

Restaurar Gaudí: De la reconstrucción mimética a la analogía formal pasando por la diacronía armónica¹

por Javier Rivera*



1. “El Capricho” de Gaudí restaurado como restaurante

Cómo se ha restaurado la obra de Gaudí es la pregunta que formula el catedrático de Historia de Restauración Javier Rivera y contesta en este artículo a la luz de la moderna teoría de la “restauración crítica” y los principios de la Carta de Cracovia 2000. Pormenorizadamente, a través de las páginas que siguen, se aborda de forma descriptiva y crítica las restauraciones llevadas a cabo en los últimos 25 años, en la obra del maestro catalán.

Restoring GAUDÍ: from mimetic reconstruction to formal analogy without omitting harmonic diachrony: the last 25 years. How has Gaudí’s work been restored? This is the question asked and answered by Javier Rivera, a professor of the History of Restoration, in this article, in the light of the modern theory of “critical restoration” and the principles laid down in the Cracow Charter 2000. In the next few pages, there follows a detailed and critical description of the restoration works carried out on the work of the Catalan maestro over the last twenty-five years.

*Javier Rivera Blanco es historiador y catedrático de Historia de la Restauración en la ETSA de la Universidad de Valladolid

“... la decoración ha sido, y será policroma. La naturaleza no nos presenta ningún objeto monótonamente uniforme. Todo, en la vegetación, en la topografía, en el reino animal, mantiene siempre un contraste cromático más o menos vivo. Y es por este motivo que debemos necesariamente colorear todo o parte de un elemento arquitectónico; se trata de un color que tal vez será evanescente, pero en la mayor parte de los casos este será un modo para conferir al color mismo otra cualidad que le es propia y es preciosa: la antigüedad”. A. Gaudí, (en I. Puig-Boada, Antoni Gaudí. Idee per..., p. 72).

¿Cómo se ha restaurado a Gaudí? ¿Debería haber una manera específica para restaurar al maestro catalán? ¿Las restauraciones que han conocido sus obras lo fueron con métodos, técnicas y criterios singularizados?. A estas preguntas y para todo tipo de intervención ya contestó hace algún tiempo la teoría de la restauración más moderna: la restauración crítica. Según sus principios, cada monumento es un caso en sí y no existen recetas de restauración para la generalidad. Es el conocimiento exhaustivo del bien, el que, según sus características, conduce a adoptar el criterio adecuado o pertinente. Antoni González, en su “Restauración objetiva”, propuesta metodológica aún más reciente, ha señalado también que no hay posiciones previas para restaurar, se trate de obras de estilo gótico, plateresco, clásico o de las realizadas por Gaudí².

En todos los casos siempre debe primar la conservación del bien sobre el que se ha de intervenir; en este aspecto, en el de la capacidad del restaurador de preservar el mantenimiento de la autenticidad y la transmisión de las señas de identidad del objeto sin menoscabo está el reto, conceptos estos que si parecen ambiguos, no lo son, pues marcan perfectamente el límite -la cuestión que argumentan quienes no lo conocen- que debe diferenciar la actuación. La restauración de un bien en todas sus variantes conceptuales tiene su razón de ser en la capacidad de salvaguarda de la preexistencia. Si a ésta se la daña, ya no se trata ni de una restauración ni de una acción de conservación.

En la historia de la arquitectura no hay obras sagradas ni intocables en cuanto a su personalidad, pues el mismo tiempo las ha modificado y otros agentes les procuran todo tipo de transformaciones. En este aspecto tampoco las obras de Gaudí son intangibles, siempre y cuando se sea capaz de salvaguardar su autenticidad e identidad³. Existen, sin duda, filosofías y meto-

dologías de la intervención, y existen normativas y legislaciones que amparan más a unas que a otras por su clase de declaración cuando por su singularidad se las quiere proteger por la sociedad, por ejemplo, son diversas las que afectan a cada una de las obras de Gaudí: en España la Ley de Patrimonio de 1985, la Ley del Patrimonio Catalán, las leyes de los lugares que conservan declaraciones de este artífice, todas ellas vigentes para aplicar a las obras de Gaudí -la gran mayoría conservadas en Cataluña, “El Capricho” en Cantabria, y “la Casa Botines” y el Palacio Episcopal de Astorga en la provincia de León-. Hay, además y de menor rango, otras normativas locales que establecen tutelas concretas sobre varias de ellas como los catálogos, los Planes Generales, Planes Especiales, Ordenanzas, etc.. Por ello, en este mismo orden, no hay obras sagradas como no lo son el Museo del Prado, el Teatro de Sagunto, la iglesia de la Colonia Güell o las Teresianas de Barcelona, pues su propio carácter exige que conozcan intervenciones cada determinado tiempo para avalar su continuidad; el problema, pues, es poseer el sentido común para entender las disposiciones determinadas por las instituciones de la sociedad para su conservación, así como haber adquirido previamente la capacidad para comprender los valores del bien. Desde los mismos parámetros, y en lo que a Patrimonio monumental se refiere y, en concreto a las obras de Gaudí, no existe ni una sola directiva que se pueda argumentar para no concluir edificios como la Sagrada Familia, obra que sin duda Gaudí sabía que no iba a acabar personalmente, arquitecto que nunca planteó la teoría de la ruina para sus creaciones, pues de romántico ochocentista ruskiniano no tenía nada. Pero ello se puede realizar porque es una obra inacabada. En otros casos es permisible añadir nuevas partes a edificios históricos concluidos, pero en otros sería inadmisibles, como por ejemplo, bajo el argumento de mejorar equipamientos o nuevas funciones intervenir con añadidos en la Casa de la Cascada o en la Casa de Rietvelt. Junto a ello surge otra situación y es la propia personalidad de las obras de Gaudí, que en algunos de sus aspectos se plantearon con la lógica necesidad de separar comunes labores de mantenimiento para garantizar su permanencia, tanto más cuanto no pocas tienen aspiraciones limitadas de perdurabilidad, como delata la concreta elección de materiales debiles en revestimientos y estructuras. La segura falta de aquél manteni-

