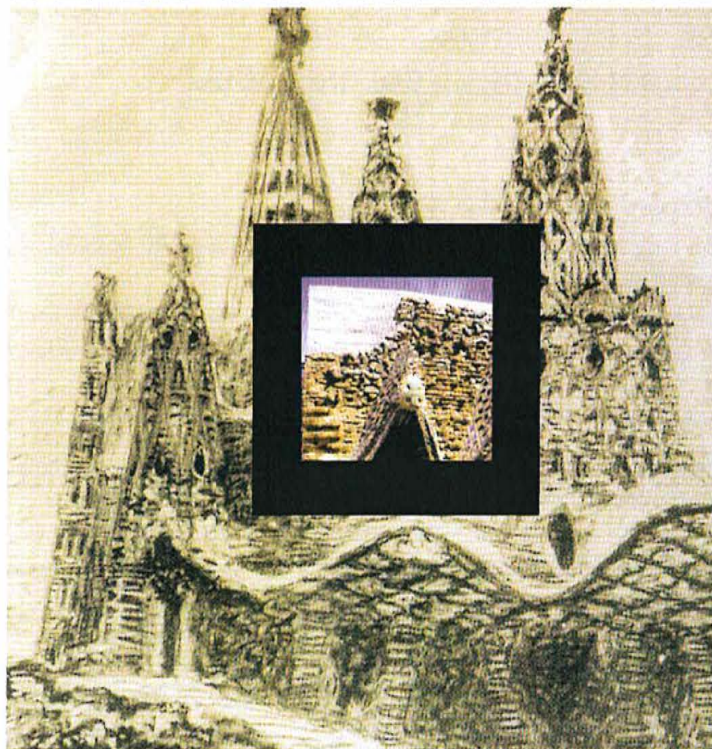


VISITA A L'ESGLÉSIA DE LA COLÒNIA GÜELL



DIUMENGE, 15 DE DESEMBRE DE 2002

25 anys d'intervenció en Gaudí

Balanç per al futur

XXV Curset sobre
la Intervenció en
el Patrimoni Arquitectònic
Del 12 al 15 de desembre

XXV Cursillo sobre
la Intervención en el
Patrimonio Arquitectónico
Del 12 al 15 de diciembre

XXV Course on
intervention work on
Architectural Heritage
From 12 to 15 December

XXVe Cours sur
l'intervention sur
le Patrimoine Architectural
Du 12 au 15 décembre

DIUMENGE, 15 DE DESEMBRE DE 2002
VISITA A L'ESGLÉSIA DE LA COLÒNIA GÜELL

GRUP B

10.15 a 12.00 h

A l'interior del temple només es podrà accedir de 10.15 a 10.45 h. La resta del temps, si us plau, gardeu silenci si sou al porxo o a l'entorn immediat.

Al interior del templo solamente se podrá acceder de 10.15 a 10.45 h. Durante el tiempo restante, por favor, guardad silencio cuando estéis en el pórtico o en el entorno inmediato.

GRUP A

12.00 a 13.45 h

A l'interior del temple només es podrà accedir de 12.00 a 12.45 h. La resta del temps, si us plau, gardeu silenci si sou al porxo o a l'entorn immediat.

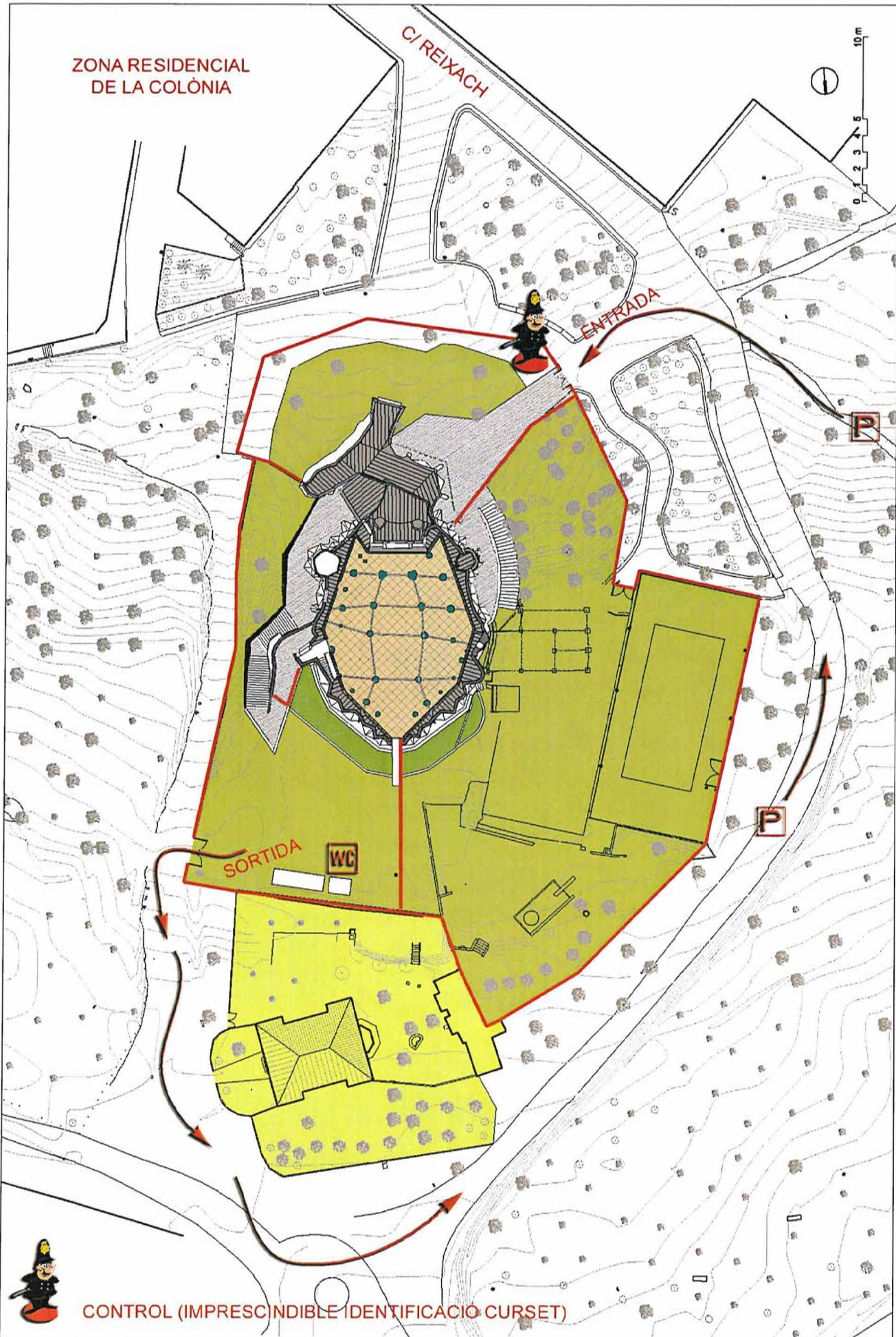
Al interior del templo solamente se podrá acceder de 12.00 a 12.45 h. Durante el tiempo restante, por favor, guardad silencio cuando estéis en el pórtico o en el entorno inmediato.

Recordatori de les dates més significatives:

- Projecte inicial d'Antoni Gaudí i primera maqueta: entre 1901 i 1908
- Maqueta definitiva: 1908-1910
- Primera pedra de l'edifici: 1908
- Obres dirigides per Gaudí: 1908-1914
- Benedicció i obertura al culte de l'església inferior: 1915
- Obres a l'edifici: 1916-1917 i 1969
- Inici de les obres de restauració: 1999

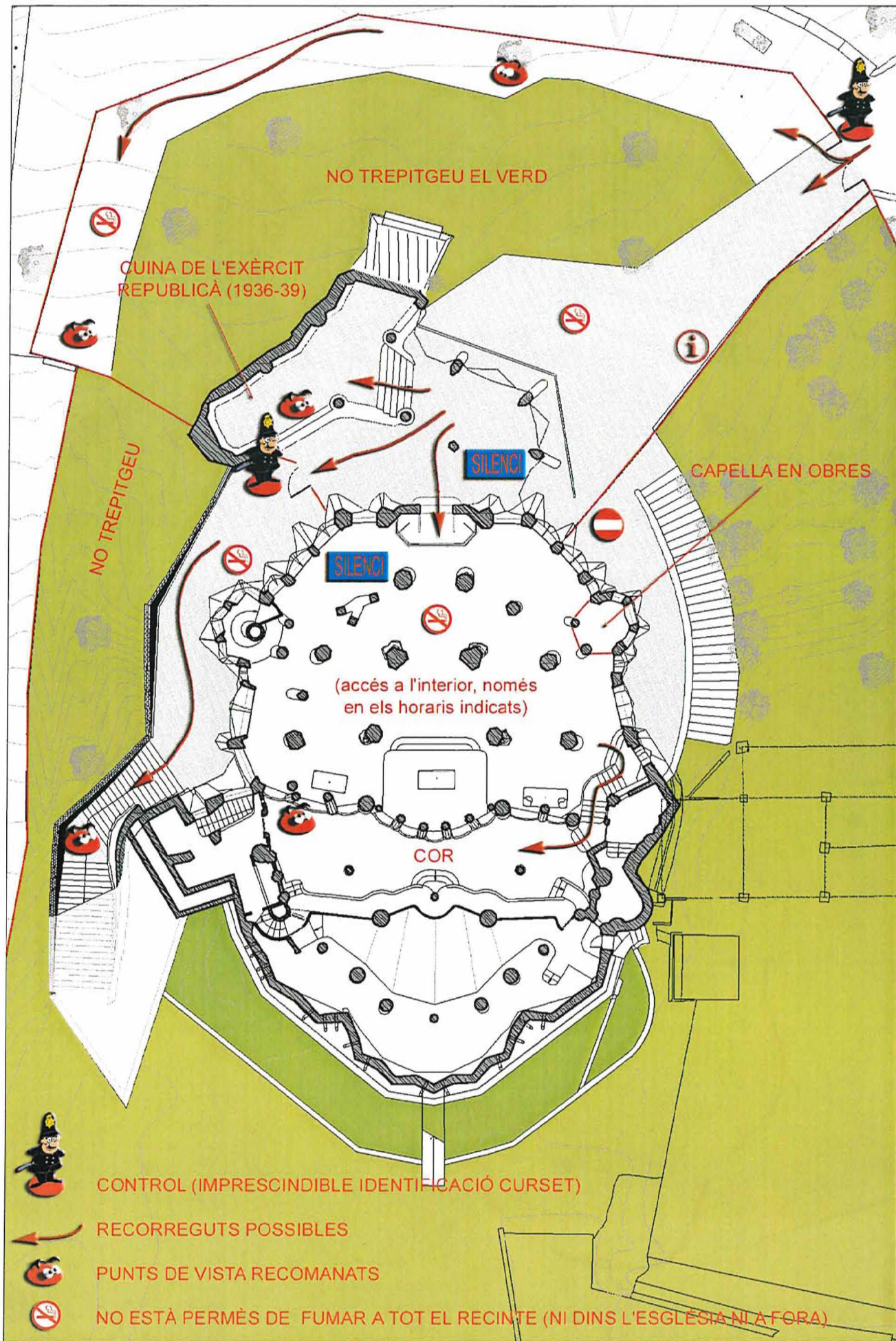
Recordatorio de las fechas más significativas:

- *Proyecto inicial de Antoni Gaudí y primera maqueta: entre 1901 y 1908*
- *Maqueta definitiva: 1908-1910*
- *Primera piedra del edificio: 1908*
- *Obras dirigidas por Gaudí: 1908-1914*
- *Bendición y apertura al culto de la iglesia inferior: 1915*
- *Obras en el edificio: 1916-1917 y 1969*
- *Inicio de las obras de restauración: 1999*



CONTROL (IMPREScindible IDENTIFICACIÓ CURSET)

<p>ARQUITECTE AUTOR DEL PROJECTE</p> <p>Arny Gombau i Marco-Nieto Cap de Servei</p>	<p>ARQUITECTE COL·LABORADOR</p> <p>Joaquim Forts arquitecte</p>	<p>DIBUJ</p> <p>Óscar Barja arquitecte</p>	<p>DATA</p> <p>Desembre 2002</p>	<p>Nº PLÀNOL PLÀNOL</p> <p>01 ENTORN</p>	<p>ESGLÉSIA DE LA COLÒNIA GÜELL</p> <p>Santa Coloma de Cervelló</p>	<p>Servei del Patrimoni Arquitectònic Local</p> <p>Àrea de Cooperació</p> <p>Diputació de Barcelona àrea de museja</p>
---	---	--	----------------------------------	--	---	--



NO TREPITGEU EL VERD

CUINA DE L'EXÈRCIT REPUBLICÀ (1936-39)

