁶ Por ello, esta opción nos parecería más plausible. De todas formas, y sin voluntad de complicar más las cosas en un tema sin documentación disponible, teniendo en cuenta su estructura de hierro debería ponerse sobre la mesa la posible participación de los forjadores Joan Oños y sus discípulos Salvador Gabarró y los hermanos Badia, autores de las rejas, incluido el follaje, de la fachada⁶⁷ y las decoraciones de hierro del dormitorio. En realidad, Gaudí dejó su huella tan bien sellada en este mueble que dejó al ejecutor o ejecutores en el anonimato.

8. Las sillas de gatos y ratones

Finalmente, Gaudí diseñó un conjunto de cinco sillas conocidas como de gatos y ratones, nuevamente muebles del palacio con cinco patas y, nuevamente, donde Gaudí utiliza metales dorados, en este caso, hierro, bronce y latón.⁶⁸ Se trata de sillas bajas con asiento rectangular, a la manera de banqueta, y respaldo en forma de escudo, tapizados en capitoné.⁶⁹ Su nombre deriva de las cabezas de animal de madera tallada que asoman entre la larga maraña de flecos. Los gatos se muestran atentos desde el travesaño inferior del respaldo, mientras que los ratones se esconden bajo el asiento (fig. 11). Estos elementos están muy separados entre sí y para unirlos y dar solidez a ambas partes se diseñó una compleja estructura de hierro, sólo perceptible cuando se gira el mueble. Bajo el asiento, dos pletinas cruzadas sujetan el tapizado, y a ellas se fija una parrilla de dos largueros y tres traveseros. Este enjambre de bandas de hierro tiene varias funciones. Por un lado, sirve para situar el nacimiento de las patas, que se conciben como barras cilíndricas de madera tapizadas con tejido y calzos de bronce fundido y dorado;⁷⁰ por otro, aguantar los listones de madera donde se insertan los ratones, y, finalmente, dar nacimiento a las dos pletinas que sirven de apoyo al montante del respaldo y a la quinta pata, una que tiene caída hacia atrás para ayudar a estabilizar el asiento y que se decora con una gran hoja de acanto en plancha de latón recortada. Si con todo este complejo sistema de hierros se consigue un asiento muy resistente, aunque extremadamente pesado, en cambio, la solución no ofrece solidez al tapizado del respaldo, que es muy débil al aguantarse únicamente desde su parte baja por el montante central (fig. 12).

Es sorprendente el cuidado en los detalles de la zona oculta bajo el asiento. Todas las pletinas están doradas al agua y los extremos de las que se cruzan se curvan en voluta; además, los listones que sujetan los ratones están tapizados y decorados con flecos, en partes poco visibles.

Los entendemos como asientos parlantes, donde las hojas y frutos de hiedra de los calzos se presentan como un homenaje al “agreste campo” del que parten las acciones de los animales y el hombre,⁷¹ los animales se refieren

a la vigilancia y la gran hoja de acanto que cubre la pata posterior, al triunfo. Josep Puiggarí, definió a Gaudí como un humorista,⁷² y describió las sillas como “*dugas cadiras modernas forradas de roba antiga de faldetas de pagesa*”, lo que coincide con esa referencia al campo. La cita es importante porque aproxima su datación hacia 1891,⁷³ ya que en fotografías de principio de ese año no se registran, pero, en cambio la visita del autor del texto fue en 1892. Sobre la autoría, parece que en este caso F. Vidal sería la opción más acertada, teniendo en cuenta su relación con los apliques y de estos con el tocador.



Fig. 11. A. Gaudí, silla de gatos y ratones, retapizada. Foto de la autora.



Fig. 12. Reverso de la silla de gatos y ratones, retapizada. Foto de la autora.

En estas sillas Gaudí ofreció soluciones que utilizó posteriormente. En el diseño prestó especial atención a la cara posterior, detalle que repitió en otros asientos; concibió el respaldo como elemento autónomo, unido al asiento por un único montante central, basándose en el *klismos*, método al que volvió en otras sillas, como la del despacho Calvet; usó tirantes de hierro para dar solidez a la tapicería, igual que en el salón de la casa Calvet, y recurrió a los tornillos para fijar algunas partes, como hizo en la *chaise longue* y en otros muebles de época posterior, como el confidente de la casa Batlló.