miento y el paso del tiempo serían consideraciones bien entendidas por el arquitecto de Reus, como buen profesional que era. Gaudí, pues, sabía que sus creaciones serían restauradas, y parece que no le preocupó gran cosa. La inconclusión de muchas de otras tampoco, a juzgar por los detalles gráficos que dejó deliberadamente para las chimeneas del Palau Güell, para la iglesia de la colonia del mismo nombre, para la planta última del Palacio Episcopal de Astorga, para la Sagrada Familia, etc., y, Gaudí, como todos los arquitectos sensatos, sabía que alguien y de alguna manera tendría que acabarlas. Probablemente no le preocupaban tanto como otros problemas del momento que tenía que resolver antes. Por el contrario, no pudo nunca entrever qué funciones desarrollarían en el futuro en cuanto a su uso comercial, turístico o, simplemente residencial.

Al margen de la genialidad de Gaudí, que es la que crea dificultades graves a quien debe restaurar sus obras deterioradas, pues exige poseer talento, inteligencia y oficio, los conceptos de sus construcciones son iguales a todos los de los demás y su obra se debe restaurar desde aquellas condiciones previas arriba enumeradas, es decir, conociéndola en profundidad y respetándola al máximo. Ello sólo se puede llevar a cabo desde el presente y desde el exhaustivo conocimiento de su teoría y praxis. Acaso no importe tanto lo mal realizadas que hayan sido la restauraciones como la de las plantas bajas de la Pedrera o la rehabilitación interior del Capricho, (en el primer caso por sentida indiscreción, en el segundo por ausencia de planos y pruebas del estado original), porque, si estamos de acuerdo la mayoría, las des-restauraremos y volveremos a rehacerlas con otro acierto; tampoco que se continúe la Sagrada Familia, aunque la batalla ética impregne guerras santas pues, si se hace con el mínimo respeto a la aportación de Gaudí, su parte siempre la valoraremos como tal, al margen de los añadidos y de los relleños de las lagunas. Si, ciertamente, hemos llegado a la convención general de que las obras de Gaudí son únicas, la misión del restaurador será la de transmitirles intangibles y auténticas en sus valores. Y todo esto se puede hacer sin renunciar nunca al hoy que opera sobre el ayer, al hoy que es el que ha desarrollado unos códigos para entenderlo: los soportes que lo constituyen. El Curset “25 anys d'intervenció en Gaudí”, ofreció la significación de plantear los códigos actuales de la conservación de monumentos. En nuestro caso, nunca renun-

ciaremos al postulado como clave filosófica de la apreciación de Lefebvre: “la historia se escribe para el presente”. Sin la realidad que cada presente –que cada vez es más sabio y concienzudo– ofrece al pasado, éste no tiene sentido sin él.

Por su parte la teoría de la restauración ha evolucionado suficientemente, desde las ya lejanas Cartas de Atenas (1931) y Venecia (1964) hasta la más reciente de Cracovia (2000) para crear un verdadero fundamento cultural de la conservación, aplicable a todo momento y a toda circunstancia.

GAUDÍ DEL OLVIDO AL RECONOCIMIENTO: OBRAS RESTAURADAS

Muchas de las obras de Gaudí han conocido ya intervenciones notables por su cualidad o cantidad, a pesar de su corto período de existencia. Del olvido a que estuvieron sometidas hasta que se cumplió el centenario del nacimiento del arquitecto a mediados del siglo XX, se pasó después a su valoración y ensalzamiento. Pero antes y después se realizaron actuaciones en ellas de diverso valor y criterio. No siempre buscando una correcta conservación de los objetos, en la primera etapa porque, evidentemente, aún no se consideraban por la sociedad patrimonio colectivo. Prevalció las más de las veces la necesidad de dotarlas de nuevos usos; algunos incompatibles con el original. En otros casos fueron interpretadas sin el suficiente conocimiento o sensibilidad sobre sus valores. También, no hay por qué no decirlo, porque en algunos momentos no eran piezas trascendentes de la arquitectura contemporánea como se las considera en la actualidad. Ya Riegl en su escrito sobre “El culto moderno de los monumentos” avisaba de que las nuevas arquitecturas se irían incorporando al acervo cultural y convirtiéndose en los nuevos monumentos de la modernidad.

Sin embargo, tampoco se puede olvidar, que en las restauraciones de Gaudí han existido y existirán componentes de tipo complejo cultural que muchas veces tienen poco que ver con las teorías de la conservación o de la propia praxis del proyecto en arquitectura. Me refiero a componentes de carácter nacionalista, ideológico, éticos, morales, históricos, sociales, religiosos, de tradición y modernidad, etc., etc., que sobrevuelan cada actuación y añaden factores complejos y diversos que interfieren aún más el asunto de la conservación o de la disciplina misma así entendida.