NO TREPITGEU

SILENCI

CAPELLA EN OBRES

SILENCI

(accés a l'interior, només en els horaris indicats)

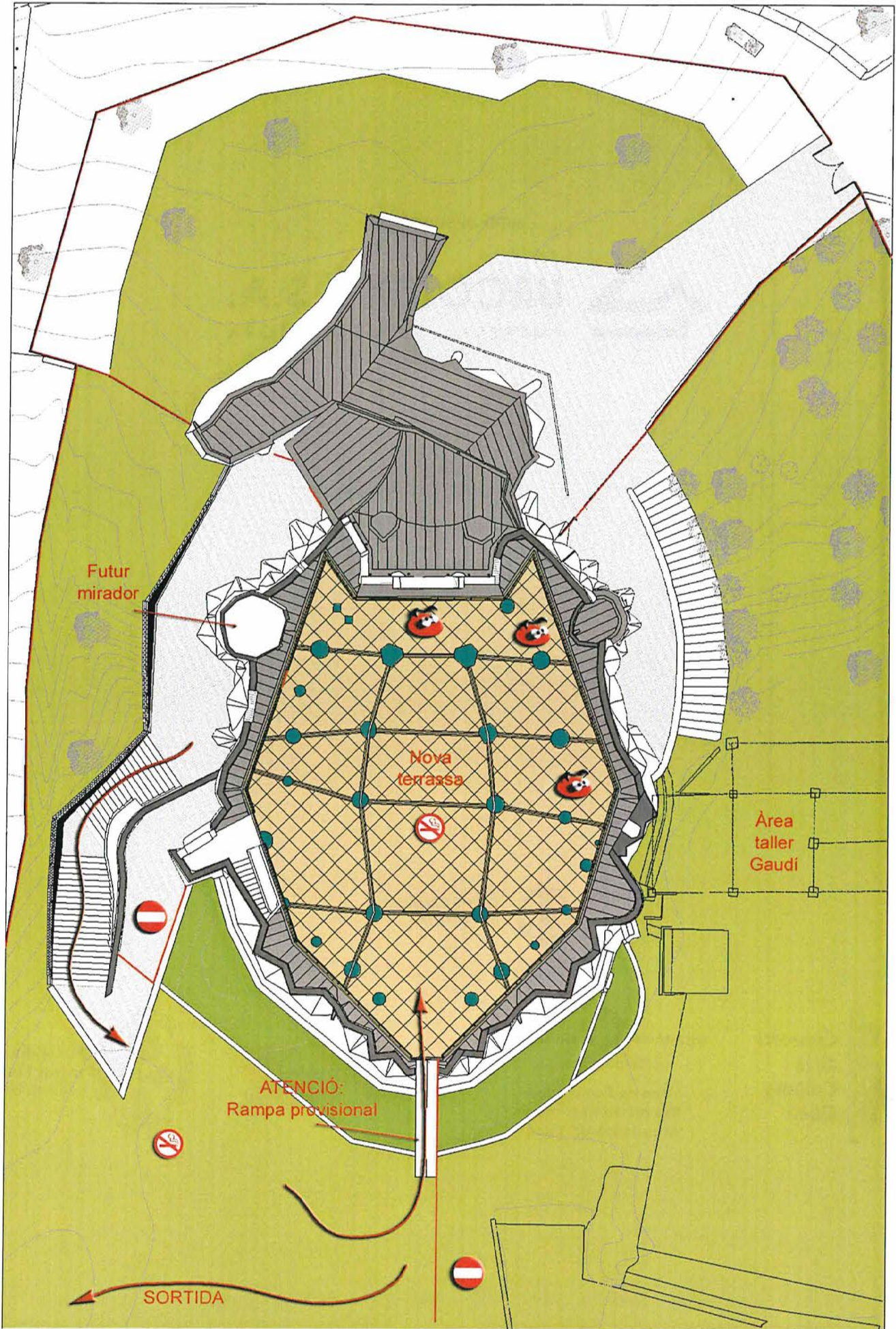
COR

 CONTROL (IMPREScindIBLE IDENTIFICACIÓ CURSET)

 RECORREGUTS POSSIBLES

 PUNTS DE VISTA RECOMANATS

 NO ESTÀ PERMÈS DE FUMAR A TOT EL RECINTE (NI DINS L'ESGLÈSIA NI A FORA)



amb el suport de



URCOTEX I. S.A.
EMPRESA CONSTRUCTORA



Col·legi d'Arquitectes
de Catalunya



**Consorci
de la
Colònia
Güell**

Diputació  **Barcelona**
xarxa de municipis

Àrea de Cooperació
**Servei de Patrimoni
Arquitectònic Local**

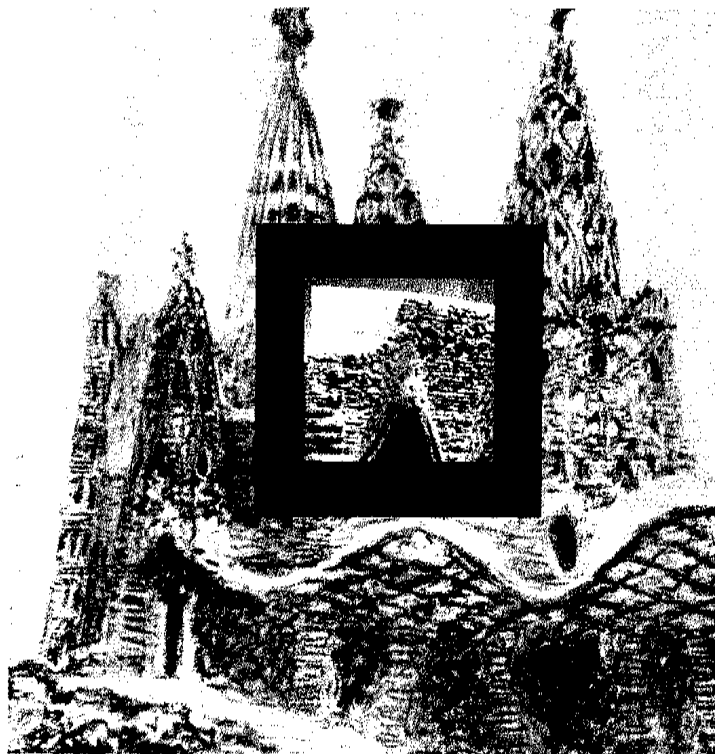


Ministerio de
Educación,
Cultura y Deporte



parròquia del
**Sagrat Cor
Colònia Güell**

VISITA A L'ESGLÉSIA DE LA COLÒNIA GÜELL



DIUMENGE, 15 DE DESEMBRE DE 2002

25 anys d'intervenció en Gaudí

Balanç per al futur

XXV Curset sobre
la Intervenció en
el Patrimoni Arquitectònic
Del 12 al 15 de desembre

XXV Cursillo sobre
la Intervención en el
Patrimonio Arquitectónico
Del 12 al 15 de diciembre

XXV Course on
Intervention work on
Architectural Heritage
From 12 to 15 December

XXVe Cours sur
l'Intervention sur
le Patrimoine Architectural
Du 12 au 15 décembre

**CRÓNICA SOBRE EL MANIFIESTO CONTRA LA RESTAURACIÓN
REALIZADA EN LA IGLESIA DE LA COLONIA GÜELL**

CONVOCATÒRIA DE PREMSA

Arrel de la desafortunada restauració de la Cripta de la Colònia Güell dirigida per l'arquitecte Antonio González Moreno-Navarro, cap del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, i promoguda per la Diputació de Barcelona i el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la *Plataforma Disbarat a la Colònia Güell* convoca un acte contra aquesta intervenció el dimecres, 11 de desembre a les 12 h, a l'auditori del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Juan José Lahuerta llegirà públicament el manifest acompanyat de Maria del Mar Arnús, Ivan Bercedo, Jorge Mestre i Perejaume.

Plataforma Disbarat a la Colònia Güell

MANIFEST

Gran disbarat a la Colònia Güell

Davant les intervencions dutes a cap a la Cripta de l'Església de la Colònia Güell per part de l'arquitecte Antonio González Moreno-Navarro, cap del Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, i promogudes per la Diputació de Barcelona i el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, volem donar a conèixer el nostre rebuig i la nostra preocupació:

1. Per l'aïllament absolut a què s'ha sotmès aquesta obra de Gaudí del seu entorn immediat: el terra, la pineda i el context més general de la Colònia.
2. Perquè l'obra anònima, amb què s'havien acabat provisional però definitivament els treballs de la Cripta després de la paralització de les obres, feta amb materials pobres i solucions senzilles, ha estat substituïda per una altra signada i de materials i solucions aliens a l'esperit gaudinià.
3. Per la presumpció imperdonable que suposa posar de costat l'obra definitivament inacabada de Gaudí i la nova obra de "restauració", com si aquesta fos la conclusió d'aquella.
4. Per la prepotència de la "restauració" enfront de la sublim humilitat de l'obra original, culminada amb l'autèntic disbarat de col·locar a l'arrencada de la rampa un enorme monòlit amb la data d'inici de les obres del Temple i la data d'acabament de la recent "restauració" seguides de la paraula AMÉN.

11/12/02

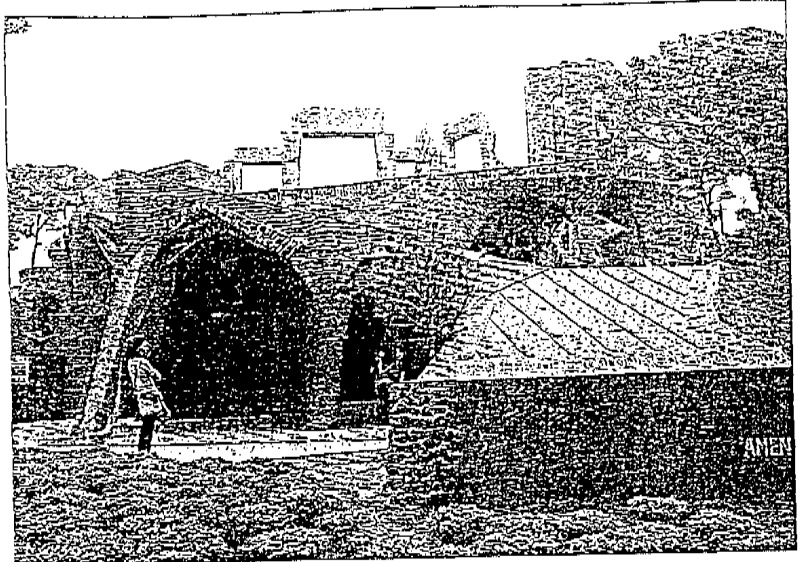
Per tot plegat demanem la restitució de la Cripta al seu estat anterior i l'enderroc d'aquests afegits que aïllen, congelen, descarreguen de força i banalitzen el sentit original de l'obra de Gaudí, reduïda ara a un accident.

El manifest el signen, de moment:

Chema Alvargonzález
Vicenç Aitaió
Frederic Amat
Xavier Antich
Maria del Mar Arnús
Jordi Balló
Ivan Bercedo
Ricardo Bofill
Manuel Borja-Villel
Antoni Bernad
Merina Campeny
Enric Cassases
Santiago Dexeus
Pep Duran
Joan Fontcuberta
Diana Garrigosa
Beth Galí
Carles Guerra
Manel Guerrero
Menene Gras
Romà Gubern
Santiago Ibarra
Juan José Lahuerta
Antoni Llena
Robert Llimós
Luis López de la Madrid
Cristina Maragall
Antoni Mari
Jorge Mestre
Victòria Miras
Antoni Montes
Gloria Moure
Xavier Oliver
Perejaume
Glòria Pérez
Carme Pinós
Leopoldo Pomés
Pere Portabella
Victòria Roqué
Josep Maria Rovira
Xavier Rubert de Ventós
Victoria Sánchez Cohnen
Nicolás Sartorius
Eva Serrats
Comte de Sert
Maria Antònia Sert
Genara Sert
Benedetta Tagliabue
Antoni Tàpies
Carles Vinardell
Àgueda Viñamatav

Yahoo! Sorteos

Consulta si tu número ha sido premiado



Aspecto del acceso a la cripta Güell tras la polémica restauración. / JORDI ROVIRALTA

El Año Gaudí acaba con polémica sobre la restauración de sus obras

Un manifiesto de 50 intelectuales critica los trabajos en la cripta Güell

CATALINA SERRA. Barcelona
Tanta unanimidad ya resultaba sospechosa. Pese al éxito de crítica y público alcanzado por el Año Gaudí, resultaba extraño que no resurgiera durante este año alguna de las viejas polémicas que han acompañado históricamente la obra de Gaudí. Como siempre, les ha tocado a las restauraciones. Hoy se hará público un manifiesto firmado por 50

intelectuales catalanes, entre los que figuran Ricardo Bofill y Antoni Tàpies, contra la restauración de la iglesia de la Colonia Güell. "Es muy fácil ver los toros desde la barrera, pero antes de emitir un juicio estético hay que conocer los problemas prácticos de una obra como esta", indica Josep Lluís González, uno de los arquitectos que ha intervenido en el equipo de esta restauración.