Una vez más, las representaciones de las sillas establecen un diálogo con otras obras de la casa. El más evidente es con los apliques de gas situados frente a ellas y en el salón, diseñados también por el arquitecto y ejecutados por Francesc Vidal, donde se repite la hoja de acanto, junto a la de olivo y unos cascabeles, quizás los de los gatos de las sillas. Pero, es que los gatos, esta vez con cascabel, ya estaban presentes en la parte baja de la chimenea del comedor procedente del palacio Fonollar, desde donde ahuyentaban el mal representado por dragones situados en el pecho de la campana. Además, la idea de que el triunfo requiere estar vigilante, que hemos visto en las sillas de gatos y ratones, enlazaba con los mensajes, que hemos comentado, del baúl de Juan Güell, que estaba situado también justo en frente de las sillas.

Como hemos visto, son varias las incógnitas que quedan por resolver sobre los muebles del palacio Güell, pero el análisis en directo de las piezas y de la documentación nos ofrece información valiosa para entenderlos, y nos ayuda

establecer su relación con los interiores del palacio Güell. Además, los muebles diseñados por Antoni Gaudí para este edificio se revelan esenciales para entender otros de los posteriores.

NOTAS

¹ El 20 de aquel mes, Josep Roca i Roca comenta en *La Vanguardia*, que las pinturas del salón de Aleix Clapés estaban prácticamente acabadas, refiriéndose a la segunda versión de los lienzos del salón.

² Antoni González y Raquel Lacuesta sitúan el final de las obras en 1890, pero detectan todavía trabajos en el interior. Consideran que algunas decoraciones del dormitorio de Isabel López Bru son posteriores a la época de Gaudí. Véase: Antoni González y Raquel Lacuesta, *El Palau Güell. Una obra mestra d'Antoni Gaudí* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 2013), 207. En julio de 1892 se publica que la obra ha durado 5 años y “workmen are still busy on parts of minor importance” L'A. “A modern house in Barcelona,” *American Architecture & Building News*, julio 9, 1892, n° 863, 27.

³ Entre otros, Joan Bassegoda i Nonell, *El gran Gaudí* (Sabadell: AUSA, 1989), Joan Bergós, *Gaudí. L'home i l'obra* (Barcelona: Ariel, 1954) Ignasi Solà-Morales, *Gaudí* (Barcelona: La Polígrafa, 1993)

⁴ Entre otros, Antoni González, *et al.*, *Gaudí i l'SPAL* (Barcelona: Quaderns científics i tècnics de restauració monumental, 2004). Antoni González *et al.*, *El palacio Güell* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 2004).

⁵ Algunos muebles que están hoy en el palacio no pertenecen al mobiliario original; entre ellos, la sillería a la romana de F. Vidal y Cía., que procede del despacho de la presidencia la Diputación de Barcelona.

⁶ Josep Casamartina, *Un palau dins d'un altre. De Portaferriça a Nou de la Rambla* (Barcelona: Diputació de Barcelona, 2017).

⁷ Las obras en el palacio Fonollar se realizaron entre 1880 y 1883.

⁸ Sólo es posible asegurar la procedencia del palacio Fonollar de algunos muebles. Tengamos en cuenta que Francesc Vidal mantuvo muchos diseños a la venta durante años. Las fotografías de algunas obras se conservan en los álbumes de fotografías en el archivo Vidal-Hagemeyer. Incluyen obras de por lo menos desde 1881 a 1889, sin fechar y el número que las identifica no sigue orden correlativo. Las encuadernaciones muestran manipulación para convertir el nombre comercial F. Vidal y Compañía en F. Vidal, ya posterior a 1889. González y Lacuesta, *op. cit.*, publicaron algunas que se corresponden a obras del palacio Güell. Una reproducción de las fotos es consultable en el archivo de la Asociación para el Estudio del Mueble y en la Biblioteca del Museu Nacional de Catalunya.

