



## Juan José Lahuerta

Juan José Lahuerta (Barcelona, 1954) es doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña. Actualmente es profesor de historia del arte y de la arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, y desde 2016 es director de la Cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña. Anteriormente fue jefe de colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es comisario de exposiciones, miembro del consejo de redacción de la revista *Casabella* y autor de numerosos libros sobre arte y arquitectura de los siglos XIX y XX, entre los que destacamos *Antoni Gaudí: fuego y cenizas*.

Entrevista: **Mónica Piera**  
Fotos: **Ester Grau**

Mónica Piera conversa con Juan José Lahuerta en la Casa Vicens, lo que le permite comentar en directo la primera casa del arquitecto.

Fijan su interés en la producción de muebles, elemento al que Gaudí dedica atención a lo largo de toda su vida y que, en cambio, la bibliografía ha tratado secundariamente.

**Mónica Piera: ¿Qué papel juegan los muebles en los interiores de Gaudí?**

Juan José Lahuerta: Esta casa la construye a mediados de los años ochenta. Ya en 1878, cuando acaba sus estudios de arquitectura, escribe unos textos donde dice textualmente «quiero hacer estudios serios sobre ornamentación» y donde habla mucho de mobiliario, sobre todo del escritorio, que es su primer mueble y que data de ese mismo año. Dedicó tres páginas a explicar cómo hay que organizar su ornamentación. Básicamente, la idea que trata de transmitir es que hay

que conseguir una ornamentación tan rica como en periodos anteriores con unos medios que, en cambio, son mucho más pobres, y yo creo que en la Casa Vicens se aprecia bastante bien. Encontramos papel maché, cerámica, pero no hay materiales ricos. Este concepto no lo abandona en toda su carrera. Es verdad que introduce otras formas más relacionadas con el *art nouveau*, pero aquí estamos en la década de los ochenta y, por tanto, las referencias son distintas y, por ejemplo, observamos influencia inglesa en los azulejos. Él los diseñó inspirándose en las flores del jardín, algo muy «violetiano» y «ruskiniano» a la vez, pero la manera de utilizarlos es muy diferente, porque aquí consigue una gran riqueza con un solo azulejo diseñado por él, o con dos de producción industrial, en el caso de las zonas donde encontramos el blanco y el verde.

**¿Qué sabemos de los muebles del comedor? ¿Los diseñó Gaudí?**

Gaudí diseñó un espacio en el que integra la colección de Manuel Vicens, y lo



El comedor de la Casa Vicens con el mueble diseñado por Gaudí que integra las pinturas de Torrecassana.

hace de manera que la obra de arte por sí misma no es lo importante, sino que lo importante es el conjunto, el ambiente. Seguramente a Gaudí no le gustaban demasiado estos cuadros de Torrecassana, porque no van con él, pero es capaz de difuminarlos en esta integración en el mobiliario. Tampoco sabemos qué le pidió el señor Vicens, y quizás fue Gaudí quien decidió no poner solo los cuadros grandes sino también los pequeños, que son apuntes de paisajes, los *plein air*, que después utilizará para hacer las pinturas grandes. Queda todo integrado de tal manera que la pintura ya no domina. En cuanto al resto del mobiliario, probablemente fueran una mesa y unas sillas, pero poca cosa.

**Creo que consigue un equilibrio muy importante, pues con esta integración en el mobiliario pone en valor las pinturas.**

Sí, las pone en valor, pero en un sentido muy concreto. Consigue que unas pinturas mediocres funcionen en un espacio que es mucho más rico gracias

*Gaudí representa un siglo XIX que reflexiona sobre las posibilidades de la ornamentación*

a las cosas que, en principio, no serían «arte» sino decoración, lo que para la modernidad tiene un sentido negativo que aquí es obvio que no tiene. Además, Gaudí representa la culminación de un siglo XIX que reflexiona sobre todo alrededor de las posibilidades de la ornamentación en una sociedad en la que los materiales, la producción y el papel del artista son diferentes. Gaudí no diseñó tantos muebles, pero, por ejemplo, para el Palau Güell, que realiza poco después de la Casa Vicens, crea algunos muebles integrados y otros sueltos, como el tocador o la *chaise lon-*

*gue*, que son maravillosos. Después la casa se ocupa con un *bric-à-brac* de toda clase de muebles.