Todas las restauraciones de obras de Gaudí son polémicas. "Y siempre lo serán", añade Josep Lluís González Moreno-Navarro, que precisamente dirige el 25º Curso sobre Intervención en el Patrimonio Arquitectónico que el jueves comienza en el Colegio de Arquitectos de Cataluña, en Barcelona, y que tiene como tema monográfico las restauraciones de Gaudí. Durante tres días, todos los que han intervenido en obras de Gaudí explicarán sus experiencias y debatirán sobre los distintos procedimientos empleados. "En los próximos años se van a tener que seguir haciendo cosas porque los edificios se degradan y hay que trabajar en ellos", indica González. "Lo que pretendemos con este curso es analizar la experiencia de estos últimos 25 años para no volver a repetir los mismos errores. Pero es cierto que estas intervenciones y la manera en que se trabaja en las restauraciones de Gaudí siempre originan unos conflictos y tensiones notables".

El está en el centro de la última polémica. En la lista de los firmantes del manifiesto promovido por la *Plataforma Disparate en la Colonia Güell* figuran nombres como Antoni Tàpies, Ricardo Bofill, Pere Jaume, Frederic Amat, Joan Fontcuberta, Juan José Lahuerta, Beth Gall, Carme Pinós, Benedetta Tagliabue, Romà Güberna, María del Mar Andrés o Xavier Rubert de Ventós, entre otros muchos. La queja se centra, principalmente, en los acerbados de esta restauración que consideran "presuntuosa" y "pretentente", al haber utilizado materiales y soluciones "ajenas al espíritu gaudiniano". El mayor disparate, afirman, es haber colocado "en el arranque de la rampa un enorme monolito con la fecha de inicio de las obras del templo y la fecha de finalización de la restau-

te 'restauración' seguidas de la palabra AMEN". Los firmantes piden "la restitución de la cripta a su estado anterior y el derribo de estos añadidos que aíslan, congeñan, descargan de fuerza y banalizan el sentido original de la obra de Gaudí".

La iglesia de la Colonia Güell en Santa Maria de Cervelló, a pocos kilómetros de Barcelona, está considerada una obra maestra de Gaudí. Ha sido restaurada por un equipo dirigido por Antonio González Moreno-Navarro, responsable del servicio de patrimonio arquitectónico de la Diputación de Barcelona. La iglesia, popularmente conocida como la cripta Güell, quedó inconclusa cuando, en 1914, la familia Güell, impulsora de la colonia textil que lleva su nombre, decide paralizar el proyecto por razones que se desconocen. En 1969 se realizaron varias intervenciones en las rampas y remates y se hizo el em-

pedrado de todo el estorno a cargo del capellán de la iglesia, asesorado por el arquitecto Joan Bassegoda. En 1989 se inició la actual campaña de restauración con una primera fase amplia de estudio de la obra. En 1999 comenzaron las obras de restauración propiamente dicha que no finalizarán hasta dentro de dos o tres años. "El edificio quedó mal acabado", indica Josep Lluís González. "Entraba agua y en el porche, que es una maravilla de la arquitectura, había filtraciones por todas partes; por lo que corría serio peligro. Había que hacer una intervención para acabar el edificio, pero sin imitar a Gaudí. Es ridículo intentar imitarlo, pero cuando faltan elementos los tienes que colocar para asegurar la conservación de la obra".

Aquí comienza, afirma, la cuestión más difícil. "Puedes hacer una cosa muy discretita, que era algo que estuvimos barajando, pero al final llegamos a la conclusión de que en un edificio de Gaudí no podíamos poner un pavimento de azotea. Había que darle una cierta dignidad. Por eso colocamos una piedra natural que no imita a Gaudí, pero tampoco entra en contradicción con él, y todo el remate del muro, que había que tapar porque si no el agua entraría, se ha cubierto de basalto. Se ha buscado que se vea muy claro que es un basalto que no colocó Gaudí. Lo fundamental era proteger, pero dejando claro lo que se añade. Eso a alguien puede no gustarle, por supuesto, y decir que le gustaba más antes. Pero no hay que olvidar que una cosa es tener la responsabilidad de que aquello funcione y otra opinar desde fuera". Su hermano, Antonio González Moreno-Navarro, no quiso ayer hacer declaraciones aunque se mostró dispuesto a explicar la intervención in situ a los firmantes.

Intervenciones discutidas

La polémica persigue las restauraciones de Gaudí. Las más sonadas en los últimos años han sido las del Park Güell (se criticó mucho el tipo de cerámica utilizado en el trenzado del banco perimetral de la plaza), La Pedrera (sigue levantando ampollas que se construyera un auditorio en el sótano) y la azotea del Palau Güell (cuya intervención en las chimeneas fue contestada). La obra más polémica sigue siendo la continuación de la Sagrada Família, que llegó a convocar una manifestación ciudadana y que curiosamente este año no se ha reavivado.



OBRA QÜESTIONADA

Un manifest títula de «gran disbarat» les obres a la cripta Güell

ROSARIO FONTOVA
BARCELONA

La restauració en curs de la cripta de l'església de la Colònia Güell, obra mestra d'Antoni Gaudí situada a Santa Coloma de Cervelló, és un gran disbarat. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba) serà avui escenari de la lectura d'un manifest en què es rebutja la intervenció a la cripta per part de l'arquitecte de la diputació Antonio González Moreno-Navarro.

El manifest critica la «prepotència de la restauració enfront de la sublim humilitat de l'obra original» i censura la utilització de solucions i materials «allunyats de l'esperit gaudinià». A més a més, lamenta la col·locació d'un monòlit amb la data d'inici de les obres del temple i la data d'acabament de la restauració seguides de la paraula *amén*.

Una plataforma cultural critica la restauració de la joia d'Antoni Gaudí

El manifest ha estat promogut per la Plataforma Disbarat a la Colònia Güell i ja ha estat firmat per prop d'una cinquantena de persones. Entre elles figuren els artistes Antoni Tàpies, Perejaume, Joan Fontcuberta i Frederic Amat; els arquitectes Ricardo Bofill, Beth Galí, Benedetta Tagliabue i Carme Pinós; els experts en Gaudí Juan José Lahuerta i María del Mar Arnús, així com el director del Macba, Manuel de Borja Villel. A més, el firmen Xavier Rubert de Ventós, el comte de Sert, Santiago Dexeus i Diana Garrigosa. El text demana enderrocar els afegits que «banalitzen» l'obra.

González Moreno-Navarro va declinar ahir pronunciar-se sobre el manifest, tot i que va manifestar els seus dubtes que la majoria dels firmants hagin visitat la cripta, en obres fins al 2004. ■



Entrada a la Cripta de la Colònia Güell. / ANTONIO MORENO

Lanzan un manifiesto contra la reforma de la Cripta Güell

Bofill, Tàpies y Rubert de Ventós, entre los firmantes

MARIE-CLAIRE UBERQUOI
BARCELONA.—El éxito del Año Internacional Gaudí, que está a punto de concluir, puede ser empañado por la polémica. Un grupo de intelectuales ha redactado un manifiesto para protestar contra lo que consideran «la desafortunada restauración» de la Cripta de la Colònia Güell en Santa Coloma de Cervelló.

Entre los firmantes del documento se encuentran artistas, arquitectos, escritores, críticos y poetas, como Frederic Amat, Ricardo Bofill, Manuel Borja-Villel, Beth Galí, Robert Llimós, Roman Gubern, Pere Portabella, Xavier Rubert de Ventós, Antoni Tàpies y Benedetta Tagliabue, entre otros.

Todos ellos integran la *Plataforma Disbarat a la Colònia Güell* que hoy ha convocado un acto de protesta a las 12h en el auditorio del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Juan José Lahuerta, estudioso de la arquitectura gaudiniana y comisario de la muestra *Universo Gaudí* presentada este verano en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, leerá públicamente el manifiesto acompañado por María del Mar Arnús, Ivan Bercedo, Jorge Mestre y Perejaume.

En el manifiesto se critica vivamente la reforma dirigida por el arquitecto Antonio González Moreno-Navarro, jefe del Servicio del Patrimonio Arquitectóni-

co de la Diputación de Barcelona, la institución promotora del proyecto junto con el Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Los firmantes denuncian «el aislamiento absoluto al que se ha sometido esta obra de Gaudí» en relación a su entorno ambiental y al contexto general de la Colònia. Se reprocha también la pérdida del espíritu gaudiniano de la obra, al utilizar materiales diferentes a los que empleó Gaudí, quien solía optar por soluciones mucho más sencillas. En el documento se tacha de «imperdonable» el hecho de considerar esta restauración como la conclusión de una obra que el arquitecto dejó «definitivamente inacabada».

Els arquitectes que més van col·laborar amb l'artífex de la Sagrada Família són presentats ara junts en una exposició

Els 10 ajudants de Gaudí

Ignasi Aragay
BARCELONA

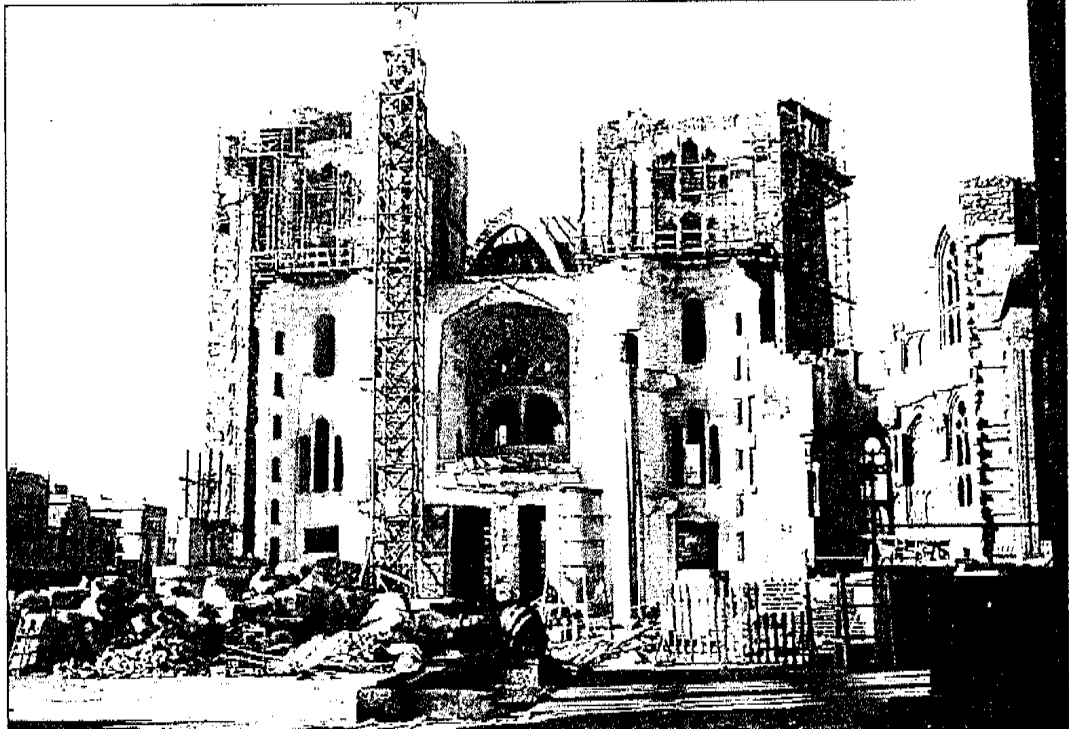
Gaudí no va tenir pròpiament deixebles ni va formar escola. Però això no vol dir que no s'envoltés d'un equip d'arquitectes. El Col·legi reivindica ara els 10 ajudants més propers.

Són els que van treballar amb ell a l'obrador de la Sagrada Família o els que hi van tenir una relació personal més intensa. Tret de Josep Maria Jujol, a la resta no els coneix el gran públic. I fins i tot Jujol no ha estat públicament reivindicat fins fa alguns anys. Amb Gaudí com a nexa d'unió, entre aquesta desena de professionals va existir alguna mena de lligams d'armistat o feina.

I malgrat totes aquestes connexions, aquest grup de col·laboradors -després hi ha el més ampli dels artesans- "pràcticament no ha estat estudiat", insisteix David Ferrer, comissari de l'exposició *Els arquitectes de Gaudí* juntament amb Josep Gómez Serrano. El muntatge, doncs, per les seves reduïdes dimensions és només una panoràmica sintètica de l'evolució d'aquests professionals que es van formar i en part van créixer sota l'ombra gaudiniana. "La intenció és que a partir d'aquí algú s'animi a aprofundir en el tema, a veure quin tipus de relacions van establir amb Gaudí i quina influència va exercir sobre ells", diu Ferrer.