⁹ Existe un número considerable de fotografías anteriores a 1944 del palacio Güell, año en que la Diputación compró el edificio. Esta fuente es clave para entender el interior que se vació, abandonó y utilizó para diversos menesteres. Raquel Lacuesta es la autora que con mayor detenimiento la ha analizado. De todas formas, pocos negativos -que no positivos- están fechados, lo que obliga a ser cautelosos con las dataciones. Al menos, algunas fotos fueron publicadas, lo que aporta una fecha fiable anterior a la cual se disparó la foto. Las imágenes publicadas se localizan en: I. P, “Descripción de la morada del Sr. Güell, *La Vanguardia*, agosto 3, 1-2. Federico Rahola, “Palacio Güell en Barcelona. Planeado y construido por Gaudí,” *La Vanguardia*, agosto 3, 1890, 4- 5. *La Ilustración Hispano Americana*, n° 532, 533 535, enero 11 y 18, febrero 1, 1891. L'A. “A modern house,” 1892. *The Decorator and Furnisher*, enero, 1892, 146. William Morris, “Dyeing as an art,” *The Decorator and Furnisher*, 6, marzo, 1892, n° 19,

217-218. Josep Puiggarí, *Monografia de la Casa Palau y Museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell y Bacigalupi. Ab motiu de la visita oficial feta per lo Centre* (Barcelona: Impremta y Llibreria L'Avenç, 1894). Francesc Rogent, *Arquitectura moderna de Barcelona* (Barcelona: Parera y Cía., 1897), 158-160. *Album Salon, Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte*, septiembre 1, 1898, 25. *Panorama Nacional* (Barcelona: Hermenegildo Miralles, 1898), 288. "Casa propiedad de Don Eusebio Güell y Bacigalupi, calle del Conde del Asalto, nº 5, arquitecto: Antonio Gaudí," *Arquitectura Moderna de Barcelona* (Barcelona: Juan Bautista Pons, 1900). *Materiales y Documentos de Arte Español*, VI, 1906. *Barcelona á la vista: album de fotografías de la capital y sus alrededores* (Barcelona: Antonio López, Librería Española, 1912[?]). Buenaventura Conill, "La cerrajería de Gaudí," *Barcelona Atracción*, julio, 1921, 2-10. Buenaventura Conill, "La Serralleria de Gaudí," *De l'Art de la Forja*, marzo, 1921, nº13. Buenaventura Conill, "De l'art de la forja al mestre Gaudí," *De l'Art de la Forja*, juliol, 1926, nº 40. Francesc Folguera y Josep Ràfols, *Gaudí* (Barcelona: Canosa, 1929). "Por la belleza de la ciudad. Las Atarazanas y el palacio Güell," *Barcelona Atracción*, abril, 1935, 26, 112 y 114. Sin imágenes se han localizado las siguientes publicaciones: *Catálogo de la Exposición artes industriales con aplicación al decorado de habitaciones* (Barcelona: Imp. De Jaime de Jepús, 1884). Francesc Miquel i Badia, "La casa de Güell." *Diario de Barcelona*, 15269, diciembre 17, 1889.

¹⁰ Teresa Sala, "Interior(es) de Gaudí," en Gaudí. Arte y diseño, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002, 39-57.

¹¹ La exposición con motivo del Año Internacional Gaudí 2002 ofreció un acercamiento al mobiliario y decoración originales. Raquel Lacuesta, "El palau Güell y el año internacional Gaudí 2002: Crónica de una exposición," en Antoni González (dir.) *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, (Barcelona: Diputación de Barcelona, 14, 2004), 97-110.

¹² La foto es de la década de 1920. Instituto de Arte Hispánico. Archivo Mas. C-48949.

¹³ Llama la atención el desgaste en alfombras y tapicerías, lo que incide en la idea de interior vivido y en considerar esas piezas reaprovechadas del palacio Fonollar. En las cortinas de la antesala y de la sala de pasos perdidos, las fotos muestran que se aprovecharon unas demasiado largas hasta que se cambiaron por otras de piel, más originales.

¹⁴ Josep Puiggarí, *Monografia*, 9.

¹⁵ Josep Puiggarí los describe el mobiliario como "antiguo u moderno, o bien imitado o restaurado" y en el inventario detalla diversas obras.

¹⁶ "Barcelona: Palacio Güell", *La Ilustración Hispano Americana*, nº 532, 31.

¹⁷ Sobre este tema, Mónica Piera, "La tarsia en la Barcelona de finales del siglo XIX: algunas colecciones y talleres" en *Marqueteries de la Conca del Mediterrani* (Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble y Museu del Disseny de Barcelona, 2017), 95 -107.

¹⁸ Antoni González, "El palacio Güell, hito de la arquitectura europea," en *El palacio Güell* (Barcelona: Diputación de Barcelona, 2004).