Si simplemente nos fijáramos en este último aspecto, habría que señalar que mal se aprecia el fenómeno por alejar de él algunos de sus integrantes básicos. Y desde la visión de la restauración española⁵ de los últimos años asimismo se estaría fuera del contexto catalán. Aún con ello y desde la concreta aspiración de la valoración del objeto como ente monumental a transmitir, se han restaurado las obras gaudinianas desde distintos postulados y también con diversas valoraciones de sus múltiples problemas y, muy pocas veces, con el necesario debate científico y las reflexiones que exigen este tipo de actuaciones. Si a ello se añade la falta de conciencia crítica en los universos de la arquitectura y de la restauración que existen en nuestro ámbito, donde la diferencia de opinión o, siquiera, el disentimiento, se consideran ataques morales y profesionales y no debates para el enriquecimiento común y fundamentos de la democracia científica, se explicarían también ciertos daños sufridos por algunas obras maestras del arquitecto catalán.

En 1969 diecisiete obras suyas fueron declaradas Monumentos Nacionales y en 1984 tres son incluidas en el catálogo de Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO (Parque Güell, la Pedrera-Casa Milá y el Palau Güell). En el momento actual las Nacionalidades y Regiones afectadas con edificios en su territorio, junto con el Estado, han solicitado incluir el resto. Se trataría, pues, según las implicaciones que ello conlleva, de conseguir la máxima protección jurídica para la totalidad, y, en consecuencia, de la conservación estricta por todos los medios que proporciona la disciplina de la restauración.

Mientras tanto y junto a las numerosas publicaciones nuevas sobre la personalidad y obras de Gaudí desde diversos aspectos y puntos de vista, es necesario destacar trabajos como el reciente de José Luis González; *Gaudí y la razón constructiva. Un legado inagotable*⁶ que constituye la más avanzada aportación sobre el conocimiento del arquitecto, pues se fundamenta en la investigación directa de las construcciones gracias al hecho de haber colaborado o estar presente en las más importantes restauraciones realizadas en las mismas por Antoni González, muy buen conocedor de la obra de Gaudí. Se prueba así, como la tradición disciplinar francesa e italiana en este campo proclaman y demuestran, que la restauración –a través del cumplimiento de su esmerada metodología de trabajo– es la mejor fuente para conocer la obra de cualquier época o autor.

LAS RESTAURACIONES DE LAS ARQUITECTURAS DE GAUDÍ: DESDE LA UNIDAD DE ESTILO A LA CONSERVACIÓN ESTRICTA

Como se ha referido, las obras de Gaudí han sufrido ya numerosas operaciones e intervenciones desde su misma conclusión hasta nuestros días. Las que podemos llamar históricas, por más antiguas, fueron de tipo neo-gaudiniano, como las que sufrieron algunos edificios dañados en la Guerra Civil (Parque Güell). Otras se realizaron buscando la “unidad de estilo” según los presupuestos de la escuela francesa del siglo XIX, es decir, a la manera violletiana, tratando no sólo de actuar como si se fuera el arquitecto original, sino incluso de mejorar sus propuestas, como ocurrió en el pabellón de entrada al Parque y en su torrecilla del lugar citado o en la iglesia de la Colonia Güell, donde los añadidos se hicieron imitando el estilo del arquitecto de Reus. En alguna conclusión o completamiento se proyectó desde la modernidad lejos del proyecto original (Palacio Episcopal de Astorga). En otros casos más recientes se trabajó desde la analogía formal desde la contemporaneidad (Palau Güell) o desde la mimesis (Sagrada Familia). Este simple esquema muestra que no ha existido un “modus operandi” único y que los profesionales de la restauración se acercaron a estos edificios desde distintas posiciones. Algunas –buena parte de ellas– se justifican desde los propios movimientos filosóficos de la conservación desarrollados en cada etapa. Son pues, comprensibles desde el contexto en el que se realizaron. Plantean más problemas de interpretación desde la valoración de esos mismos movimientos filosóficos cuando éstos no se ajustaban a los que representaban en Europa los más avanzados y progresistas en el sentido de la integridad de los bienes arquitectónicos, pues, por ejemplo, las actitudes “violletianas”, utilizadas en España durante buena parte del franquismo, habían sido ya descartadas en toda Europa y consideradas como lo que eran sociológica y culturalmente, una expresión concreta del siglo XIX.

Reparar todas las restauraciones e intervenciones de todo tipo realizadas en las obras de nuestro arquitecto exigiría un tratado y un espacio mucho más extenso de lo que aquí disponemos⁷. No obstante y teniendo especial interés por las operaciones más importantes, las realizadas en los últimos veinticinco años, podemos intentar llevar a cabo una primera aproximación.

2 y 3. “El Capricho” de Gaudí restaurado como restaurante (Foto: J. Francisco Noguera. Archivo LOGGIA)

4. Chimenea número 1 de Palau Güell, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà. Archivo LOGGIA)

5. Casa Botines de gaudí en León (Foto: José Luis González. Archivo LOGGIA)



2



3

El Capricho de Comillas (Santander) representa una de las actuaciones recientes más controvertidas. Construido entre los años de 1883 y 1885 por el indiano Máximo Díaz de Quijano y bajo la dirección de obra de Cristóbal Cascante, sufrió ya a partir de 1904 importantes modificaciones, en que se ampliaron sus espacios para acoger a una familia amplia. La nueva obra se efectuó imitando la antigua. Otras alteraciones en las cubiertas y en las habitaciones se sucedieron en las décadas siguientes (sobre todo por la realizada en 1940) hasta que fue abandonado y entró en una franca degradación, transformismo e, incluso, expolio. A partir de la llegada de la democracia surgió un verdadero clamor para tratar de salvar el edificio, sin embargo llegó a ser subastado por la Casa Sotheby's. Finalmente, entre los años de 1987 y 1989, el nuevo propietario lo rehabilita por medio del arquitecto Luis Castillo Arenal, para restaurante, función que cumple en la actualidad, aunque con otra propiedad.