La mostra presenta els personatges de manera cronològica, del més gran al més jove. De cadascun hi ha una tria de plànols sobre les seves obres més influenciades pel llenguatge gaudinista. El primer és Francesc Berenguer, que ja va col·laborar amb Gaudí cap al 1886-87 al Palau Güell, del qual es diu que va arribar a dibuixar 17 versions de la façana. Tant perquè va estar inmers en ple Modernisme com perquè va morir jove, Berenguer és el més gaudinista de tots.

Després vénen Joan Rubió i Jujol, també encara prou propers, i encara César Martinell i



Façana de la Passió de la Sagrada Família el 1966, any de la mort de Francesc Quintana



Sant Feliu de Codines. Campanar de Puig Boada

tracta de Josep Francesc Rafols -que després es va dedicar sobretot a la docència i la pintura-, Joan Bergós -també amb poca obra pròpia-, Francesc Quintana -Gaudí el va agafar perquè era un excellent dibuixant i després va enquadran-se clarament en el Noucentisme- i Ignasi Puig Boada i Lluís Bonet Gari, per als quals Gaudí ja devia ser com un avi. "Uns i altres sovint van rebre encàrrecs fets a Gaudí que aquest no podia assumir, perquè no li interessaven i perquè no tenia prou temps", fa notar Ferrer, segons el qual aquest tipus de feines per part d'una clientela que esperava una obra gaudiniana també devia condicionar les obres.

Van ser els tres més joves els qui superada la guerra, amb moltes dificultats, sense cap suport del nou règim nacionalcatòlic i malgrat la distància estilística que els separava de la Sagrada Família, van assumir la continuació del temple. L'actual arquitecte responsable de la Sagrada Família, Jordi Bonet, és fill de Bonet Gari.

Restauració polèmica

L'exposició es fa amb motiu del vint-i-cincè curs d'intervenció sobre el patrimoni, que any el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya dedica a la restaura-



Domènec Sugrañes

ció i continuació de les obres gaudinianes, un tema gairebé sempre marcat per la polèmica, no només en el cas de la Sagrada Família, sinó també del banc del Parc Güell o les xemeneies, fetes igualment amb trencadís, del Palau Güell. No és casualitat, doncs, que avui es presenti al Macba un manifest d'artistes, historiadors de l'art, arquitectes i intellectuals -de Bofill a La Huerta passant per Tagliabue i Tapies- en contra d'una altra restauració: la de la cripta de la Colònica Güell, dirigida per Antoni González, cap del servei de Patrimoni de la Diputació de Barcelona.

Els arquitectes de Gaudí
• Col·legi d'Arquitectes.
Barcelona. Plaça Nova, 5
Del 10/12 a l'11/01/03

L'ull fotogràfic japonès

► Una trentena de fotografies de Kenji Imai, Hisao Suzuki i Takishi Katafuchi conformen l'exposició que ahir va presentar la Càtedra Gaudí sobre la fascinació que els japonesos senten cap a l'arquitectura de Gaudí. Imai va viatjar a Barcelona el 1926, sis mesos després de la mort de l'arquitecte, i va realitzar una sèrie de reportatges marcats per l'absència de Gaudí i en els quals sembla voler transmetre un ambient de soledat d'edificis com les cases Batlló i Milà i la Sagrada Família.

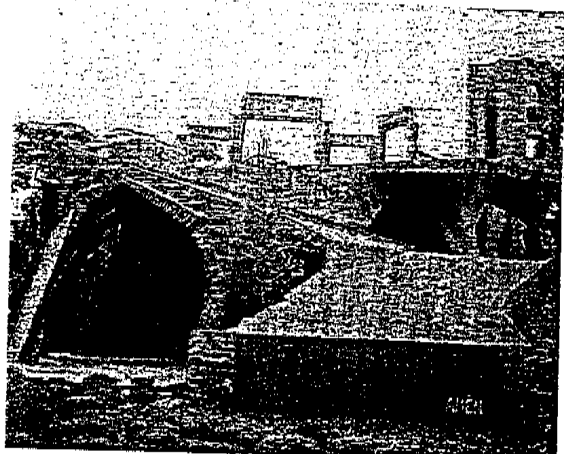
Pel que fa a Suzuki i Katafuchi, residents a Barcelona, aporten la seva versió de l'obra gaudiniana mitjançant tècniques de fotografia digital per aconseguir el màxim de realisme. L'exposició es titula *Gaudí vist per la retina japonesa* i és l'aportació de la Casa Àsia a l'Any Gaudí. Es pot visitar als pavellons de la finca Güell de Pedralbes fins al 19 de gener. Al catàleg, Isozaki fa un recorregut per l'interès japonès per Gaudí.



Presentado el manifiesto contra la restauración de la cripta Güell

CATALINA SERRA, **Barcelona**
Los impulsores del manifiesto contra la restauración realizada en la iglesia de la Colònia Güell de Santa Coloma de Cervelló, obra de Antoni Gaudí, presentaron ayer públicamente el documento titulado *Gran disparate en la Colònia Güell*, en un acto celebrado en el auditorio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba). El arquitecto Juan José Lahuerta, que fue el comisario de la exposición *Universo Gaudí*, consideró que "con la excusa de que se estaba haciendo una restauración muy estudiada y científica, porque se ha llegado a decir que si no se restauran sus obras no se conoce a Gaudí, se ha realizado una intervención que es como un grafito en la puerta del lavabo". En el manifiesto reclaman que se derriben los añadidos realizados al edificio y se devuelva la obra al estado anterior a la restauración, dirigida por Antonio González Moreno-Navarro, jefe del servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona.

Los impulsores del manifiesto —entre los que también figuran Perejaume, Maria del Mar Arnús, Iván Bercedo y Jorge Mestre— afirman que la excusa de que se tenían que consolidar y arreglar las filtraciones de agua del edificio no justifica la intervención arquitectónica posterior, que, en su opinión, desvirtúa por completo el edificio de Gaudí al introducir, de forma que juzgan arbitraria, materiales y soluciones totalmente ajenas al estilo utilizado por Gaudí. Hasta el momento han firmado el documento 50 intelectuales catalanes —entre los que figuran Antoni Tápies, Ricardo Bofill, Enric Casasses, Carme Pinós y Vicenç Altaió, entre otros—, pero confían en recoger más adhesiones en los próximos días.



Aspecto exterior de la cripta, con el monolito añadido en primer plano

Manifiesto contra la restauración de la cripta de la Colònia Güell

■ Antoni González, director del equipo encargado de la restauración, argumenta que los elementos eliminados no estaban en la obra de Gaudí sino que eran fruto de una intervención de 1969

TERESA SESÉ

BARCELONA. - Desde el tipo de cerámica utilizada en el "trencadís" del banco que rodea la plaza del Park Güell a la azotea del Palau Güell, pasando, claro está, por la continuación de la Sagrada Família, las restauraciones de la obra de Gaudí se han acompañado siempre de vivas polémicas. La última estalló ayer con la lectura pública de un manifiesto, firmado por unos cincuenta intelectuales, entre los que figuran Antoni Tàpies, Frederic Amat, Beth Galí o Benedetta Tagliabue, contra la restauración de la iglesia de la Colònia Güell, que consideran "prepotente" frente "a la sublime humildad de la obra original", por lo que piden la restitución de la cripta a su estado anterior.

Aun admitiendo que en cuestión de gustos "todo es opinable", Antoni González, director del equipo encargado de la restauración y responsable del servicio de patrimonio arquitectónico de la Diputación de

Barcelona, considera que, en este caso, "estamos ante un debate estéril" por cuanto la mayoría de las críticas se fundamentan en "datos erróneos" fruto del "desconocimiento" de los firmantes, tanto respecto a la obra original de Gaudí como a las intervenciones llevadas a cabo posteriormente. En concreto, el arquitecto se refiere a la supuesta eliminación de elementos originales de la obra de Gaudí, "cuando en realidad todo el esfuerzo ha estado centrado

en dejar la iglesia tal como se inauguró en 1915, y lo único que se ha borrado es la intervención llevada a cabo en 1969 por el párroco de la iglesia, Regul Casas, con el asesoramiento de Juan Bassegoda."

Sería el caso de la escalinata exterior que conducía hasta el tejado, cuya eliminación ha sido objeto de enconadas críticas por parte de la Plataforma Disbarat a la Colònia Güell, o la pavimentación del espacio exterior, existente desde la citada restauración. "Respecto a esto último, lo único que hemos hecho no-

Una cincuentena de intelectuales firman un texto en el que piden la restitución de la iglesia a su estado anterior

sotros es cambiar el material existente por otro de mayor calidad", explica González.

En la presentación del manifiesto, a la que asistieron los arquitectos Ivan Bertedo, Jorge Mestre y Juan José Lahuerta, la historiadora María del Mar Arnús y el artista Perajaupe, se cuestionó asimismo la colocación de un gran monolito con las fechas de inicio de las obras y el final de la actual restauración seguidas de la palabra Amén - "la última que dijo Gaudí", argumenta González-; la "actitud inadmisibile por parte del arquitecto restaurador, que trata de imponer su firma entrando en competencia con Gaudí", así como el hecho de que, en su opinión, "se primen los intereses turístico-económicos sobre un edificio netamente religioso". ■

Los arquitectos de Gaudí

Bajo el título "Els arquitectes de Gaudí", el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC) ha reunido en una exposició més de 150 dibuixos -alguns inédits- i fotografies pertanyents a aquells arquitectes que en un moment o altre de la seva trajectòria van col·laborar amb Gaudí: Francesc Berenguer, Joan Rubió, Josep Maria Jujol, Domènec Sugrañes, Josep Francesc Ràfols, Francesc Quintana, Cèsar Martinell, Joan Bergós, Lluís Bonet Gari i Ignasi Puig Boada. Segons els seus comisaris, David Ferrer i Josep Gómez Serrano, la exposició tracta de posar de relleu detalls de l'obra pròpia i la personalitat de cada un dels, i no tant els seus treballs amb Gaudí, molts més coneguts. La exposició, que tancarà els actes de l'any Gaudí, en el COAC, permanecerà oberta fins al 11 de gener del 2003.

Debate en el Col·legi d'Arquitectes

Antoni González emplaza a quienes quieran conocer en detalle su proyecto a que acudan el próximo sábado (18.15 horas) al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, donde el próximo sábado explicará y debatirá su experiencia con otros profesionales. El acto se enmarca dentro del 25.º Curso sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico, que comienza hoy, y que este año está dedicado precisamente a las restauraciones de Gaudí. Y allí, de nuevo, puede resurgir hoy la polémica, en una jornada dedicada a la continuación de la Sagrada Família.



Critican la reforma de la Cripta Güell por convertirla «en un bibelot turístico»

El autor de la restauración asegura que «sólo se limita a revalorizar la obra de Gaudí»

MARIE-CLAIRE UBERQUOI
BARCELONA.-Los responsables de la *Plataforma Disbarat a la Colònia Güell*, que ayer leyeron en el Macha un manifiesto en contra de la reforma de la célebre Cripta de Antoni Gaudí en Santa Coloma de Cervelló, acusan a sus responsables de «querer convertir esta iglesia singular en un bibelot turístico». En la lectura intervinieron los impulsores de la protesta, Juan José Lahuerta, María del Mar Arnús, Perejaume y los directores de la revista *Quaderns d'Arquitectura* Ivan Bercedo y Jorge Mestre, que criticaron la intervención llevada a cabo por Antonio González Moreno Navarro, jefe del Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona. Todos coincidieron en tachar la restauración de «prepotencia» frente a la «humildad sublime de la obra original».

«Es evidente que el arquitecto ha querido hacer aquí una obra suya que después entra en una competición inadmisibile con el trabajo de Gaudí», señaló Perejaume. Lo que los firmantes consideran como un «auténtico disparate», es la colocación en la entrada de la rampa de un enorme monolito donde se han inscrito la fecha del inicio de las obras de la cripta Güell y la fecha de la reciente restauración seguidas de la palabra AMEN. «La entrada de la cripta tiene ahora el aspecto de un sarcófago increíble; y además, se ha puesto un pavimento blanco absolutamente ridiculo, que da la sensación de que la iglesia está presentada en una suerte de «bandera edulcorada», lamentó Juan José Lahuerta.



De izq. a dcha. María del Mar Arnús, Juan José Lahuerta y Perejaume. / A. MORENO

El objetivo de la *Plataforma Disbarat a la Colònia Güell* es pedir la destrucción de todos los elementos añadidos, ya que por suerte «la intervención no es irreversible», aseguraron ayer Ivan Bercedo y Jorge Mestre.