¹⁹ En el análisis de la paleta cromática de los revestimientos, que sirvió para decidir la presentación en el momento de la restauración del edificio, sorprende que no se tuvieran en cuenta los tejidos que cubrían casi todas las paredes y, por ello, el dorado y otros de sus colores no salieron registrados. Joan Casadevall, "La paleta cromática de Gaudí en el palacio Güell", en Antoni González (dir.) *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, (Barcelona: Diputación de Barcelona, 14, 2004), 67-72.

²⁰ Como apunta Juanjo Lahuerta, colocar los cuadros en ángulo conlleva la voluntad de sustraerlos del mercado del arte. Además, esta disposición subraya los efectos envolventes e irreal del salón. Juan José Lahuerta, *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política* (Madrid: Electa, 1993).

²¹ La lámpara puede observarse en L'A. "A modern house". La empresa Mitchell, Vance & Co. mostraba el modelo en su catálogo de 1876. Posteriormente se cambió por coronas de bombillas incandescentes a varias alturas.

²² Federico Rahola, “Palacio Güell en Barcelona. Planeado y construido por Gaudí,” *La Vanguardia*, agosto 3, 1890, 4- 5.

²³ Sobre la trayectoria vital y profesional de Francesc Vidal, véase Ricard Bru i Turull, “Francesc Vidal i Jevellí: paradigma de l’Esteticisme a les arts decoratives i industrials de Barcelona,” en *Els orígens del Japonisme a Barcelona*, (Barcelona: Institut Mòn Juïc. Institut de Cultura, 2011), 813-927.

²⁴ El industrial era socio componente de Parellada, Flaquer y Compañía, una de las empresas socias comanditarias de F. Vidal y Cía. en la ampliación de capital del 30 de diciembre de 1884. Bru, *op. cit.*, 849.

²⁵ Leer a este respecto del gusto de estilos de fines del XIX y primeras décadas del XX, así como por la reivindicación y defensa del estilo “español” por parte de los arquitectos del momento: Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera y Celestina Losada Varea, “El modo de entender y sentir el arte decorativo del arquitecto Leonardo Rucabado (1875-1918),” *Res Mobilis*, 8, N° 9 (2019), 93-111.

²⁶ Como es sabido, este mueble, en paradero desconocido, se expuso en 1884 en el stand de Vidal y Comp. en la Exposición de artes industriales con aplicación al decorado y se describió en el catálogo como “Una arquilla con ferrages de hierro pulido cubierta de brocado de seda y oro, perteneciente á D. Eusebio Güell”.

²⁷ Silvia Carbonell, “Cap a la democratització del parament de la llar: empreses, teixits i exposicions” en *Decórum. Vestir la casa per a l’ocasió* (Terrassa: Museo Textil, 2020), 196-214.

²⁸ Cuando se llevó a cabo la restauración del edificio se priorizó la comprensión y disfrute de la arquitectura y se eliminó todo rastro de decoración argumentando que a Gaudí le vino impuesta. Muebles como los comentados demuestran como Gaudí no tensa la relación entre arquitectura y ambientación, sino que es capaz de ofrecer un nuevo lenguaje constructivo integrando valores tan esenciales en aquel entorno como el lujo y confort relacionados con los tejidos.

²⁹ No es unánime la atribución a Gaudí de estos últimos asientos. El análisis en directo del sofá nos permite decantarnos por esta atribución, mientras que la de los sillones debemos basarla únicamente en características formales, ya que no hemos tenido ocasión de estudiarlos en directo.

³⁰ Desconocemos la fecha de la foto que se conserva en un álbum de la familia Bertrán de Caralt, que algunos historiadores sitúan hacia 1890-92.

³¹ Josep Mainar, hoja manuscrita. Archivo Nacional de Cataluña, Fondo J. Mainar.

³² Destacamos las descripciones de Juli Capella, “Gaudí protodiseñador,” en *Cosmos Gaudí* (Barcelona: Seacex, Ayuntamiento de Barcelona y Lunweg, 2007), 220. Mariàngels Fondevila, *Convidats d’honor* (Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2009), 258 y Luís Gueilburt, “Los muebles y objetos diseñados por Antoni Gaudí,” en *El culto al objeto* (Barcelona: Associació per a l’Estudi del Moble y Museu del Disseny de Barcelona, 2010), 31.

³³ La bibliografía confunde a menudo los materiales y en ningún caso referencia la caoba.