La rehabilitación trató de reintegrar el “espíritu” de Gaudí. Debido a la desaparición de los planos originales se efectuó desde el punto de partida de la analogía con lo existente y con otros edificios del mismo arquitecto. Las opiniones sobre el resultado fueron dispares⁸. Se recuperó el invernadero (no con idénticos materiales y diseño originales) destruyendo los elementos añadidos en las reformas de la posguerra y se replanteó la posible disposición del interior a partir de estudios históricos, arqueológicos y arquitectónicos, bien que sin certeza y con añadidos muy discutibles. La adecuación al nuevo uso obligó a reformas importantes, aunque a nivel del subsuelo (semisótanos), pero invasivas del entorno. Se repusieron numerosos azulejos y elementos ornamentales y se saneó la estructura completa.

Parece que hubiera sido más coherente conservar los añadidos de los primeros herederos de Díaz de Quijano, aunque no se puede negar legitimidad a su destrucción. El resultado final, sobre todo de alguna sala interior y del invernadero impactan contra el sentido de Gaudí.

El Palacio de Botines de León (Casa Fernández y Andrés) (1892-1893), construida por los promotores Simón Fernández y Mariano Andrés para tienda de tejidos y para viviendas, pasó a propiedad de una entidad bancaria en 1929. Después de diversas reformas, en especial en las plantas inferiores para cumplir su nueva misión, la institución decidió su restauración integral en 1991 encargando tal trabajo a los arquitectos Mariano Díez Sáenz de Miera y Compadre Díez que, después de profundos estudios, rehabilitaron el edificio para sede central de la misma (Caja España) durante los años 1994-1996.



4



5

La intervención consistió en restituir a su origen el edificio, después de sus diversas variaciones desde edificio de viviendas y almacén textil, pasando por oficina bancaria, a su actual configuración como sede de entidad financiera. Cuando se decidió esta última acción informes de constructoras provocaron la alarma, pues aseveraban que el edificio estaba en un completo crack. Un catedrático historiador-arquitecto de gran prestigio sobre la personalidad de Gaudí informó también por escrito que sólo eran importantes de todo el edificio las dos plantas inferiores y que el resto se podía alterar.

Los arquitectos responsables, iniciaron entonces estudios importantes desde una metodología científica seria con la colaboración de José Luis González de la Universidad Politécnica de Cataluña⁹. Se descubrió que el edificio carecía de suficientes cimientos y se pilotó y consolidaron otras zonas con problemas de grandes grietas y desplazamientos como algunas esquinas. Se estudiaron con modelizaciones sus condiciones ante un seísmo y otras respuestas estructurales y constructivas (A. Casals, P. Roca y C. Molins, de la Universidad Politécnica de Cataluña). Se recuperaron las dos plantas bajas que se conservaban en buena medida a pesar de las transformaciones, se rehabilitó la superior del ático para sala de reuniones de la entidad y se recuperaron también las diferentes viviendas en sus materiales y carpinterías. Acaso no se estudió históricamente lo necesario el estado de estas dependencias en cuanto a color y otros detalles, pero los resultados definitivos fueron excelentes. La inclusión de ascensores era inevitable, y con gran acierto se hizo afectando lo mínimo posible a los pisos altos, aunque el citado historiador-arquitecto ahora se enojara por su inclusión, después de haber informado que todos ellos no tenían valor alguno. Los patios, vitales para la comprensión de esta arqui-

tectura gaudiniana y la composición del edificio, también fueron inteligentemente rescatados. La conversión de las plantas diáfanas inferiores (sótano y semisótano) en sala de exposiciones permitió recuperar espacios y valores estéticos plenos de esta parte de la casa, a los que se incorporan los referidos por el foso y las magníficas rejillas.

Pero fue en Barcelona, donde lógicamente se encuentra el mayor número de obras de Gaudí y la conciencia sobre su carácter, donde se celebraron intensos debates sobre tres restauraciones recientes:

El Palau Güell (1886-1888), en el que se discutieron fuertemente las actuaciones en la terraza y en las chimeneas. El edificio fue adquirido a la familia originaria por la Diputación de Barcelona en 1944 y conoció algunas reformas durante los años de 1974-1976 en la planta principal y en la de dormitorios. La misma institución a través de su Servei de Patrimoni y bajo la dirección de Antoni González y Pau Carbó emprendió en 1982 estudios previos del conjunto y acometió la restauración de la planta sótano, del vestíbulo y de la azotea en los años 1990-1992. Se llegó a un profundo conocimiento del edificio en sus diversos aspectos históricos, culturales y materiales (Atlas histórico-constructivo, con la participación de importantes especialistas como Raquel Lacuesta, Giorgio Croci, Javier Fierro, Alberto López Mullor, Antoni Rius, etc.). Se previó también el comportamiento de la estructura en situaciones complejas.

La discusión se planteó sobre todo en la intervención realizada en las chimeneas. Algunas de éstas, diseñadas por Gaudí a fines del XIX (1890), habían perdido sus revestimientos cerámicos y en otras no se había llegado a aplicar en origen.