Construida entre 1908 y 1915, la Cripta Güell es una de las obras maestras de Antoni Gaudí, que fue declarada patrimonio histórico-artístico en 1969. Inicialmente formaba parte de la Colonia Güell, un conjunto urbano con viviendas para los obreros que no llegó a terminarse. En esta iglesia reconocida como su obra más arriesgada, el genial arquitecto plasmó su lenguaje per-

sonal, inventando un sistema original para sostener el edificio mediante una serie de curiosas columnas inclinadas, semejante a los árboles de un bosque. Ahora el medio centenar de firmantes del manifiesto entre los cuales se encuentran Antoni Tapies, Frederic Amat, Nicolás Sartorius, Benedetta Tagliabue, Enric Cassas y Pere Portabella, exige «la restitución de la Cripta a su estado anterior».

Y los que quieren adherirse a la protesta pueden enviar un correo electrónico a: disbarat_colonia_guell@yahoo.es.

Mientras tanto el autor de la restauración Antonio González

Moreno Navarro rechaza rotundamente los cuatro puntos del manifiesto asegurando que «todo esto es fruto de la ignorancia». Los cincuenta firmantes no se han acercado nunca a ver el estado de la Cripta Güell, que desde el inicio de las obras en 1999 se puede visitar cada martes. Por empezar no se puede criticar ni el entorno ni el jardín porque no es obra mía; y, además, es una parte que todavía queda por acondicionar», señala.

El arquitecto asegura que en la Cripta Güell no se ha tocado nada que fuera de Gaudí. «Sólo se ha desmontado la escalera que Joan Bassegoda hizo en 1969 y se ha quitado una cubierta de urallita de 1917. Además quiero precisar que Gaudí no dejó la iglesia inacabada porque la abandonó, sino porque le dijeron que se fuera. Por mi parte me he limitado a poner esta piedra que llaman monolito, para crear una barrera e impedir el acceso de la gente a un lugar que podía ser peligroso».

Antonio González Moreno, que desde 1986 ha estudiado el proyecto de la Cripta Güell, se defiende de haber vulnerado el espíritu de Gaudí. «Creo que es insultar la memoria decir que sólo utilizaba materiales pobres, porque sus obras eran siempre muy complejas», subraya el especialista. Para el arquitecto, la Cripta Güell, antes que un lugar turístico, es un lugar de culto y como tal hay que hacer obras para acondicionar el interior del edificio. «Todavía faltan poner la calefacción y cambiar unas instalaciones obsoletas así como arreglar el entorno. Creo que para el 2005 todo estará terminado», dice.



Manifest contra la restauració de la cripta de la Colònia Güell

J.C.

BARCELONA

50 intel·lectuals impulsen la Plataforma Disbarat a la Colònia Güell, que vol "la restitució de la cripta al seu estat anterior i l'enderroc dels afegits que s'hi han fet".

Han invertit el sentit de l'obra de Gaudí", va manifestar Juan José Lahuerta, en la presentació del document, amb el nom de les 50 primeres firmes. L'escrit critica l'arquitecte Antoni González Moreno-Navarro, cap del servei del Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona, autor de la reforma de la cripta.

El manifest explica quatre "disbarats" bàsics. Així, hi ha rebuig per "l'aïllament absolut a què s'ha sotmès aquesta obra de Gaudí del seu entorn immediat: la terra, la pineda i el context més general de la Colònia". Segons l'artista Perejaume, un altre dels promotors del Manifest, "no sols hi ha un desconeixement de l'obra de Gaudí, sinó que s'ha invertit el sentit de la seva obra".

El manifest també es queixa que "l'obra anònima amb què s'havien acabat provisionalment els treballs de la cripta després de la paralització de les obres, feta amb materials pobres i solucions senzilles, ha estat substituïda per una altra de signada i amb materials i solucions aliens a l'esperit gaudinià". El document també carrega contra la presumpció imperdonable que suposa "posar de costat l'obra definitivament inacabada de Gaudí i la nova obra de restauració, com si aquesta fos conclusió d'aquella". Això va prou lligat amb la "prepotència de la restauració enfront de la sublim humilitat de l'obra original, culminada amb l'autèntic disbarat de col·locar a l'arrencada de la rampa un enorme monòlit amb la data de l'inici de les obres del temple i la data d'acabament de la recent restauració, seguides de la paraula *Amén*".

Perejaume va deixar clar que amb aquesta restauració s'ha aconseguit "perdre el sentit original religiós" de la cripta per transformar-lo en "un sentit totalment turístic".

No és estrany que, amb tants nyaps, el Manifest demani "la restitució de la cripta al seu estat anterior i l'enderroc d'aquests afegits".

Entre els primers firmants del document hi ha, entre altres, Vicenç Altaió, Enric Casasses, Joan Fontcuberta, Robert Llimós, Leopoldo Pomés, el comte de Sert i Antoni Tàpies.

XXV Curset sobre la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya
AADIPA

25 anys d'intervenció en Gaudí Balanç per al futur

Casa Milà (1906-1911). Restauració (1986-1996)

F. J. Asarta, R. Brufau, J.E. Hernández Cros, R. Lacuesta, R. Vila

Barcelona, 14 de desembre de 2002, d'11,45 a 13,15 h

Estudios previos sobre los revestimientos murales de la Casa Milà

por Raquel Lacuesta

Antecedentes

En la primavera de 1992, cuando la Caixa de Catalunya decidió reemprender una nueva fase de restauración, surgió la necesidad de realizar unos estudios previos de carácter documental, artístico y constructivo con vistas a iniciar la actuación en la azotea y el desván. Fue entonces cuando el responsable de las obras por parte de la Caixa en aquellos momentos, el Sr. Enric Mira, me llamó para hablarme de mi posible colaboración en el proyecto, como historiadora del arte, por indicación del arquitecto Francisco Javier Asarta. Se trataba de elaborar un documento que serviría de complemento al proyecto y que recogería una propuesta de actuación, en función de las conclusiones. Fue entonces cuando se formó un equipo, que coordinó desde el principio Asarta. A este trabajo siguieron otros a medida que avanzaban las obras y que se programaba la actuación en otros sectores. Los estudios previos que realicé fueron los siguientes:

1. Estudio documental, artístico y constructivo de los elementos arquitectónico-escultóricos de la azotea: cajas de escalera, torres de ventilación, chimeneas y cupulines del paso de ronda. 1992
2. Informe técnico complementario de la azotea (pruebas de revestimiento y color en escalones, chimeneas y barandillas, e identificación de las ventanas del desván diseñadas por Gaudí). 1994
3. La fachada norte y las escaleras de servicio: revestimientos, colores y carpinterías. 1994
4. Revestimientos originales de los patios interiores (pinturas murales). 1994

El devenir histórico de los elementos de la azotea

Estos estudios nacían, pues, con dos objetivos prioritarios: por un lado, el análisis histórico-constructivo y artístico de cada uno de los elementos que se levantaban sobre la azotea y de las intervenciones o reparaciones que se produjeron en ellos a lo largo de este siglo; por otra parte, servir de instrumento documental para emprender la restauración de estos elementos.

Cuando Gaudí acabó la Casa Milà en 1911, sólo emergían de la azotea 6 cajas de escalera, 2 torres de ventilación y 7 chimeneas sencillas o compuestas y, además, 4 cupulines situados sobre el paso de ronda accesible desde la planta de los desvanes. Todos ellos se conservaban, pero acompañados de 16 chimeneas más que fueron surgiendo a medida que se operaban reformas en el interior de los pisos, algunas de las cuales, pese a su construcción relativamente reciente, habían pasado ya a la memoria colectiva como obra de Gaudí.

Para la elaboración del estudio, además de la necesaria consulta bibliográfica, recurrí a la documentación fotográfica existente en los archivos más antiguos, con el fin de reconstruir la historia, paso a paso, de aquellos elementos, a la vez funcionales y escultóricos.

De hecho, la bibliografía reproducía una y otra vez fotografías con los mismos o parecidos puntos de vista, con comentarios casi siempre interpretativos del mensaje de Gaudí, literatura más o menos recreada y fantástica, pero poco útil para el trabajo que se pretendía llevar a cabo.

Una vez recopiladas todas las fotografías de archivo o las que me aportaban algunos datos nuevos en la bibliografía consultada, hice las mías propias tomando los mismos puntos de vista y estableciendo una comparación cronológica para averiguar cuándo y porqué se habían edificado nuevos elementos, y qué alteraciones o cambios habían tenido los genuinamente gaudinianos.

Una dificultad con la que me topé fue, precisamente, con el tema del revestimiento y el color. Hasta finales de los 60 del siglo XX, no se habían publicado ni encontré fotografías en color que me permitieran conocer exactamente el acabado original de algunos edículos de la azotea. El blanco y negro sugería acabados de estuco, a veces, o de pintura sobre revoco, y, al menos, tres gamas de colores. También se detectaban en algunas fotografías reparaciones y mutilaciones que podían indicar una eliminación del revoco original, con lo cual el análisis de los morteros en la actualidad no aportaría ningún dato a la historia del revestimiento. A partir de los sesenta, la bibliografía empezó a recoger imágenes en color, que nos fueron aclarando las hipótesis iniciales.

A grandes rasgos, la reconstrucción de la pequeña historia de los edículos de la azotea de la Casa Milà quedaba de la siguiente manera:

En 1910, Gaudí había acabado las obras de la azotea; sólo faltaban por colocar las barandillas de protección que rodean los dos patios interiores del edificio y de un tercer patio de luces, e instalar los vidrios de los lunetos de las salidas de cajas de escalera.

De las seis cajas, 4 presentaban revestimiento de fragmentos planos de formas irregulares de piedra, mármol o azulejo, y dos se hallaban revocados y enlucidos. Las dos torres de ventilación y las siete chimeneas también tenían un acabado de enlucido, excepto una de ellas, ramificada y coronada con seis sombreretes, que estaban revestidos con fragmentos de vidrios de botellas de champagne. Por último, los 4 cupulines ya se mostraban recubiertos de "trencadís" de mármol y piedra.

En fotografías de 1927, aparecían dos nuevas chimeneas conectadas a través de los patios con los primeros pisos. De forma mucho más sencilla y peor acabado que las diseñadas por Gaudí, pero todavía con cierta intención mimética, presentaban un revestimiento o enlucido igual al de los patios. Algunos sombreretes de las chimeneas ya habían sufrido agresiones poco respetuosas, debido probablemente a reparaciones del tiro de humos.

Entre 1927 y 1954, la mayor parte de las construcciones emergentes que no tenían la protección del "trencadís" presentaban un estado de conservación lamentable; también se detectaban modificaciones groseras en los sombreretes de otras chimeneas, revocos parciales y desaparición de algunos relieves decorativos, lo que hace pensar en actuaciones no controladas por un técnico. Hay que tener en cuenta que la azotea de la Casa Milà, a pesar de su carácter monumental, no estaba pensada para otra cosa que no fuera la de tender la ropa, y sus majestuosos edículos eran, ante todo, extractores de aire y de humo.

En 1946, la viuda de Pedro Milà, Rosario Segimón, vendió la Pedrera a la Inmobiliaria Provenza, que no tardó mucho tiempo en rentabilizar como fuese su nueva propiedad. Así, entre 1954 y 1955, encargó al arquitecto Francisco Juan Barba Corsini un proyecto de remodelación de los desvanes para convertirlos en apartamentos de alquiler.

Estos apartamentos, con sus correspondientes baños, cocinas y hogares, obligaron a levantar en el terrado un total de 14 chimeneas nuevas, para dirigir los humos o para ventilar, que se hicieron aisladas o conectadas a las cajas de escalera o a los conductos de las que ya existían. Algunas de ellas, las que habían de ser visibles desde la calle, adoptaron formas gaudinianas, repitiendo o copiando a escala igual o menor algunos de los edículos existentes, e incluso los revestimientos pétreos o revocados. Las más interiores fueron realizadas con mucho menos sentido artístico y sólo sus sombreretes recuerdan vagamente las que Gaudí había proyectado y que habían sido modeladas previamente en yeso por el escultor Joan Beltran. No se tocaron, sin embargo, las chimeneas de Gaudí, que progresivamente se iban deteriorando.

Entre 1971 y 1975, por fin, a causa del desprendimiento de unos fragmentos de piedra de la fachada principal, que habían caído a la calle en octubre de 1970, se emprendieron obras de restauración, las cuales fueron dirigidas por el arquitecto Juan Antonio Comas de Mendoza. En aquel momento, la azotea y sus edículos se hallaban en un avanzado grado de deterioro. Los revocos y enlucidos estaban agrietados y en parte desprendidos de la fábrica de ladrillo y algunos sombreretes dejaban ver los perfiles metálicos estructurales totalmente descarnados. Aprovechando estas obras de restauración, se decidió hacer algunas reparaciones, que consistieron fundamentalmente en revocar de nuevo los elementos que no tenían revestimientos pétreos o cerámicos (que eran los únicos que se mantenían en buen estado de conservación), en restituir a la forma casi original los sombreretes que habían sido modificados tiempo atrás y en aplicar pintura

marrón rojiza, entonces tan a la moda, perdiendo con ello el acabado original de revoco y enlucido que había proporcionado a estos elementos una textura y un brillo cercanos a los del estuco planchado. No se extrajeron, sin embargo, los tubos, depósitos, cables y demás objetos que se habían ido empotrando en sus paredes a lo largo del tiempo.