**El Palau Güell es la casa de un coleccionista, de un señor que quiere demostrar que es un industrial, un señor potente de la sociedad. Las colecciones formaban parte de los conceptos de aquel momento: no podía ser que una persona de aquel nivel no valorara el arte actual y el arte del pasado, y allí se integran muy bien.**

Sí, es lo que llamamos la *maison d'un artiste*. Es la descripción que Julio Verne hace del interior del Nautilus. También coincide con la descripción que hacen los Goncourt de su casa, la *maison d'un artiste*. Ellos no son artistas, pero recogen de todo: una armadura, una alfombra de pieles, un animal disecado, etc.

**Creo que nosotros tenemos una visión muy negativa de esto, y yo lo veo como una mirada abierta a cualquier cultura, a cualquier periodo del pasado...**

Sí, a mí me parece absolutamente positivo. Otro gran modelo de esto es el





La galería reúne tres elementos claves del edificio: el banco-barandilla, la persiana y la fuente con rejilla para crear juegos de luz.

*La rejilla sobre la fuente emula una tela de araña y, cuando el sol incide directamente, descompone la luz*

estudio de Fortuny en Roma: tapices, alfombras, yesos, cuadros...

**Se trata de saber escoger cosas de cualquier cultura y encontrarles el lugar e integrarlas.**

Exacto. Después, lo importante es que se nota una especie de mano pródiga que ha sabido colocar las cosas en un desorden ordenado.

**¿Y Gaudí hace lo mismo en la Casa Vicens?**

Está totalmente en esta línea. Lo que pasa es que esta era una casa muy pequeña, que además era para pasar períodos cortos, no era una casa para vivir. Tenemos mobiliario integrado en la arquitectura, pero mobiliario suelto no tenemos mucho.

**Hablemos ahora de este banco-barandilla de la terraza. Yo creo que es un elemento clave de la obra de Gaudí. Es de una gran inteligencia y él lo recoge de la masía catalana, lo identifica y lo renueva. ¿Hasta qué punto cree que Gaudí conocía la historia de los interiores? ¿Se fija en el pasado para encontrar modelos y utilizarlos?**

Gaudí es un arquitecto extraordinariamente culto, lleno de citas, sobre todo

en estas obras primeras, con las que ha de demostrar sus conocimientos. Ya sus proyectos de estudiante son increíbles. Se apropia de todo lo que ve y lo reinterpreta. Por ejemplo, esta persiana de la galería surge de un *pattern* japonés que aparece en *Histoire d'une maison*, de Viollet-le-Duc, y él lo reinterpreta. Este banco está muy relacionado con el banco medieval en la ventana (el poyo); tiene la doble misión de banco-baranda. Él lo utiliza aquí pero también en otros edificios como el Capricho.

Cuando uno ve los libros que hay en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura, conoce los que Gaudí tocaba y miraba. La escuela, cuando se funda en 1871, hereda la biblioteca del aula de arquitectura de la Escola de Llotja. Allí están todos los libros de los siglos XVI, XVII y XVIII (Vitruvio, Palladio, etc.). Al mismo tiempo existe la voluntad de crear un centro donde formar arquitectos modernos, no maestros de obra ni arquitectos *beaux arts*, sino arquitectos que trabajen con una deshinibición perfectamente moderna. Esto lleva a la escuela a hacer una gran inversión en la compra de grandes colecciones de fotografías de monumentos de todo el mundo, yesos de detalles arquitectónicos y *patterns* japoneses y árabes, y por

último de una biblioteca inmensa, que es la biblioteca del siglo XIX, que incluye desde los libros de Viollet-le-Duc hasta *La gramática del ornamento* y los alzados de la Alhambra de Owen Jones, que tanto influyeron en Gaudí. Esos fueron los libros que literalmente él tocó con sus manos, y cuando escribe sus pensamientos sobre ornamentación habla sobre todo ello.