La propuesta metodológica de la restauración y de otros estu-



6

6 y 7. La Pedrera: cubierta y fachada (Foto: Camilla Mileto)
8 y 9. Parque Güell: banco y sala hipóstila (Foto: Camilla Mileto)



7

diosos defendía que sin este valor cromático no respondían ni al carácter colorista del autor ni permitían una comprensión del conjunto de la azotea. Antoni González y Pau Carbó, las definieron como “falsos arquitectónicos”, y argumentaron que no se justificaba mantener su estado incompleto¹⁰. Por ello encargaron a ceramistas y artistas en 1992 su decoración desde condiciones de contemporaneidad (Joan Mora, Robert Llimós, Joan Gardy Artigas, García Pozuelo Asins, etc.). Desde los criterios de la restauración se podría haber mantenido plenamente el “status quo” como muestra de una obra inacabada. Desde la operación efectuada cabe preguntarse: ¿Eran “falsos históricos” como se denominaron?. Ciertamente sí, desde la perspectiva de no cumplir el valor fundamental colorista de Gaudí. La actuación contribuye a recuperar la imagen, la textura y las percepciones cromáticas del perfil palacial, sin por ello ser obras miméticas neo-gaudianas (la errónea “unidad de estilo” desde la hipótesis) ni tampoco contradictorias, pues conservan la estructura original y se decoran desde el tiempo presente buscando el acuerdo con las preexistencias (“analogía formal”, o como sus autores preferían llamarlo “Diacronía armónica”). La restauración también corrigió los graves problemas de deterioro y estanqueidad que ofrecía la azotea rediseñando sus coronaciones y en este sentido mejorando el lugar y recuperando la luminosidad interior. Ello sin entrar en labores de recuperación, limpieza de las fachadas, mantenimiento y conservación necesarias llevadas a cabo con celo en el resto del palacio que tanto había sufrido por diversas alteraciones desde que fue incautado-comprado tras la Guerra Civil. Así como los importantes estudios verificados en prevención de catástrofes y otros posibles daños imprevistos¹¹.

La Casa Milá-La Pedrera (1905-1910) también constituyó un lugar para la discusión y la reflexión, más cuando fue finalizada la obra. Sufrió ya importantes reformas en 1954 cuando Barba Corsini construyó apartamentos en el sotabanco, de notable calidad para el momento, pero en alguno de ellos destruyendo elementos fundamentales de la obra de Gaudí. En 1966 será Gil Nebot quien transforme los pisos de la planta principal. En 1986 adquiere el edificio una entidad bancaria para centro cultural y emblema de la institución que principia en unos casos la recuperación y restauración y en otros la rehabilitación de diversos espacios.

La fachada fue limpiada y restaurada entre 1986 y 1989 por J. Emil Hernández-Cros y Rafael Vila (realización 1986-89)¹². A partir de 1989 se redacta un Plan Director para la restauración por los mismos arquitectos y hasta 1992 llevan a cabo trabajos en los sótanos derribando un búnker, la insta-



8

lación de una agencia del banco en una parte del semisótano, e intervenciones en la planta principal para ubicación de sala de exposiciones. Se efectúan estudios de la azotea por R. Lacuesta¹³ (1991) y se restauran las pinturas del vestíbulo por M^a A. Heredero (1993).

En el año de 1994 el estudio Bonamussa-Tomás concluye el auditorio-salón de actos del sótano con fuerte polémica por la actuación¹⁴. Finalmente en 1995-96 Francisco Javier Asarta y los servicios técnicos de La Caixa finalizan la restauración del desván y de la azotea. Así, el Patrimonio de Barcelona incluía de nuevo en su acervo cultural uno de los más notables monumentos que hasta entonces se encontraba en estado ignominioso. La pérdida de los apartamentos racionalistas del arquitecto italiano Barba Corsini ha sido dolorosa, acaso se hubiera podido salvar uno de ellos, pero el sacrificio de todos permitió recuperar la estructura gaudiniana del desván en su integridad, que era realmente lo que importaba. Igual ocurrió con la azotea, excepcional resultado de la inteligencia y oficio de Gaudí, que los restauradores con paciencia inmensa al buscar las fuentes originales y delicadeza máximas en el tratamiento hicieron que retornara a su origen y pudo así ofrecerse a los visitantes y admiradores del maestro modernista¹⁵.

La fachada se limpió y restauró en profundidad (los desmontes y sustituciones para reparar la estructura metálica obligaban a ello, como el deterioro y erosión de la piedra y de las viguetas de hierro), con ello desaparecieron pátinas originales y otras aportadas por el paso del tiempo, pero también se eliminaron torpes restauraciones de décadas anteriores. La “identidad”, sin embargo, se garantizó, como en las rejas de las balconadas. Más compleja por los criterios fue la rehabilitación para sede bancaria, tras lo que se perseguía asumir por esta institución la imagen de prestigio histórico y estético del arquitecto, pero que



9

a la par efectuaba una gran labor social adquiriendo y salvando el edificio. Junto a ello ésta le ha expuesto a un uso y una carga turística que le exceden. En los bajos se ha instalado una sala de exposiciones en la que se han introducido elementos de contemporaneidad ajenos al espíritu de la obra. Provoca una fuerte huida del espacio primitivo. Es una rehabilitación un tanto excesiva. En el auditorio –antiguas cocheras- también se introdujeron elementos nuevos que desvirtúan notablemente los espacios primitivos con una intervención mucho más radical todavía. Los trabajos en las pinturas y frescos se hicieron con cautela y contando con la asesoría de expertos internacionales y catalanes; sin su restauración y los valores cromáticos rescatados habría sido imposible comprender el significado del conjunto.