En 1986, la Caixa de Catalunya adquirió el inmueble, y la azotea, que hasta entonces había sido utilizada únicamente por los vecinos y visitada sólo con la correspondiente autorización, perdió su uso original y se convirtió en una de las zonas visitables por el público. De ahí la necesidad de su restauración.

Análisis de los elementos de la azotea

Para el análisis de todos y cada uno de los elementos emergentes de la azotea, apliqué una metodología semejante a la que un año antes había utilizado para las chimeneas revestidas de trencadís del palacio Güell. A partir de la ficha tipo de entonces, definí una serie de conceptos a desarrollar en función de las características de cada elemento.

Era necesario, al mismo tiempo, realizar un levantamiento de planos del terrado, que no se había hecho nunca: así, se levantó una planta general y una cenital, y también plantas, alzados y secciones de los edículos. Con ello se facilitaba el estudio del sistema constructivo, obtener medidas de cada elemento y proceder a su situación en planta con la numeración que previamente les había dado para su agrupación tipológica.

En el caso de la Pedrera, la ficha tipo no se ajustó a un modelo esquemático cerrado, como en el palacio Güell, sino que opté por crear campos abiertos para desarrollar con todo detalle el contenido de cada concepto, ya que el repertorio de formas, composición y revestimientos era menos variado y complejo y, en muchos casos, repetitivo. Los conceptos desarrollados se definieron en función de la "descripción volumétrica" de cada elemento, el "sistema constructivo", los "materiales de revestimiento", el "análisis compositivo", la "fecha de construcción", las "restauraciones efectuadas", las "referencias documentales" en las que basaba el estudio individualizado, el "estado de conservación" y las "propuestas de actuación" de cara a la futura restauración.

En total, los elementos de estudio fueron 35. El sistema constructivo era igual para todos ellos, a base de paredes y bóvedas a la catalana hechas con baldosas o rasillas enteras o fragmentadas, con uno o dos gruesos según las zonas, y unidas con mortero, que adoptan formas geométricas diversas (parabólicas, helicoidales, troncopiramidales o troncocónicas). Las cajas de escaleras y las torres de ventilación partían de la planta del desván, soportadas por las vigas del forjado. Los conductos de las chimeneas arrancaban de las diversas plantas del edificio y se ramificaban en el terrado formando uno o múltiples fustes y sombreretes, que estaban decorados con relieves de formas caprichosas (aristas sinuosas, corazones, espirales, latiguillos, vértices y botones puntiagudos, etc.) Los sombreretes estaban subdivididos a su vez en dos partes: un elemento cilíndrico y un cupulín bulbiforme y puntiagudo, a modo de yelmo. Entre estas dos piezas se formaban los agujeros de salida de humos, de forma almendrada u ocular. Por el exterior, originalmente los edículos estaban enfoscados y enlucidos con mortero de cal. De todos los elementos construidos por Gaudí, sólo

cuatro cajas de escalera y los cuatro cupulines del paso de ronda fueron revestidos con fragmentos de piedra, mármol o cerámica esmaltada. El resto fue dejado con el acabado y el brillo propio del enlucido.

Los revestimientos de "trencadís" habían sido utilizados por Gaudí en obras anteriores, como en el palacio Güell, o como hizo en el parque Güell, en donde recreó composiciones policromas y efectos pictóricos muy diferentes de los que diseñó, más tarde, para la Pedrera. Aquí, la gama era prácticamente monocroma, con sutiles matices en las tonalidades, que iban del blanco al gris y del blanco amarillento al beige, sin apenas alejarse del tratamiento cromático de las fachadas exteriores y de los patios interiores. Las diferentes clases de piedra que se aplicaron en el "trencadís" procedían de restos de la misma obra, y los azulejos, blancos lisos o de colores pastel, eran los típicos de Valencia, y, en general, eran de desecho. También, como en el palacio Güell, utilizó fragmentos de mármol y de vidrio; pero en el caso de la Pedrera, se trataba de vidrios rotos de botellas de color verde incrustados en el mortero, con lo cual la superficie que se obtiene es de formas redondeadas y abultadas.

De las seis cajas de escalera existentes, hay cuatro modelos distintos y dos repetidos. Los cuatro primeros se alinean a lo largo de la fachada y, como he dicho antes, son los que están revestidos con material pétreo y cerámico. El "trencadís" juega un importante papel en la composición de las formas y en la creación de efectos de claroscuro.

En la caja de escalera número 1, las formas lemniscatas o alveolares se desdoblaron en franjas verticales alternas con una sutil diferencia en el tratamiento cromático, que viene dada por el cambio de material: unas están recubiertas con fragmentos de piedra caliza de Ulldecona, en las variantes de Sénia, Xert y Borriol, y las otras con variantes de Carrara, Macael y Tranco. El análisis químico de los diferentes fragmentos de piedra, realizados en la Facultad de Geología bajo la dirección del profesor Màrius Vendrell, permitieron confirmar lo que un experimentado marmolista ya me había explicado sobre los diversos tipos que había.

Los colores y la textura originales se habían ido perdiendo por efectos de la erosión y la contaminación ambiental, aunque se pudo comprobar que estos fragmentos nunca estuvieron pulidos, sino solamente afinados con sierra manual. La gama cromática, que en su origen variaba del beige amarillento al rosado y al blanco marmóreo, se nos presentaba prácticamente invertida, ante la respuesta que las diferentes clases de piedra habían tenido con el contacto exterior: los tonos beige se mostraban agrisados y los blancos se habían transformado en cremosos o pardo oscuro. Igualmente había ocurrido con el revestimiento de la caja de escalera número 4, aplacada con los mismos materiales cuyos efectos cromáticos también parecían haberse invertido.

En el caso de la caja número 2, que genera un ritmo helicoidal libre alrededor de una forma cónica virtual, el revestimiento era de mármol del tipo Carrara y de cerámica de Valencia esmaltada blanca, aunque con algunas salpicaduras de tonos pastel. Los dos materiales se combinan en franjas alternas, siguiendo la trayectoria y el movimiento ascensional de las espiras y creando reflejos lumínicos de intensidad diferente. La número 3, de características semejantes, substituye el mármol por la piedra de Ulldecona, con lo cual la superficie se muestra más rugosa y áspera.

Cuando el arquitecto Barba Corsini transformó los desvanes en apartamentos, dos de las nuevas chimeneas que construyó mimetizaban, tanto en formas como en materiales, las genuinamente gaudinianas. Son aquéllas que habían pasado a la memoria popular como el Niño Jesús protegido por Nuestra Señora, puesto que se las atribuía a Gaudí.

Pruebas de materiales y revestimientos

Una vez iniciadas las obras de la azotea, se me encargó un “Informe técnico complementario” de la misma que recogiera los datos obtenidos en las diversas catas realizadas a fin de confirmar los materiales de construcción y los revestimientos, texturas y colores originales en el pavimento, barandillas, escalones y edículos, además de identificar las ventanas del desván diseñadas por Gaudí y diferenciarlas de las abiertas por Barba Corsini.

La azotea estaba construida, de origen, a la catalana, con tres gruesos de rasilla sobre los que se extendía el pavimento de baldosas cuadradas de 28 cm de lado. Los desniveles producidos por las diferentes alturas de los arcos en catenaria que forman el desván se salvaban mediante escalones, cuyas huellas estaban forradas con baldosas cuadradas; las aristas, achaflanadas, y las contrahuellas, estaban revocadas y pintadas de color marrón rojizo.

La misma mansarda ondulada e inclinada del desván daba forma al pretil perimetral de la azotea, construido con doble tablero tabicado y con el coronamiento redondeado. Por la fachada principal, el revestimiento era de fragmentos de piedra de Ulldecona, y, en cambio, por la fachada norte (la del patio de manzana), estaba revocada y pintada con color marrón.

La superficie interior del pretil estaba originalmente revocada con mortero de cal y enlucida, pero en las reparaciones que se llevaron a cabo entre 1971 y 1975, se revocaron y pintaron de nuevo, pero esta vez con cemento y con pintura marrón.

Las barandillas interiores del terrado, que contornean los patios de la casa, fueron colocadas en 1911, probablemente para evitar el peligro de caídas. Están construidas con soportes de perfiles de hierro y tela metálica de gallinero.

Para conocer las características de los acabados de los edículos, se procedió, en 1993, a decapar algún sector de dos cajas de escalera, de las dos torres de ventilación y de alguna chimenea. Los resultados fueron nulos en todos ellos, puesto que sus superficies habían sido totalmente repicadas y no quedaban testimonios del enlucido original. Sólo en una chimenea, la número 22, formada por seis sombreretes, se encontraron restos del enlucido original, que sirvió de modelo para dos pruebas in situ de dos tipos de acabado, uno natural y otro con un tratamiento de envejecimiento, con el fin de decidir sobre la textura y el color definitivos que se habían de aplicar en el resto de los edículos. Finalmente, se eligió el enlucido natural, con una coloración ocre amarillenta, y se restauró provisionalmente la chimenea número 16, con sus sombreretes decorados con vidrios de botella. En fotografías anteriores a la restauración del arquitecto Comas de Mendoza esta chimenea era la que mostraba, de manera más clara, que el acabado original había sido igual al encontrado en la chimenea 22.

De la misma manera, se hicieron decapados en los pretilos de obra y en las barandillas de hierro; se concluyó que los primeros tenían el mismo estucado que los edículos y que las barandillas habían sido tratadas con una capa de pintura de color gris azulado.

Respecto a las ventanucas con visera abiertas en la mansarda, se detectó una multiplicidad nada coherente con lo que mostraban las fotografías antiguas. Era lógico, puesto que cuando se construyeron los catorce apartamentos en el desván tuvo que dotárseles de luz y aireación, por lo que entre las pequeñas aberturas de Gaudí habían surgido otras tantas que rompían con la disposición del trazo sinuoso de las originales. Se fueron identificando una a una, y se comprobó que algunas de ellas, incluso, habían sido tapiadas con la carpintería, cosa que nos facilitó su recuperación íntegra, con las baquetillas a la inglesa trazando una cruz.

Propuesta de restauración

Para la restauración de la azotea, uno de los criterios que se pretendía establecer era "liberar" este espacio de cuantos objetos no gaudinianos aparecieran. Una vez realizado el estudio, mi propuesta consistía en aplicar una restauración "pura", estricta, no sólo de los edículos originales de Gaudí, sino también de los originales de Barba Corsini que gozaban de buena imagen y equilibrio contextual, eliminando, eso sí, todos aquellos elementos que estorbaban la vista del fantástico paisaje escultórico y que, coincidían, además, con ser los peor construidos y los menos agraciados. Finalmente, el equipo optó por dejar una sola de las chimeneas añadidas hacia 1927, ya que estaba aún en uso, y desmontar el resto, que no beneficiaba en nada el juego de volúmenes ideado por Gaudí.

También proponía utilizar piedra y azulejo del mismo tipo que el original para reparar los aplacados de "trencadís". En cuanto a las torres, chimeneas y cajas de escalera no revestidas con material cerámico o pétreo, así como los pretilos y escalones, mi propuesta era restituir la textura y el color del acabado final original, es decir, de los enlucidos, tomando como modelo los que aún se conservaban en los paramentos de los patios del edificio, para conseguir y completar así la secuencia cromática y de materiales que sin duda Gaudí había proyectado intencionadamente.

Otra propuesta se basó en la recuperación de las aberturas originales de las mansardas del desván, redibujando su carpintería auténtica (estas carpinterías, una vez restituidas, fueron anuladas más tarde en el proyecto de museización del "Espai Gaudí").