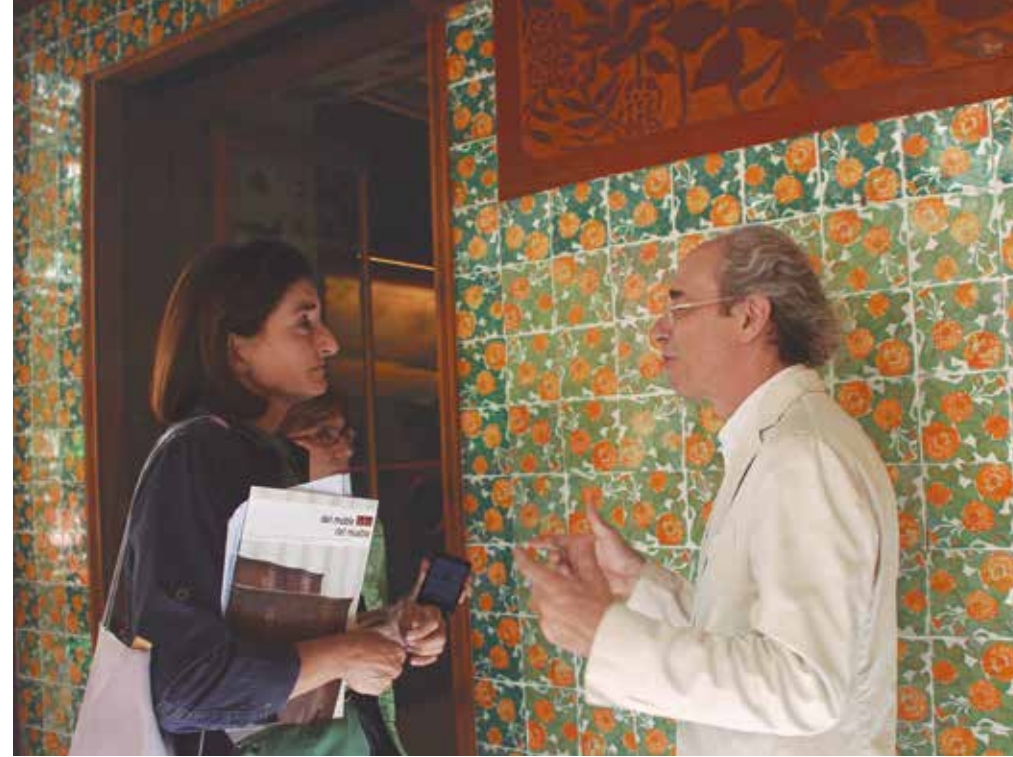
**¿Gaudí crea interiores para vivir o para soñar?**

Yo creo que hace interiores para la buena vida, como este de la Casa Vicens, donde coloca estas fuentes y unos pájaros de papel maché sobre la chimenea que se mueven con el aire caliente; la frase en el friso «Sol, solet vine'm a veure»; la idea de que las flores de fuera entren reproduciéndolas en los azulejos; y de que de repente el techo se perfora y se convierte en una pérgola a través de la cual se ven las palmeras que también están fuera, y la reja, que es un elemento de forja y una malla industrial. Es un interior muy cinético y dirigido a los placeres de la vida. Pero, por otra parte, es muy culto: todo está lleno de referencias históricas, contemporáneas; conoce perfectamente el japonismo; sabe quién es Viollet-le-Duc, la producción inglesa...

**Tratemos el tema de la luz y como Gaudí juega con ella.**

Por ejemplo, esta rejilla sobre la fuente emula una tela de araña, y esta tensión superficial forma una capa con el agua de la fuente que, cuando el sol incide directamente en ella, descompone la luz. Pero también es importante la descomposición del color. Por ejemplo, en los escritos de ornamentación él insiste mucho en este tema y afirma: «la arquitectura ha sido, es y será colorada». Luz y ornamentación no se pueden separar, van estrechamente ligadas. Pero en este espacio hay también un juego cinético con el agua que se mueve, la luz que atraviesa la rejilla y se descompone; es decir, que Gaudí va más allá y tiene una gran capacidad para crear una atmósfera.

Por ejemplo, relacionado con el tema del agua, uno de sus proyectos en la Escuela es una fuente monumental en la plaza Cataluña. En 1878, esta plaza era un lugar de disputa entre los propietarios y el Ayuntamiento, que pensaban que sería una plaza magnífica y acaba siendo un mero cruce de calles. Justo en



Los azulejos florales, diseñados por Gaudí, hacen entrar el jardín en la casa buscando crear interiores para la buena vida.

ese momento el consistorio da permiso para construir en los solares de la plaza. La persona que hace el proyecto, que es muy reductivo, es August Font, que es el catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura. Él es quien firma todos los proyectos de Gaudí, que diseña una fuente de 70 metros de ancho por 70 de alto. Imaginen el agua cayendo en cascada desde 70 metros de alto: el ruido, el vapor, etc. Aquí [la Casa Vicens] realiza la miniatura de este proyecto, una cascada en el jardín y las fuentes.

**Cuánto color hay en los techos y paredes de esta casa, ¿no?**

Sí, cuando han empezado a recuperar han salido los colores. No estábamos acostumbrados a verlos. Yo creo que, si nos pusiésemos a buscar con atención entre los abundantes catálogos ingleses donde aparecen papeles pintados, encontraríamos cosas que vienen a ser esto. El inglés E. W. Godwin realizó unos catálogos pequeños que tuvieron mucha difusión. Hay unas páginas de un papel pintado muy cercano al de las paredes de estas habitaciones de la Casa Vicens.