³⁴ Actualmente solo quedan restos de pintura en las zonas menos accesibles, y es posible que su color haya mutado a causa de la incidencia de la luz. El dorado ocupaba el interior de todas las incisiones, incluidas las del marco del espejo y de los armarios, zonas donde se ha perdido completamente. Actualmente, el tablero de la mesa muestra color aceituno uniforme que no parece ser el original, ya que en la foto antigua se intuye un tejido bajo el vidrio.

³⁵ Muchos muebles de F. Vidal y Cía., utilizan este recurso, igual que luego hará Gaspar Homar cuando se independiza y monta su propio taller.

³⁶ González y Lacuesta (*El Palau Güell. Una obra mestra*, 304) aciertan a considerar que el mueble se realizó para Isabel Güell López.

³⁷ La foto antigua permite percibirlo y se confirma con las marcas de los clavos perceptibles en la parte interior del marco de la celosía.

³⁸ Isabel Güell López nació el 23 de noviembre de 1872 y se casó en 1901 con Carlos Sentmenat y Senmenat, marqués de Castelladosrius. Las informaciones que hemos conseguido sitúan los 15 años la edad en que la mujer era casadera, mientras que la mayoría de edad legal era los 25 años, demasiado tarde para la datación del mueble.

³⁹ El palacio fue proyectado por Joan Martorell. A su muerte en 1883, siguió las obras y el proyecto Cristóbal Cascante.

⁴⁰ También ha sido interpretada como santa Cecilia y atribuida a Donatello. Agradezco a Rossend Casanova la ayuda en la identificación.

⁴¹ Según se lee en la etiqueta del marco.

⁴² Las vidrieras del palacio han sido estudiadas por Núria Gil.

⁴³ Celestina Losada Varea, Celestina, “El mueble en Comillas a fines del siglo XIX,” en *Virtuosisme modernista. Tècniques del moble* (Barcelona: Associació per a l’Estudi del Moble y Museu del Disseny), 27-40. Antonio Sama García “Nuevas noticias sobre el joven Gaudí y los kioscos de Comillas,” *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, N° 11, 1991, 37-52.

⁴⁴ Celestina Losada Varea, “El mueble.., *op.cit.* 34.

⁴⁵ El canapé fue adquirido por la Diputación de Barcelona al marqués de Sant Morí en la década de 1990 y actualmente se conserva en el palacio Güell en muy buen estado. No estudiamos aquí las butacas porque no hemos podido analizarlas en directo.

⁴⁶ Puiggarí, *Monografía*, 12.

⁴⁷ Una es de la Cátedra Gaudí 7.7.0, la otra de la familia Bertrán de Caralt, sin número de registro.

⁴⁸ Este modelo de brazo del canapé se convertirá en una opción utilizada por diversos talleres. Lo recupera Frederic Vidal en un proyecto de sillón conservado en el archivo Vidal Hagemeyer y lo aplica también en los sillones del despacho de presidencia del Círculo del Liceo en la primera década del siglo XX. También lo utiliza Joan Busquets.

⁴⁹ El dibujo fue publicado en “Los dibujos de Francesc Berenguer,” *Jano Arquitectura*, 55, marzo 1978, 66. Raquel Lacuesta lo dio a conocer en un informe desde el Servicio de Patrimonio arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona en diciembre de 2009.

⁵⁰ Palau Güell, número de registro 4350.

⁵¹ *The Decorator and Furnisher*, n° 4, 4 enero 4, 1892, 145-146. El canapé queda menos veces registrado, porque estaba en un muro poco retratado. Las dos imágenes son posteriores a 1893.

⁵² “*Sofá ab cinch sillons de cuyro de Córdoba (en lo gran saló)*” relacionando el canapé con los sillones renacentistas, que a nuestro entender son bien diferentes. Puiggarí, *Monografía*, 27.

⁵³ La conexión de C. Bugatti es posible encontrarla en tres de los muebles de Gaudí para el palacio Güell. En la *chaise longue* por el uso de la piel de animal, en las sillas de gatos y ratones por los largos flecos y su concepción exótica, y en el tocador por las incisiones doradas de la madera. Igualmente, en el edificio hay otros recursos similares a los que utilizaba el artista milanés. Sin ir más lejos, el diseño del techo del dormitorio de la señora López con cuerdas y aplicaciones de metal que corren por las vigas, las celosías de ébano, hueso de la escalera del salón, o las mismas puertas del oratorio acercan las obras de estos dos artistas mediterráneos, pero desconocemos el posible contacto entre ellos.