El Parque Güell (1901-1914) era otro conjunto del arquitecto reusense abandonado y en muy mal estado de conservación. Las discusiones respecto de la última restauración se centraron en la rehechura del banco cerámico de la terraza del teatro griego con fuertes diferencias de color. El parque estuvo infrutilizado y con mal mantenimiento durante mucho tiempo, lo que provocó multitud de degradaciones y fue objeto de actos vandálicos, como la mayoría de los parques sin la necesaria vigilancia.

En el año de 1987 se encarga el proyecto y la obra de restauración (duraron hasta el año de 1994) a los arquitectos Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres Tur. Las obras más importantes afrontadas hasta el momento han sido el “repristinamiento” del pabellón izquierdo de entrada al conjunto (por arquitectos del Ayuntamiento), el saneamiento de cubierta y la “recomposición” del “trencadís” de la bóveda de la Sala Hipóstila y la “reconstrucción” del revestimiento cerámico del banco ondulado¹⁶.

La Sala Hipóstila había degenerado en sus sistemas de drenaje por la columna vacía con cuerpo de hierro, extremadamente oxidada; la humedad había deshecho también los sofitos de las cupulillas y la cubierta, los cambios térmicos provocado fisuras y la deformación de las piezas prefabricadas –capiteles, columnas, platabandas, etc.–, se encontraban en igual estado de deterioro. Todo ello fue solucionado por la intervención. La reconstrucción de las partes perdidas del “trencadís” del techado se emprendió en su totalidad, aunque según la italiana Buconi, en él “no se ha respetado ni la tonalidad, ni los criterios de composición de Gaudí”, y que llevaron a cabo ahora artesanos de Castellón que no lo han logrado hacer bien.

El banco presentaba parecidas patologías suscitadas por la humedad, por fisuraciones, por vandalismo... Estudiada la estructura por Ignacio Paricio y estudiados con pulcritud el conjunto se han recompuesto las partes perdidas. Sin embargo, esta labor ha sido la más contestada por el arquitecto restaurador italiano Giulio Pane, a mi juicio con acierto, pues se han sustituido las partes de mayólica blanca con trozos de gres cerámico, que, según los directores de la obra, es “un material que resiste muy bien el impacto de las acciones atmosféricas y que seguramente Gaudí habría utilizado si existiese en su época”, hipótesis, como todas las que juegan con situaciones pretéritas, que no pasa del mero planteamiento improbable. Sin embargo, sí estamos de acuerdo, en la acción llevada a cabo en las zonas de color, donde se ha reconstituido escrupulosamente con trozos de azulejos de viejos palacios; una reconstrucción “fiel” al diseño original, según la mencionada Buconi. Como intervención moderna todas las piezas hechas llevan la fecha, por lo que no hay equívocos “secondo una libera re-interpretazione della poetica gaudiana, negando in tal modo ogni acquisto principio su cui si fondano gli attuali orientamenti tecnico-operativi del restauro”¹⁷. Todo fue una labor muy compleja y difícil porque el valor intrínseco de los trencadís se pierde al comprometer –la intervención– la autenticidad de la composición, pero también entendemos que se recuperó la policromía en su plenitud. La pérdida de gárgolas o el añadido de algún escalón al nivel del suelo alteran pequeños aspectos puntuales de la idea original que se podrían haber cuidado mejor. Y detrás de todo el proceso nunca se podrá olvidar que la intervención pudo haber valorado más la “autenticidad *per se* del deterioro”.

En los pabellones de entrada al Parque (1996-2002) se ha efectuado un puntualísimo repintado del exterior y del interior y el fortalecimiento de sus estructuras, sobre todo del de la

izquierda, pues sufrió numerosas reformas después de las obras de 1936, y más aún de las realizadas por Adolfo Florensa en 1955, que llegó a transformar el remate de la torre de la cruz y otros elementos, según los principios de “mejorar” el proyecto original como defendía la “restauración estilística” de Viollet-le-Duc. Las recientes actuaciones retornando al pasado estricto¹⁸ se han debido a arquitectos y aparejadores municipales como Ana Ribas, María Luisa Aguado y Carmen Hosta, en colaboración con la Cátedra Gaudí.

La iglesia de la Colonia Güell quedó inacabada por Gaudí, que abandonó las obras en 1914. Durante los tres años siguientes se continuaron sin su presencia. En los años sesenta del siglo XX se efectuaron diversas obras en el entorno, pavimentos exteriores, rampas y coronaciones de muros, así como se dotó de calefacción y de otras pequeñas piezas al edificio, todo imitando el estilo de Gaudí, bajo la dirección de Mosén Règul Casas y parece que con el asesoramiento de Juan Bassegoda Nonell.

En el año de 1989 inician estudios exhaustivos José Luis González (estructuras), P. Roca y A. Casals (comportamientos estructurales y modelizaciones), de la Universidad Politécnica de Cataluña¹⁹, e históricos por R. Lacuesta, del Servicio de la Diputación de Barcelona, así como otros análisis previos que convirtieron al lugar en uno de los mejor documentados de todas las obras de Gaudí. En 1996 se inicia el proyecto por Antoni González y el mencionado Servicio de Patrimonio de la diputación barcelonesa. Las obras duraron desde 1999 hasta 2002²⁰.

Ha sido una obra discutida fuertemente en el momento de su finalización, cuando un manifiesto (“Disbarat...”) se presentó contra ella en el MACBA firmado por intelectuales, artistas y profesionales catalanes entre los que se encontraban Antoni Tápies, Juan José Lahuerta, Carmen Arús, Ricardo Bofill... y en el que básicamente instaban a destruir la restauración realizada y a retornar al estado anterior, esto es, al de los años sesenta, con evidente error en el planteamiento, pues partía de una valoración romántica de las transformaciones realizadas no de la obra verdadera llevada a cabo por Gaudí en las dos primeras décadas del siglo XX.