**Sí, los muebles del comedor son Godwin total.**

Era célebre en toda Europa y, aunque no hubieran visto sus muebles, todos tenían los catálogos. Además, en aquel momento llegan un montón de láminas con motivos decorativos de temas orientales. Lo más bonito es pensar que las influencias las respiraban a través de los catálogos, de los libros.

*La silla Calvet no está pensada en términos de ebanista sino en términos de forma*

**¿La pintura del techo de la galería imita lo que había originalmente en el jardín?**

Sí, Ràfols explica que Gaudí le dijo que cuando él llegó a este solar había palmitos, claveles y palmeritas, y por eso son los motivos de toda la casa.

**¿Cómo queda Gaudí cuando se le compara con sus contemporáneos?**

En la exposición temporal sobre las casas que he diseñado aquí [en la Casa Vicens], la idea es presentar que existe una contemporaneidad donde otros arquitectos importantes están haciendo casas que no se parecen en nada. Todas ellas están construidas por los grandes arquitectos europeos y norteamericanos, en un lapso de quince años, donde nada tiene que ver con nada porque todos están buscando una cosa muy difícil de encontrar.

**¿Se le ve realmente sólido e innovador?**

Absolutamente. Insisto mucho cada vez que me lo preguntan, y desde que soy director de la Cátedra Gaudí me lo preguntan mucho. Gaudí se tiene que recuperar no como un excéntrico, que

es una marca y que da muchos réditos a esta ciudad-marca, sino como un arquitecto extraordinario. Lo que pasa es que Gaudí representa el final de muchas cosas que ya no tienen salida. También Otto Wagner, aunque son muy diferentes, se está planteando cuestiones muy parecidas, y además ambos tienen una edad que no tiene nada que ver con la de otros que hacen sus primeras casas. Estos sí que, en cierta manera, son anacrónicos. Yo creo que Gaudí no es que soporte la comparación con los grandes arquitectos europeos y americanos, es que él es uno de ellos. Lo que pasa es que sobre Sullivan, Frank Lloyd Wright u Otto Wagner se hacen tesis doctorales en todo el mundo, pero sobre Gaudí no, porque hay un rechazo elitista frente a un personaje convertido en un *biblot*, en una marca llena de prejuicios.

**¿Y cómo se puede luchar contra esto?**

Esta casa está bastante en la línea de enseñar un Gaudí que no es una broma, sino un gran personaje. Las restauraciones son magníficas. En esta casa hay una operación de una gran modernidad. Y después, cuando desde el Palau Güell, hasta el banco del Park Güell o la cripta vemos a Gaudí reutilizando cosas —un trozo de hierro, un vidrio roto—, pues aquí está haciendo lo mismo: el collage es el mecanicismo con el que actúa toda su vida.

**¿Por qué se estudian tan poco los muebles de Gaudí? Existe muy poca bibliografía y, además, es muy poco rigurosa, sobre todo en lo que se refiere a la *chaise longue*.**

Hay que tener en cuenta que es difícil ver la *chaise longue* porque está en una casa privada, pero es verdad que estuvo mucho tiempo en la casa del Park Güell. Los muebles se deberían fotografiar bien, hacer fotos de detalles y hacer alzados, que no se han hecho nunca. Se debería publicar un libro.

**La *chaise longue* es una maravilla, porque si en otros muebles ves la parte industrial, este es un trabajo de forja convertido en mueble. No hay madera y construye un chasis de hierro donde se inserta el acolchado. Es una escultura potentísima. Y también tenemos el tocador ¿Qué papel cree que tienen estos muebles?**

Una idea esencial para entender a arquitectos como Gaudí, que ahora se ha perdido completamente, es la de *decorum*.





La persiana basada en un *pattern* japonés y la reja que delimita el jardín, realizada con elementos industriales.

“El mobiliario es un tema que está poco trabajado y merecería un estudio en profundidad”

Hacer un mueble para el señor Güell no es lo mismo que hacer un mueble para la cocina de la Casa Vicens. La idea de *decorum* es básica, y no es lo mismo un mueble en un comedor que la *chaise longue*, que un banco de iglesia: son cosas totalmente diferentes.