⁵⁴ González y Lacuesta nos informan que el tejido era dorado y la piel de vaca marrón. González y Lacuesta, *El Palau Güell. Una obra mestra*, 301.

⁵⁵ Muchas veces se ha aludido al humor de Gaudí. ya Puiggarí describió al arquitecto como “*un humorista a sa guisa*” en *Monografía*, 6.

⁵⁶ Rogent, *Arquitectura*, 160.

⁵⁷ González y Lacuesta (*El Palau Güell. Una obra mestra*, 204) explican los cambios efectuados en esta estancia y la adyacente una vez iniciadas las obras, respecto al proyecto. La decoración de las vigas, con elementos metálicos, cuerdas y los dibujos vegetales en estarcido consideran que se realizaron para disimular las evidencias de esos cambios. De todas formas, como hemos podido documentar, el estarcido se usó también en los muros de la habitación de la hija.

⁵⁸ Se observa decoración de chinerías, posiblemente lacada y con vidrio sobre el tablero.

⁵⁹ Institut Amatller d'Art Hispànic. Archivo Mas, C-48950 a C-48953.

⁶⁰ Habitualmente se han datado estas fotos del archivo Mas entre 1890 y 1892, sin tener en cuenta la presencia del retrato, una copia del cual se conserva en el Archivo de SPAL de la Diputación de Barcelona. Además, la mesa baja colocada junto a la *chaise longue* se ha de datar dentro del siglo XX.

⁶¹ Raquel Lacuesta, que conoce bien la vida de la familia, sitúa el cambio de residencia en la segunda mitad de la primera década de siglo XX, aunque comenta que en ocasiones se mantenía como domicilio oficial el palacio o la torre de las Corts.

⁶² Antoni González y Raquel Lacuesta ven como una anomalía esta inscripción situada en las decoraciones del pórtico de mediodía. Para ellos, se podría tratar de una aportación posterior al final de los trabajos dirigidos por Gaudí.

⁶³ Los autores apuntan fechas muy anteriores. Varios, como Mainar y Sala, la sitúa entre 1887 y 1888. Josep Mainar, *El moble català* (Barcelona: Destino, 1976), 296. Teresa Sala, "El mobiliari dels interiors de l'època del modernisme," en *Moble català* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994), 116, la postal de la Casa Museo Gaudí la sitúa en 1890.

⁶⁴ *Gaudí. Arte y Diseño*, (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 2002).

⁶⁵ Gueilburt, "Los muebles", 33

⁶⁶ Joan Bassegoda, *El mestre Gaudí* (Lleida, Pagès, 2011), 169, informa que Eduard Puntí murió en noviembre de 1889. Els aprendices fueron Casas, Queraltó y Bardés, que posteriormente construyeron para Gaudí los muebles de las casas Calvet, Batlló y Milà.

⁶⁷ Joan Matamala, *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, (Barcelona, Claret, 1999), 52-53.

⁶⁸ Los asientos se conservan en domicilios particulares. El palacio Güell exhibe dos reproducciones realizadas en el año 2001. En las fotos antiguas sólo se documentan dos de ellas, ambas en la sala de los pasos perdidos.

⁶⁹ Todas han sido retapizadas. Según información oral de la familia Güell, el tapizado de dos de ellas era en satén de seda azulado, que coincide con el de los ejemplares de la sala de los pasos perdidos. Al menos otra estaba tapizada de terciopelo fucsia con galón y fleco multicolor en algodón y seda, como conocemos por un resto conservado en la casa museo Gaudí dentro de la caja con reproducciones de resina de los gatos y ratones. No se conoce la ubicación dentro del palacio de estos tres ejemplares.

⁷⁰ Patas tapizadas y con calzo de metal se repiten en una mesa de centro de sala de confianza que no sabemos que haya llegado a nosotros. Documentada en Institut Amatller d'Art Hispànic. Archivo Mas C48949SC.

⁷¹ Antoni Gaudí lo expresa en 1878 en referencia a su mesa de despacho en el *Manuscrito de Reus*. Juan Bassegoda, *El gran Gaudí* (Sabadell: AUSA, 1989), 123.

⁷² Puiggari, *Monografía*, 6.

⁷³ Las sillas no salen en el fotograbado de *La Ilustración* el 18 de enero de 1891 ni en ninguna imagen anterior. La visita del Centre Excursionista tuvo lugar en 1892, aunque el libro se publicó en 1894.