Al margen de esta polémica, siempre interesante por cuanto de necesitado está el panorama español y catalán de la reflexión y del debate, en nuestra opinión la actuación verificada en la iglesia de la Colonia Güell es una de las más sensatas llevadas a cabo en una obra del maestro modernista por cuanto soluciona los problemas de deterioros y los de estructura y por cuanto recupera la obra en el estado originario de Gaudí.

10. Vista del interior de la iglesia de la Colonia Güell (Foto: José Luis González. Archivo LOGGIA)



10

Una gran malla de hierro ata la cubierta y salva los problemas tectónicos. Se han realizado nuevas escaleras para el acceso a la plataforma y recuperado los tratamientos originales de pavimentos exteriores. Los acabados en bordes y coronaciones para ejecutar la consolidación de formas perimetrales inacabadas se han llevado a cabo con materiales modernos y notoria visualización para distinguir lo uno de lo otro, acaso con resuelta imagen pero sin inducir a la confusión ni al error. La utilización del basalto, ciertamente choca con los materiales más “pobres” del edificio, aunque fue utilizado por Gaudí en otras obras suyas y en esta misma en algunas de las columnas.

La reflexión sobre la intervención en este lugar plantearía si haberlo dejado como estaba, con lo que sus patologías irían “in crescendo”, o efectuar una simple consolidación, medida siempre prudente pero insuficiente para resolver capacidades de carga para edificios cada vez más supra-utilizados por el turismo y otros factores de tipo cultural. El compromiso contemporáneo ha llevado a la acción presente donde la metodología empleada busca recuperar la autenticidad gaudiniana y plantea más el problema de la perdurabilidad y el uso, que otros asuntos. La protesta contra el monolito y el texto que señala el comienzo de la obra y el final de la restauración nos parecen más anecdóticas que trascendentes, lo que sí es la eliminación de los añadidos de los años sesenta, en que, en efecto, el edificio cambia la imagen estereotipada que se tenía de él por la de veracidad comprobada a través de la documentación generada y localizada de la etapa anterior a estas reformas²¹. Como ha expresado Antoni González, la renuncia a la continuación y a la recreación de la iglesia, viene sustentada por el máximo respeto a la obra del Gaudí, principio que nos parece incues-

tionable, pues, efectivamente, “no se puede hacer Gaudí sin Gaudí”. Una obra, que por fortuna, quedará inacabada, esperemos, que para siempre. Una restauración, que por su rigor y seriedad, ha ofrecido al mejor Gaudí; que gracias a ella, a su metodología y a su aplicación ha desvelado un Gaudí desconocido y despojado de tantos tópicos como le rodeaban.

La Casa Batlló restaurada hace tiempo desde las posiciones del conservacionismo por Bassegoda Nonell, ahora plantea el debate del color de sus balcones. Su actual restaurador Botei defiende un color negro y Bassegoda uno claro. Parece tener razón este último al analizar las fotografías antiguas (c. 1910), en que, en blanco y negro, parece percibirse una tonalidad clara.

La Sagrada Família ha comportado otro intenso debate sobre su continuidad o no que tiene ya una larga historia, de gran interés para plantear el problema de los edificios inacabados, de su continuidad o no, y de la manera de llevarla a cabo en el supuesto afirmativo creando toda una teoría que aquí no podemos desarrollar por razones obvias. Ya en 1965 se produjo una verdadera conmoción internacional por la prosecución de las obras, cuando se firmó en contra un manifiesto amparado por los más importantes profesionales de la arquitectura de la Europa del momento, como Le Corbusier, Zevi, Pevsner, Espriu, Dorfles, Argan, Pane, Rogers, Miró, Cirici, Coderch, Tapiés, González, Bohigas, Moragas, Bonet, Gregotti, Quaroni, Portoghesi, etc., contrarios en esencia a la mimesis aplicada, discutiendo el costo económico y el uso. Un nuevo documento en igual sentido se redactó en 1971. A pesar de ello los trabajos continuaron y continúan hoy. El periódico *Avui* de Barcelona, y otros medios, se convertirían en la mesa de debate de una discre-



11



12

pancia llena de ideas y de reflexiones de gran interés (Bohigas, Artús, Martorell, J.L. González, etc.).

La breve/larga historia de la obra del Templo expiatorio comienza en 1882 cuando se coloca la primera piedra por Francisco de P. Del Villar, mientras que al año siguiente será ya Gaudí quién asuma la dirección de las obras modificando profundamente el proyecto. En 1925 concluiría la torre de San Bernabé. Desaparecido el maestro siguieron las obras bajo la dirección de D. Suguñes i Gras (1926-1935) y de F. Quintana i Vidal (1930-1950). En 1954 se inició la fachada de la Pasión y en 1977 se concluían sus torres. Desde 1951 se incorporan al edificio arquitectos y técnicos como L. Bonet Garí, Isidre Puig i Boada, Francesc de Paula i Blanch... En 1985 asumía la coordinación de los trabajos Jordi Bonet Armengol, con una disciplina y un entusiasmo que ha visto en el año 2000 concluir las bóvedas de la nave²². La aplicación de columnas de cemento armado con planta estelar y cáscara de piedra esculpida con el uso de máquinas de control numérico caracterizan esta parte de la obra, en ello bien lejana de Gaudí. Evidentemente, la continuación de la Sagrada Familia no tiene nada que ver, ni conceptual, ni empíricamente, con una restauración.