**Según la función, el lugar y lo que representa decide el tipo de mueble.**

En la Cátedra tenemos el perchero de la Casa Calvet, que es extraordinario porque son dos piezas de madera y un hierro. Las dos piezas de madera son *objets trouvés*. Una es como un trozo de un atril y otra es como una de estas bolas de escalera, y las pone juntas y con una banda de hierro las une... Y esto es el perchero del despacho del señor Calvet. Gaudí ofrece una especie de desinhibición que hace que haya cosas árabes, japonesas, inglesas y todo funciona. La idea de collage está muy presente. Pero volviendo a los muebles, los que diseñó para el señor Batlló son para un comedor privado y son magníficos, impresionantes, de roble, pero son suficientemente «sencillos», porque no son para un lugar de representación.

**En el despacho de la Casa Calvet, lo que Gaudí hace es seguir la concepción de los muebles de oficina americanos que habían entrado con fuerza en el mercado de Barcelona. A él le interesan esos muebles de roble, funcionales y ergonómicos, pero los personaliza para ofrecérselos al empresario, que quiere funcionalidad y, sobre todo, distinción. En el salón de la Casa Calvet se plantea transformar la tradición del tapizado, colocando unos muebles neo Luis XV muy personales, irónicos. Pero en la Casa Batlló da un salto porque demuestra que la madera puede funcionar para dar comodidad a un salón. Eso es lo que para mí es absolutamente rompedor de Gaudí. Se atreve a coger esos muebles de madera de oficina y entrarlos en un piso principal, rompiendo con la idea de que la comodidad tiene que estar ligada a la tapicería. Renueva el concepto de salón, hace sentar a la gente en esas sillas de madera y demuestra que eso es confortable.**

A parte de esto que comenta, lo interesante de esas sillas es también como están hechas. La manera de trabajar la madera es de una invención tremenda,

ya que no parte de la madera sino de una idea de materia que es gaudiniana.

**¿Hasta qué punto los clientes de Gaudí le dejan hacer y decidir?**

Era gente muy excéntrica, y la excentricidad era un valor positivo. Hay un artículo muy bonito de Frederic Rahola, de 1889, en *La Vanguardia*, sobre el Palau Güell, donde dice: «Gaudí es un excéntrico». El autor lo dice en un sentido positivo, y todos los valores que representa esta excentricidad se transmiten a su propietario porque le ha dejado libertad, o sea que, en cierta manera, todos querían ser como Luis II de Baviera con Wagner: yo te dejo hacer lo que tú quieras porque eres el gran artista, pero lo haces para mí que soy el príncipe.

**Por un lado, los clientes le dejan hacer estas casas innovadoras, por ejemplo, la Casa Batlló, pero el salón la familia lo decora con muebles muy tradicionales.**

Bueno, hay una gran contradicción. Por ejemplo, en la Casa Batlló no llegó al final del diseño del interior y está muy claro. La selección de cuadros e incluso la manera en que estos estaban colgados no corresponden para nada a la manera de crear de Gaudí.

**¿Qué sabemos de los diferentes talleres que trabajaron para él? ¿Existe alguna información?**

En la Cátedra Gaudí tenemos información de este tipo, pero es más abundante la que existe sobre los constructores que sobre los artesanos. Hay poca infor-

“Gaudí era capaz de hacer obras extraordinarias porque su maquinaria mental se basaba en el collage”

mación sobre el mobiliario. Es un tema poco trabajado que merecería un estudio en profundidad. Entre el material que tenemos en la Cátedra ahora hemos empezado a catalogar el de algunos constructores, como Bayó, que fue el constructor de la Pedrera, pero de artesanos como Puntí y Miralles no ha quedado mucha documentación. Aunque yo creo que de Miralles debe de existir documentación en alguna parte, porque fue una empresa importante que después hace las baldosas de fibrocemento. En la Cátedra tenemos algunos de sus catálogos comerciales.