La fachada norte y las escaleras de servicio

Respecto a la fachada norte del patio de manzana y a las tres escaleras de servicio, se llevaron a cabo decapados y pruebas de color y textura, tanto en los paramentos verticales, columnas y bóvedas, como en puertas, ventanas y barandillas de hierro. Para la fachada, se imitó el estuco de cal y yeso con pigmentación de tonalidad rosa oscuro que había aparecido bajo las capas de pintura y suciedad; las ventanas se trataron con el color beige de origen, y las barandillas de cintas planas, onduladas y ligadas con roblones, se pintaron de color casi negro. En las escaleras de servicio aparecieron, por debajo de unas capas de pintura beige, los estucos planchados, en tonos

rojizos con jaspeado que imitaba el mármol en el zócalo, y en tono verde claro el resto del paramento y las bóvedas. Su restauración se basó en la reproducción lo más fielmente posible, de la técnica, la textura y los colores originales, ya que el estucado antiguo estaba lleno de grietas, agujeros o, simplemente, había desaparecido en muchos tramos. Las barandillas, con el pasamanos y el trazado en latiguillo del hierro, las puertas de servicio con sus rejillas y las cristaleras de carpintería metálica que iluminan las escaleras desde los patinejos, se presentaban pintadas uniformemente de beige o marrón claro; fueron también decapadas para descubrir la superposición de capas pictóricas o barnices y, finalmente, se repintaron con los colores de origen, el beige claro en unos casos (puertas y ventanas secundarias) y el verde claro “Pedrera” en otros (cristaleras, puertas de entrada a los pisos y barandillas de las escaleras).

Los revestimientos con pinturas murales de los patios interiores

En su origen, los dos patios principales de la Casa Milà presentaban sus paramentos totalmente revestidos de pinturas murales policromas, hasta la línea de cornisa desde donde arranca la mansarda que, como hemos visto, estaba enlucida con el mismo tipo de acabado que las chimeneas. El soporte de estas pinturas era también un revoco de mortero de cal con textura rugosa, en el que se apreciaba la presencia de polvo de mármol y yeso, y, por encima, un enlucido de cal y yeso, de textura lisa, de una tonalidad ocre amarillo. La capa pictórica, según se confirmó en pruebas de laboratorio, estaba realizada con una técnica mixta de pintura al fresco y al temple, ya que en su composición aparecía materia orgánica (caseína). Esta combinación permitía actuar en grandes superficies, sin la limitación del secado rápido de la cal.

En la composición de la pintura se encontraron pigmentos de color azul ultramar (de elaboración artificial), verde de cromo, óxido de hierro rojo (ambos naturales), blanco y amarillo. Estos análisis fueron realizados por A. Palet Casas, licenciado en Ciencias Químicas.

La capa pictórica aparecía a partir de la cornisa del forjado del piso principal, tanto en el patio de la calle Provenza como en el del paseo de Gracia, ya que por debajo de esta línea los pilares y los revestimientos de los paramentos son de piedra. Únicamente las paredes y los techos de la planta baja y las escaleras principales de los entresuelos están decoradas con pinturas al óleo, con composiciones de temas mitológicos (figurativas, arquitectónicas y florales) inspiradas en las de algunos tapices del Patrimonio Nacional. Estas pinturas habían sido ya restauradas entre 1987 y 1991.

Cuando se decidió restaurar las pinturas de los patios que estaban al descubierto, se comprobó que éstas habían ido sufriendo las inclemencias del tiempo y del abandono, y que sólo quedaban restos (aunque de una potencia colorística muy acentuada) en aquellos lugares protegidos por cornisas o alféizares de ventanas. Las que cubrían los pilares, sin embargo, que coincidían con la vertical de las gárgolas, se habían ido eliminando por la acción del agua de lluvia. Lo mismo había ocurrido en la zona de la cornisa del cuarto piso, donde las pinturas habían desaparecido por completo bajo una capa de pintura monocroma de color beige amarillento, fruto de alguna reparación.

Las manchas de color estaban distribuidas de manera gradual, del más oscuro al más claro, en función de las zonas de mayor luminosidad y en sentido ascendente. Así, alrededor de los

balcones que miran a norte predominaban los azules, de mayor a menor intensidad, y, en cambio, a medida que la fachada giraba hacia el sur, se iba introduciendo el color verde, que en las ventanas meridionales se tornaba cada vez más claro. Se podían marcar unas líneas virtuales en diagonal desde el primer piso hasta el cuarto, de abajo arriba, que englobarían las zonas de color azul-verde-azul. El paso de un color a otro también era gradual, aunque en algunos arcos de aberturas (sobre todo en el tercer piso), el cambio parecía brusco, ya que aparentemente se formaban dos franjas verticales simétricas, una azul y otra verde. La unión entre las líneas diagonales daba lugar a un espacio pleno también de capa pictórica, limitada por una línea horizontal casi virtual, de color de tierra rojiza.

Los motivos decorativos, de tipo floral, se concentraban fundamentalmente en los alféizares, jambas y arcos de las aberturas del primer y segundo pisos, y a medida que se elevan las fachadas se volvían más esquemáticos, hasta diluirse en manchas de color. La degradación era tan fuerte en los pisos superiores que era prácticamente imposible determinar el dibujo original.

En las superficies que flanquean el cuerpo de ascensor del patio de Provenza, aún se podían apreciar pinturas figurativas (el dios Eolo, por ejemplo, y algunos trazos geométricos). En el cuerpo de ascensor del patio del paseo de Gracia, en cambio, no quedaban rastros pictóricos, se supone que porque ya habían desaparecido cuando en 1966 intervino el arquitecto Leopoldo Gil Nebot para hacer unas modificaciones que afectaron este sector.

El conjunto de la composición manifiesta una estética próxima al impresionismo en algunos aspectos, no sólo por los temas representados sino también por la técnica en el tratamiento de los colores puros y la incidencia que tiene la luz sobre ellos; pero también nos descubre un Gaudí casi secesionista. Los tres colores de base (tierra rojiza, azul y verde), nos remiten a la tierra, el agua y el aire, y acaban en la mansarda con la monocromía del enlucido ocre amarillo, que continúa elevándose hacia los edículos de la azotea.

No se sabe con certeza el autor de estas pinturas. Hay quien las ha atribuido a Iu Pascual o a Aleix Clapés, indistintamente. Pero hay también un dato cierto, recogido en las Memorias de la Cátedra Gaudí de 1970, en el artículo ("*Cómo era Antonio Gaudí*"), escrito por un testimonio de la época: Ramón Dedeu, un joven aprendiz de albañil que trabajó para la empresa Bayó en la Casa Batlló y en la Pedrera. Según él, en la Pedrera empezó a conocer "*a muchos arquitectos, escultores, ayudantes y alumnos; los más íntimos y que siempre estaban con él, eran mi patrono, el arquitecto Jaime Bayó, y el también arquitecto señor Rubió y el escultor señor Llimona [...]*". Refiriéndose a los mosaicos, a los muebles y a las pinturas, decía que "*en todo estaba la marca*" de Gaudí: "*De las pinturas no puedo decir más que los que las pintaban eran todos artistas; había unos jóvenes y también señoritas, que como director tenían a un señor cuyo nombre no recuerdo, pero creo que se llamaba Jujol, arquitecto*".

Proceso de restauración de las pinturas

Antes de iniciar la restauración de las pinturas murales de los patios, y en el proceso de los estudios previos, propuse a Enric Mira el levantamiento policromado de los alzados de las fachadas interiores, con el fin de reflejar las manchas de color que quedaban y observar en lo que

fuera posible el dinamismo de la composición. Para ello se contrató un licenciado en Bellas Artes, Jordi Soldevila. Una vez acabado el trabajo, los dibujos nos perfilaban las líneas de color, nos concretaban los trazos y daban un significado temático a las pinturas: zonas en las que se concentraban las plantas, con flores de colores vivos y sus hojas; zonas de azul intenso, zonas de tierra de color rojizo, con otra variedad de flores, zonas de verde como el agua. El paso siguiente fue repetir los dibujos de los alzados, pero completando, en una imagen ideal, las líneas, las manchas de color que se deducían por los restos existentes, las flores, el azul y los verdes. El resultado nos ofrecía una composición de líneas diagonales onduladas que ascienden desde el primer piso hasta alcanzar el coronamiento de la cornisa y descienden después como si de montañas se tratara, con un horizonte en la perspectiva de fondo. El aprendiz de albañil, Ramón Dedeu, en el artículo antes citado comparaba estas creaciones con las música de Richard Wagner (las óperas “Tannhäuser” o “Parsifal”). Recordemos que una de las antiguas leyendas de Tannhäuser, poeta alemán, le lleva a vivir un año en la montaña de Venus; arrepentido, va a Roma, donde el papa le niega la absolución, tan difícil como que crezcan flores de su báculo. Desesperado, vuelve a la montaña, pero al cabo de unos días el báculo del papa se cubrió de flores y hojas.

El descubrimiento del ritmo y el contenido de la composición me llevó a proponer la completación de las pinturas en los paramentos, puesto que había suficientes testimonios como para reproducir las lagunas. No me imaginaba ya la arquitectura de Gaudí sin su policromía original, porque era su complemento. La pintura, en este caso, formaba parte de la arquitectura, era también arquitectura. Aunque el equipo técnico de restauración estuvo de acuerdo con proceder de esta manera, no así lo estuvo el equipo de restauradores de las pinturas, por lo que, finalmente, se decidió hacer una consolidación estricta, y sólo en aquellos lugares en los que el soporte de color ocre de la capa pictórica resaltaba de manera discordante y cortaba todo proceso de lectura global de las fachadas policromadas, se hizo una especie de homogeneización pictórica tomando como base los colores que eran apreciables en la composición.

Para analizar el estado de conservación y las características generales de las pinturas se realizaron pruebas en las jambas y alféizares de algunas ventanas del primer piso correspondientes a los patios, justo en aquellas que estaban más próximas a los cuerpos de los ascensores, porque eran las que concentraban los motivos ornamentales florales. Se extrajeron muestras de sales y de pigmentos, y también de la capa de preparación para conocer su composición. Después se procedió a consolidarlas, utilizando para ello diversos consolidantes, cuya elección final estaría en función de la adhesión, la penetrabilidad, la resistencia a la luz y al medio húmedo y el grado de brillantez. A continuación se limpiaron las sales solubles (que presentaban eflorescencias superficiales y que llegaban a tener un grueso de 2 cm), con un pincel de pelos de marta, en seco. Por debajo fueron saliendo zonas muy degradadas e, incluso, lagunas, que se retocaron para dar una visión global de la obra pictórica y así unificar la superficie cromática. Finalmente, se procedió a aplicar una capa de protección en una concentración muy fuerte –cosa que produjo un exceso de brillo– para proteger provisionalmente las pinturas restauradas de la emisión de polvo temporal de las obras. Este brillo se redujo al final de la restauración. Todos estos trabajos fueron realizados por el equipo de María Antònia Heredero, profesora de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

La Pedrera, 14.12.02

Darrera de tota intervenció en el Patrimoni hi ha una història, i aquesta història es tant més enrevisclada (enrevesada) quant més complex o important és l'edifici. I com que el temps i el desconeixement provoquen oblits, amb la meua intervenció tractaré de recuperar la memòria dels oblidosos i sembrar la llavor de les dades per tal de combatre la ignorància i la deformació de la memòria històrica. Es un deure al qual estem obligats per la nostra condició de professionals que exerceixen la seva activitat dins del món de la cultura.

La història de la restauració de La Pedrera va començar per la façana; per la restauració de la façana com explicaré mes endavant. Però una vegada anticipada aquesta afirmació, prèviament utilitzaré uns minuts per a fer una introducció mes general.

Avui tothom està pujat al carro d'En Gaudí: la seva obra mai no havia tingut tants incondicionals. Avui el gaudinisme té un abast socio-cultural siimilar al que anys enrera tenia l'art romànic. I dins d'aquesta moda, la Casa Milà es un dels edificis favorits. Ara.

Però la situació no ha sigut sempre així: Tots tenim presents les caricatures dels setmanaris satírics dels anys 30, i per aquells que no ho sàpiguen vull recordar que després de la guerra civil, quan començava a remuntar l'economia i amb ella l'especulació del sol, es van voler reviure els clams noucentistes contra la presència La Pedrera al Passeig de Gràcia i es va plantejar seriosament el seu enderroc.

Davant l'impossibilitat de dur a terme l'enderroc de l'edifici, va ser quan els propietaris es van plantejar operacions alternatives per tal de millorar la seva

rendibilitat immobiliària. D'aquesta manera a principis dels anys 50 es va encarregar l'arquitecte Barba Corsini per tal de construir a les golfes un conjunt d'apartaments; i no es pot negar que Barba Corsini va fer un esforç per tal de fer compatible un dels primers programes d'apartaments moderns que es feien a la nostra ciutat amb un espai d'una gran singularitat arquitectònica. És evident que l'operació de Barba Corsini va causar greus afectacions als espais originals de Gaudí i també a les teulades, però malgrat totes les crítiques que es puguin fer del resultat d'aquesta operació, no es pot negar que la seva intervenció quedarà recollida als llibres que estudiïn l'arquitectura barcelonina de l'època.