**¿El proceso de diseño de esos muebles era el mismo que seguía en sus edificios?**

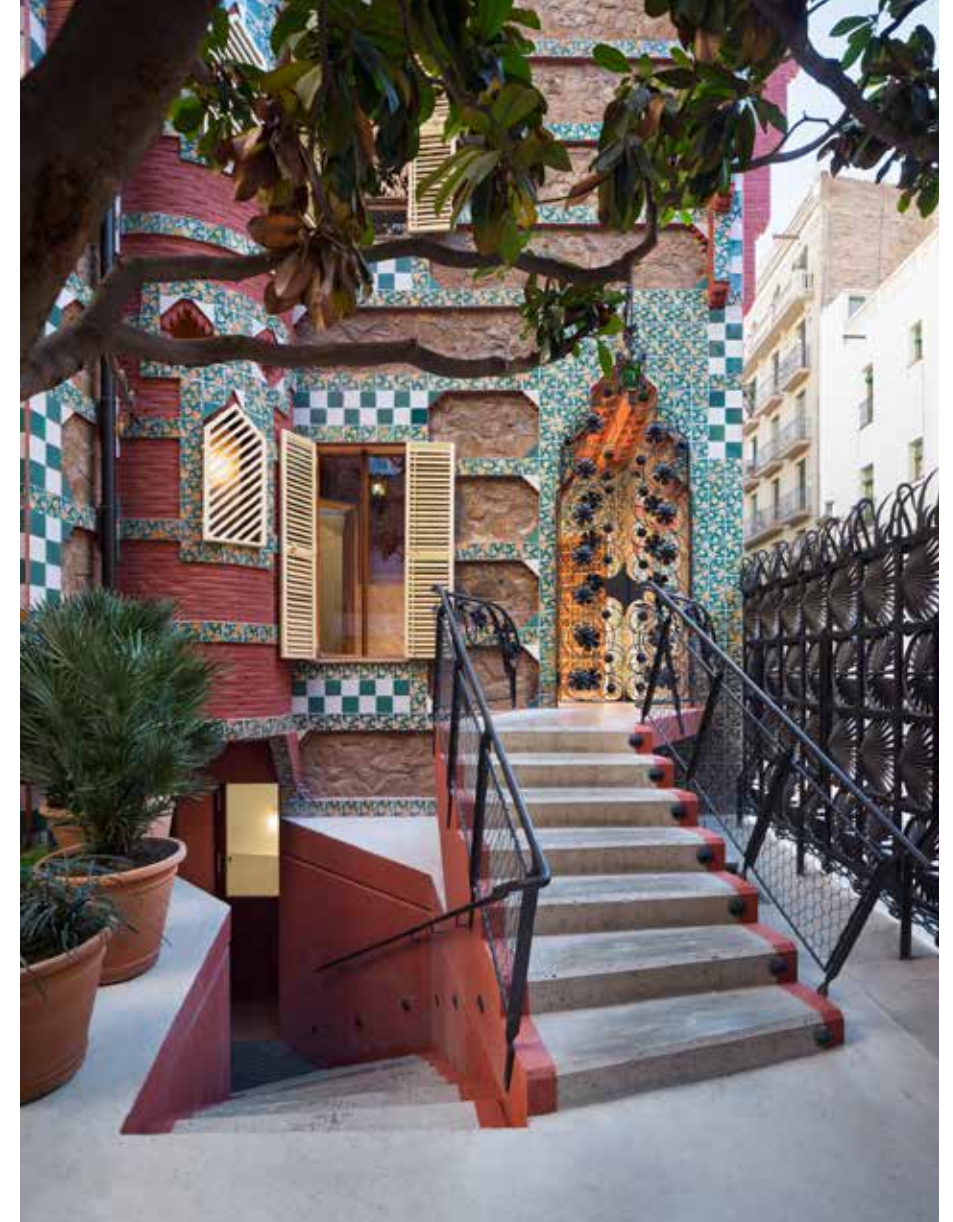
Yo creo que él seguía un mismo proceso que consistía en hacer modelos; había dibujos, evidentemente, pero había mucho trabajo con las manos y con todos estos materiales que él siempre utiliza: alambres, cartones, yeso, con los que hace pequeñas maquetas. Por ejemplo, la silla de la Casa Calvet probablemente venga de un modelo de yeso, porque no está pensada en términos de carpintero o ebanista, sino en términos de forma.

**Realmente, si estudias en profundidad la construcción de los asientos te das cuenta de que la persona que ha pensado cómo se aguanta el asiento parte de cero, no viene del mundo del mueble.**

Hay muebles muy elementales que están en la Sagrada Familia, como por ejemplo un banco muy sencillo, compuesto por una madera horizontal y otra vertical que gira y debajo tiene un tirante, y es impresionante.

**Sí, este banco se inspira en un modelo medieval que Viollet-le-Duc incluye en sus obras.**

Por eso yo creo que la imagen de Gaudí de genio aislado, distraído, no es cierta, porque él lo veía todo, lo absorbía todo,



La cerámica y el hierro son protagonistas en todo el edificio.

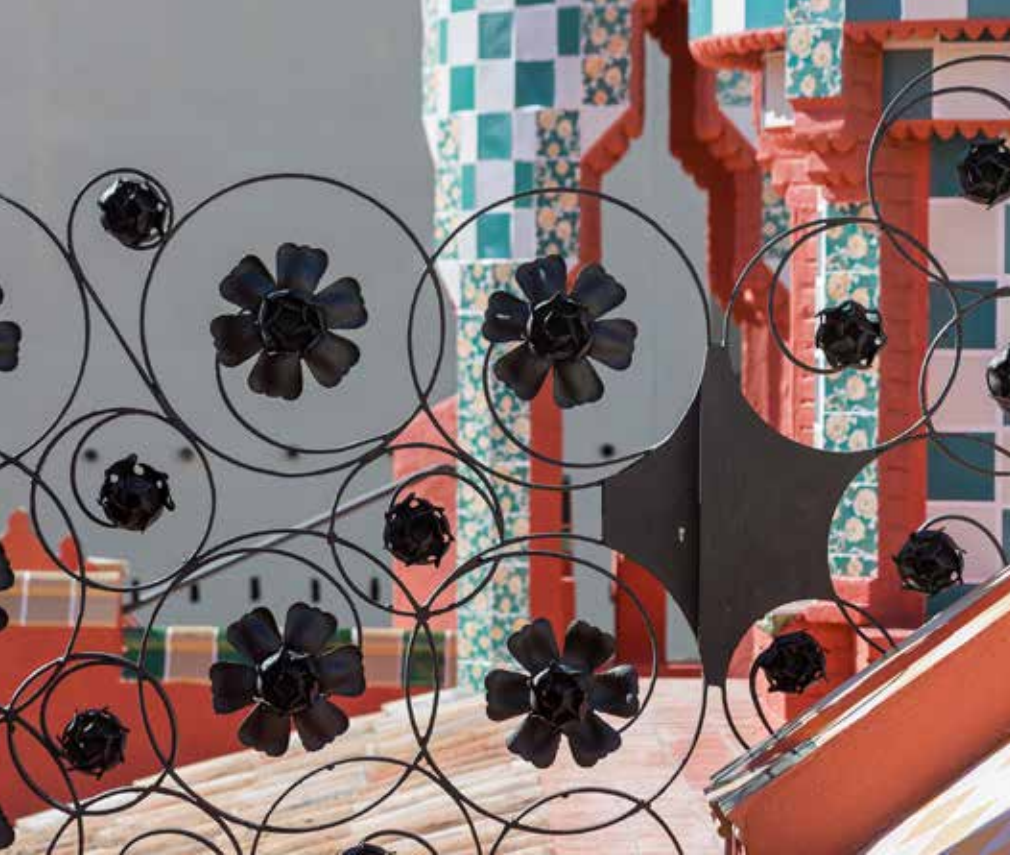
y a partir de ahí construía un mundo distinto. Además, iba de la cultura popular del momento (lagos artificiales, cuevas, exposiciones universales) a los libros de más alta cultura. Picasso decía «a mí la inspiración me visita siempre cuando estoy trabajando»; a Gaudí le ocurre lo mismo. Era capaz de hacer obras extraordinarias porque su maquinaria mental se basaba en el collage. Su coherencia surge de un mundo diferente al tradicional, él lo ve todo, lo absorbe todo, lo controla todo, lo domina todo y, después, con todo, sin despreciar nada, hace una obra en la que la idea de *compositio* tradicional no tiene nada que ver, porque toma ideas de aquí y de allá pero el resultado es extraordinario.

El primero que hizo un trabajo muy importante sobre las fuentes intelectuales, formales y visuales de Gaudí fue Tokutoshi Torii, que, en su libro *El mundo enigmático de Gaudí*, recoge en uno de los volúmenes gran cantidad de imágenes extraídas de *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Iberoamericana*, *L'Illustration* francesa,

de los catálogos de medusas de Haeckel, de Julio Verne, etc. Imágenes que tienen que ver con la obra de Gaudí. La Casa Batlló, por ejemplo, está llena de estas medusas. Pero después tiene cosas muy sofisticadas como las cocinas góticas que ha visto en Viollet-le-Duc.

Cuando yo estudiaba arquitectura no se explicaba Gaudí porque se consideraba un arquitecto ornamental. Se decía que a nivel espacial y estructural tampoco tenía ningún interés, pero la invención tipológica de la arquitectura de Gaudí en los lugares más elementales, como por ejemplo la casa del guarda del Park Güell, es inaudita tanto a nivel estructural como espacial. No se puede separar una cosa de la otra. Aquí, en la Casa Vicens, por ejemplo, toda esta ornamentación es parte de una invención tipológica, estructural; hay una integración absoluta que es el final de un proceso que empieza con un *bric-à-brac* de cosas que le llegan de los mundos más diversos e inverosímiles. Aquí, el ornamento promueve la visión más rítmica de la es-





Detalle de la barandilla del terrado.