Però mentre que aquesta reforma va ser una operació fins un cert punt reeixida, no es pot dir el mateix de l'intent que es va fer per tal de treure profit de les antigues cobxeres del soterrani: Els anys 60 als baixos de La Pedrera es va instal·lar una mena de "mercadillo" jipiós que venia a ser com una mena de rèplica cutre del drugstore que a la mateixa època havia a Picadilly Circus en Londres; amb un rètol fluorescent situat sobre la porta principal del Passeig de Gràcia que amb lletres vermelles –o pot ser verdes– deia "Mercadillo La Pedrera". Quan l'any 1987 vàrem començar les obres de recuperació del soterrani, a les parets de la rampa encara es conservaven pintures d'aquesta època.

Va ser al voltant d'aquestes dades quan una empresa d'assegurances llogà tot el pis principal per instal·lar les seves oficines. Aquest pis principal originalment havia estat destinat a ser la residència dels propietaris i promotors de l'edifici, Na Roser Segimon i En Pere Milà i Camps. Però com ja sap tothom, la senyora Segimon posava els diners i el senyor Milà prenia les decisions estètiques, i la devoció que aquest tenia per Gaudí no era gens compartida per la seva dona. Fins al punt que quan el senyor Milà va morir, com que La Pedrera romania inacabada, i molt particularment les obres del pis dels propietaris, la senyora Roser va trobar l'ocasió per tallar l'aixeta de les despeses i i va despatxar l'arquitecte; va amagar les ornamentacions que aquest li estava fent i les va maquillar i substituir per altres més del seu gust, que per alguns detalls que

vàrem poder comprovar quan treballàvem a la planta noble estava molt més a prop d'un historicisme pompejà que del naturalisme gaudinià.

Sobre aquesta base va treballar l'arquitecte Gil Nebot quan va fer la reforma de d'aquest pis per instal·lar les oficines de l'asseguradora, desmuntant els envans i desfent la planta, però malgrat tot va tenir la prudència històrica de conservar les restes gaudinianes heretades, que va amagar i protegir amb envans i falsos sostres.

Mentre tant a la majoria dels "pisos" s'havia produït una transformació de l'ús, substituint els antics habitatges per altres més rendibles com ara oficines, despatxos de professionals i fins i tot una acadèmia que s'havia anat estenent per tot l'interior de l'edifici com el cuc dins d'una poma, ocupant plantes i magatzems. Alguns dels llogaters dels pisos conservaven amb cura les decoracions originals, altres les havien desmerescut o mutilat per instal·lar-se –fins al punt de fer-les irreconeixibles en algun cas–, i altres simplement s'havien limitat a destrossar-les.

Al nivell de la planta baixa s'havien anat instal·lant botigues de caire molt divers –que anaven des d'un bar d'esmorzars fins a una joieria, passant per botigues de roba i una casa de còpies de plànols–, les quals ocupaven tant els locals comercials previstos per Gaudí, com les antigues carboneres i semisoterranis que formalitzaven l'entrega de la base de l'edifici amb el paviment del carrer. D'aquesta manera s'havien perdut moltes de les reixes escultòriques que tancaven aquests forats i les persianes d'alguns pisos, i a canvi tota la part inferior de l'edifici s'havia anat emplenant de rètols, banderoles i cartells.

Aquesta era La Pedrera dels anys 80, quan l'Oriol Bohigas em va cridar a l'Ajuntament de Barcelona per tal que em fes càrrec del Servei del Patrimoni Arquitectònic. Un dels projectes de l'Oriol era millorar físicament l'ambient urbà, i per tal de posar-ho en marxa s'havia plantejat enviar requeriments als propietaris d'alguns dels "edificis més significatius" de la ciutat per tal que "netegessin o restauressin les façanes.

Per altre costat, una cosa que jo tenia molt clara era que la Protecció del Patrimoni no s'havia de limitar a una política de catalogació i prevenció i el posterior seguiment urbanístic dels edificis catalogats. Entenia que la protecció del patrimoni tenia que avançar-se als fets –i fins i tot provocar-los– i que en aquest camp s'havia d'introduir la idea de “gestió” del patrimoni, la qual cosa implicava evolucionar cap a una protecció activa.

L'estat en el qual es trobava La Pedrera no era un cas aïllat a Barcelona, sinó que era una situació comú a la major part del edificis catalogats. Teníem molt patrimoni, teníem molts monuments, però en general es trobaven en un estat bastant deplorable de conservació. Per aquest motiu vam decidir començar per engegar un programa de restauració de les façanes dels edificis que estaven catalogats com a Monuments Històrics. En alguns casos aquestes actuacions es van posar en marxa mitjançant negociacions amb els propietaris, però en general es va tenir que recórrer als instruments legals dels quals disposava l'Ajuntament de Barcelona per obligar-los a conservar les finques en bon estat, actuant per la via del requeriment.

Va ser així com es van iniciar els contactes amb la propietat de La Pedrera, que era una societat constituïda per dos copropietaris que compartien l'edifici al 50%. Per aquesta raó les negociacions varen ser molt difícils i tenses degut a la resistència i desacords de la propietat. A títol anecdòtic puc explicar que un dels dos propietaris era un senyor nonagenari que passava llargues temporades a balnearis europeus, i que de tant en tant s'estava unes setmanes a Barcelona abans de tornar a marxar a un altre balneari. En conseqüència les negociacions amb ell s'havien de fer durant la seva breu estada a la ciutat, que sempre resultava excessivament curta, de manera que les reunions sempre s'acabaven amb una frase del tipus “Ja continuarem parlant quan torni d'aquí a quatre mesos, doncs demà passat em vaig a Baden Baden”.

Entre balneari i balneari d'aquest propietari, jo tractava d'avançar quant mes millor per veure si podríem tancar un conveni a la seva tornada, i des de l'Ajuntament es van realitzar una sèrie d'inspeccions oculars a La Pedrera –que

havia delegat en Rafael Vila, que aleshores estava treballant amb mi gràcies a un conveni que teníem signat amb el Col·legi d'Arquitectes—; en la recollida d'informació; en l'estudi i la recerca de dades de les restauracions precedents; etc., i aviat es va veure que el que s'havia plantejat inicialment com una "neteja" de la façana de la Casa Milà tenia que ser una actuació molt més complexa, degut a les patologies que patia la façana i a les seves característiques constructives. I que per tant s'havia de parlar obertament de "restauració", i d'un cost molt més important del que era habitual en les altres actuacions que s'estaven fent.

Però la importància de l'edifici va fer que per tal de poder executar la restauració d'una manera rigorosa i controlada per l'Ajuntament, es plantegés clarament una col·laboració de l'Administració pública amb la propietat. Des del meu Servei vàrem començar a redactar un projecte de restauració, es va programar un Seminari sobre restauració de la pedra centrat en el propi edifici de La Pedrera —on vam fer venir experts espanyols, francesos i italians—, i es va crear una comissió assessora d'experts locals per fer el seguiment del desenvolupament del projecte.

I com que en principi es necessitaven 60 milions de pessetes, vaig començar a buscar diners a les institucions públiques, moltes de les quals avui es reclamen gaudinistes de pro. Però en aquell moment Gaudí encara no estava de moda i la Generalitat es va desentendre, el Ministeri de Cultura no es va voler donar per enterat i la Comunitat Econòmica Europea va prometre una subvenció que no se sabia quan arribaria. I quan finalment havíem pogut reunir 43 milions entre l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona i la propietat, per sort l'edifici va ser adquirit per una entitat bancària.

A partir d'aquest moment la Casa Milà va entrar en una etapa completament nova, doncs la Caixa de Catalunya l'havia comprat per convertir-la en el seu edifici insígnia, i a més a més tenia com objectiu final dur a terme la seva restauració total. S'havia acabat el capítol de les penúries, però s'obria un altre molt més compromès: el del rigor de les actuacions.

A càrrec d'aquestes obres la Caixa ens va designar a Rafael Vila i a mi mateix, que ja ens havíem ocupat de l'edifici quan estàvem a l'Ajuntament, i abans de començar la restauració de la façana vàrem plantejar una fase experimental prèvia, a la qual es van obtenir dades detallades de tota la façana, del seu estat i de les seves característiques;

es van provar i comprovar diferents sistemes per a resoldre els problemes creats per les armadures de ferro, que Gaudí havia encastat en el si dels blocs de pedra per aguantar els voladissos;

es van estudiar tècniques de neteja, de consolidació de la pedra, de tractaments superficials, etc.

I a partir de les dades que s'havien obtingut en aquesta fase es va executar la restauració.

Però allò que havia començat per la façana s'anava convertint en un projecte cada vegada més complex: En realitat la propietat havia posat en marxa una operació de gran abast que li permetia recuperar espais a base de rescatar lloguers, i que en conseqüència li obria la possibilitat de dur a terme algunes actuacions puntuals des del primer moment, a l'espera de poder realitzar intervencions més emblemàtiques. Entre aquestes últimes des del primer moment estaven previstes la rehabilitació del pis principal com a gran espai per exposicions, i la recuperació del soterrani per instal·lar un auditori. Així mateix es volia restaurar l'espai de les golfes per ubicar un centre d'estudis sobre Gaudí i la seva època i també es plantejava obrir les terrasses al públic.

Tots aquests projectes calia programar-los en el temps i en l'espai, i tenir previst un programa d'inversions i uns terminis per culminar la restauració. I també una logística adient: escales, ascensors, instal·lacions adequades, etc. La Caixa va entendre la conveniència de disposar d'un pla global d'actuacions, que li possibilitaria desenvolupar esglaonadament els diferents projectes i establir un programa d'inversions per tal de finançar les obres, i que al mateix temps representaria un compromís públic amb la ciutat i un aval davant les administracions que tenien que autoritzar i vetllar per les obres.

I així va ser com s'elabora un Pla Director a partir del qual es varen iniciar els treballs de recuperació dels espais del soterrani i es va redactar un primer estudi per instal·lar un auditori;
s'inicià la restauració de la planta principal com a sala d'exposicions;
i es van començar a enderrocar els apartaments de les golfes per tal d'alliberar aquest espai i tornar-li l'aspecte original.

Per cert que quant a l'enderroc de les golfes, al Pla Director s'havia previst conservar un petit nucli, una mena d'illa dins l'espai gaudinià situada en un dels extrems de la planta, on es conservarien els tres apartaments de Barba Corsini mes representatius. Ens va semblar una proposta coherent i que conciliava la idea de recuperar Gaudí que no afectaria la conjunt d'aquest espai i que per altre costat permetia no esborrar del tot una intervenció que havia volgut integrar-se amb l'obra del mestre, i que en qualsevol cas era una obra que també tenia el seu propi valor. Era així mateix una solució mes polèmica que fer *tabula rasa* de tots els apartaments.

Les obres que es varen realitzar entre 1989 i 1992 van servir també per posar a prova les previsions del Pla Director quant a les instal·lacions generals del edifici: tant aquelles que ja existien i que s'hagueren de racionalitzar i adequar a la normativa, com les que s'havien d'introduir de nou en vinculació amb el nou programa d'usos. D'aquesta manera es van condicionar les escales; es van arreglar els patis els llums per substituir les antigues instal·lacions domèstiques;
i es va actuar a les terrasses formant una gran cambra per a la maquinaria de la climatització futura, penjada, insonoritzada i que no te cap mena d'incidència formal a un dels espais de Gaudí mes inquietants i surrealistes;

Bé, crec que esgotat el meu torn de paraula. Com deia al començament tota obra d'arquitectura te la seva història i també hi ha una història darrera la intervenció en una obra d'arquitectura preexistent, i mes si aquesta es una obra de Gaudí. Per aquesta raó he volgut aportar alguna informació que em sembla que te interès per poder establir una cronologia seriosa de la restauració de La Pedrera en la seva fase inicial.

Són dades que lamentablement han desaparegut de la recent història oficial de la restauració de La Pedrera, considero que immerescudament. Però, el que és més greu, que amb la seva absència desfiguren i fan confosa una realitat tan propera.

Per això, abans de passar la paraula a Rafael Vila per tal que expliqui amb més detalls alguna des les intervencions que he enunciat, no em puc estar de citar, a manera d'epíleg, una frase que Vitrubio va escriure a la *Introducció* al Llibre Tercer dels *Deu Llibres d'Arquitectura*. Per alguna raó és un clàssic:

No es ... cosa de maravillarse el que, por la ignorancia del arte en los que han de adjudicar los premios queden arrinconados los hábiles artífices; pero causa suma indignación el que, por lisonjear a los amigos en los convites, se perviertan y falseen los juicios. Si se viesen pues, como quería Sócrates, la ciencia y habilidad de cada uno, no valdrían empeños ni manejos. ... Pero por cuanto las ciencias en los hombres no se dejan ver, ni traslucir a lo exterior y público, como creemos convendría, y advierto a cada paso que los indoctos prevalecen contra los instruidos en ser favorecidos, juzgo conveniente no porfiar con tales ignorantes ambiciones, sino hacer patentes mis estudios mediante la publicación de estos escritos.

J. Oriol Hernández Cruz