## “La Cátedra Gaudí tiene que ser el referente para la investigación y conocimiento del arquitecto”

estructura, pero lo que está a la vista es la estructura.

### ¿Estos mismos conceptos los aplica al mobiliario?

Yo creo que sí. Por ejemplo, la *chaise longue* es estructura (los flejes). Es muy bonito porque existe una historia convencional del mueble moderno, igual que la hay de la arquitectura moderna, y se dice que Le Corbusier fue el primero en sacar la estructura fuera, pero había quien ya lo había hecho...

### Por ejemplo, el asiento de dos plazas de la Casa Batlló, que por detrás es una estructura de montantes y traveseros donde están atornillados los respaldos y los asientos.

Eso es exactamente lo que es la reja de la Casa Vicens.

### Esto lo pasa a mueble, y además la forma de ponerlo es realmente sorprendente, porque no encaja los plafones como siempre sino que los atornilla.

El trozo de reja que hay en el MNAC estaba contra la pared, y yo la hice poner en medio de la sala porque hay que mi-

rarla por detrás, donde ves los montantes, el perfil en el industrial y el anillo del palmito de forja atornillado a los montantes. No hay nada más, y en cambio el efecto es intensísimo y lleno de movimiento. Siempre se habla de Gaudí y de la forja, pero en realidad utiliza básicamente la fundición, y cuando no es fundición es hierro recortado y soldado. Artistas como Julio González o Gargallo, que se han formado en la cultura del modernismo, luego son los artistas del hierro recortado y forjado. En el taller de su padre, Julio González había trabajado para la Sagrada Familia. El dragón de la finca de Pedralbes es el gran ejemplo de una escultura de hierro recortado y soldado y elementos industriales (muelles, flejes, tela metálica): no hace falta ningún gran escultor. Julio González enseña a Picasso y Picasso hace sus esculturas de hierro recortado y soldado.

### ¿Qué material conserva la Cátedra Gaudí?

La Cátedra tiene una biblioteca, y en el proyecto que presenté cuando fui nombrado director, uno de los objetivos era integrarla en la de la Escuela de Arqui-

tectura, porque es verdaderamente extraordinaria y no tiene sentido que estén separadas. Ahora ambos catálogos están integrados.

La Cátedra tiene también un archivo gráfico que consta de los dibujos de Gaudí, básicamente de su época de estudiante, como por ejemplo el proyecto del paraninfo, donde hay que destacar la silla del rector, que es impresionante. Por tanto, la continuidad con los fondos de la escuela es total, ya que custodia unos cien mil dibujos, desde finales del siglo XVIII, de la Escuela de Agrimensores, de la de Maestros de Obra y de Llotja, así como muchos de los trabajos de los estudiantes de arquitectura desde que la escuela se creó en 1871. Hay otros dibujos de Gaudí muy interesantes, como un boceto de la fachada de la Casa Batlló que debe ser uno de los pocos que quedan de su mano, porque todo se quemó en el taller. Se conserva gracias a que los estudiantes de la Escuela organizaron, en los años veinte del siglo pasado, una exposición de dibujos de arquitectos de Barcelona y Gaudí dejó este y nunca lo recogió.

Tenemos un fondo gráfico de personajes que giran alrededor de Gaudí, que proviene de donaciones de diversa índole. Por ejemplo, hay un fondo Matala o decenas de dibujos de Jujol. Hay también un fondo de objetos, una cuarentena, constituido por piezas de forja, puertas de la Casa Batlló, cerámicas del Park Güell, alguna reja, algún fragmento de vidriera... Y por último contamos con un fondo fotográfico constituido a partir de donaciones, como por ejemplo la de Bassegoda o el fondo del editor Canosa, que es muy importante. Allí, por ejemplo, está la placa de vidrio del escritorio donde se ven todos los detalles.

Ahora hemos presentado el proyecto «Archivo Digital Gaudí», que consiste en digitalizar y poner al servicio de investigadores e interesados todo el fondo de la escuela y de la Cátedra. En estos momentos hay catalogado un 11 %. Queda mucho trabajo por hacer tanto de restauración como de catalogación, y las dificultades son muchas, sobre todo económicas. Una vez finalizada esta primera fase, la idea sería continuar haciendo un archivo universal en el que apareciera toda la documentación y bibliografía existente sobre el arquitecto. La Cátedra Gaudí tiene que ser el referente para la investigación y conocimiento del arquitecto.