Ciertamente fallecido Gaudí, la continuación de la obra plantea todo tipo de problemas estéticos, históricos, morales, etc. En cuanto a la restauración interesa sobre todo la idea de autenticidad respecto al proyecto original, pues es el que se sigue, supuestamente. Según Bonet Armengol el proyecto sigue al pie de la letra el de Gaudí a través del modelo de yeso a escala uno a diez que realizó y siguió el autor del mismo. Marconi, el teórico italiano, lo considera por esta razón “un’architettura inesorabilmente “autentica” dunque, quanto lo può essere oggi la messa in musica di un manoscritto autografo di Mozart; un’*esecuzione differita e nulla più*”²³. Más, hay un argumento que nos parece importante, y es que el Patrimonio, como defiende la Carta de Cracovia 2000, el más moderno y vanguardista texto de restauración redactado, defiende que existe sí como tal lo identifica la sociedad que configura su contexto y lo interpreta como identidad, y eso es lo que ha ocurrido y ocurre con la Sagrada Familia, que existe gracias al apoyo económico que la sociedad barcelonesa y catalana le dispensa, y no por otro motivo, y como tal explica su razón de existir.

También se han trasladado y reconstruido las Escuelas Provisionales (1909) dentro del mismo recinto de la Sagrada Familia, aunque en 1936 se habían incendiado y reconstruido (por D. Sugrañes) y de nuevo en 1939 (por F. Quintana)²⁴.

Otros edificios, en cambio, apenas han conocido alteraciones con respecto a su construcción inicial, fuera o no concluida por Gaudí, como el *Palacio Episcopal de Astorga* o el *Colegio de las Teresianas de Barcelona*. Otras intervenciones se han efectuado en la *Cooperativa La Obrera mataronesa* (1883), que en estos momentos conoce la intervención de M. Brullet²⁵, o la *Casa Vicens* (1883-1888), ampliada en los años veinte. Las Caballerizas de la *Finca Güell* (1884-1887), se restauraron en los años sesenta y en los años setenta, manteniendo su carácter bastante completo.

El *Episcopio de Astorga* plantea temas interesantes en el debate que nos ocupa. Edificio diseñado por Gaudí en neo-gótico sustituyó al palacio episcopal anterior perdido en un incendio. Las obras se ejecutaron entre 1887 y 1893 por el mismo Gaudí, aunque acudió al lugar en raras ocasiones. Recibió el encargo del obispo asturicense Juan Bautista Grau i Vallespinós, reusense como él, que antes había sido vicario del arzobispo de Tarragona para donde Gaudí construyó un altar (Capilla de los Niños Jesús y María).

Gaudí se esforzó mucho en el proyecto (residencia y oficinas episcopales y museo en la planta de sótanos) recabando fotografías de la ciudad, de sus monumentos y del entorno urbano, de manera que el resultado entusiasmó al obispo. Sin embargo, no ocurrió así con la Academia de San Fernando y el Ministerio de Gracia y Justicia (financiador de las obras), por lo que Gaudí hubo de hacer importantes reformas que afectaron sobre todo a la repartición central del edificio, ciertamente más torpe en el proyecto inicial que en el final.

El palacio construido se inspira claramente en el gótico, en las teorías violletinas e, incluso, toma elementos directos de la Saint Chapelle de París (columna y capitel del piso principal). Consiguió un edificio mixto civil-religioso neogótico de lo mejor realizado entonces en España. Gran luminosidad, valores simbólicos por el uso del granito de Montearenas, la cerámica de Jiménez de Jamuz, bóvedas, etc.

Faltando la planta superior falleció el obispo y los canónigos astorganos se enfrentaron con Gaudí, por lo que éste abandonó la obra y se llevó los planos (luego desaparecidos hasta el presente).

11 y 12. Sagrada Familia: vista de la nave y de las bóvedas (Fotos: Camilla Mileto)

13, 14 y 15. Episcopio de Astorga (Fotos del autor)

13



14



15



La solución final hubo de realizarla otro arquitecto, el madrileño Ricardo García Guereta (1909) quien asumió una intervención desde la más estricta sencillez cerrando el cuerpo con bóvedas y con techo de pizarra a dos aguas, lejos de la propuesta Gaudiniana. Acaso buscó no sólo la ejecución rápida y segura de la obra, sino también el respeto hacia lo realizado.

Concluidas las obras menores en 1915 no se inauguró el edificio hasta el año de 1961 en que se convirtió en museo, una de las aspiraciones que ya tenían el obispo Grau y Gaudí, como se puede apreciar en los primeros diseños. En la guerra civil sufrió transformaciones y deterioros notables y aún después. Pero la realización perfecta de la fábrica ha posibilitado que sea uno de los edificios mejor conservados del arquitecto catalán y que menos restauraciones y cambios ha sufrido, aunque no por ello sería deseable una operación conjunta de mantenimiento mejor. En fechas recientes (2000-2001) se plantea una nueva musealización de las plantas inferiores por el arquitecto Pablo Puente Aparicio²⁶.

Al final de este breve repaso por la arquitectura gaudiniana, hemos podido apreciar que se ha pasado de simples consolidaciones a “ripristinostilistici” totales, como señala Boccuni, que sin entrar en los casos concretos señala “Accade così che si prediligano soluzioni che, sotto l’etichetta di ‘recupero analogico’, ‘diacronia armonica’ o ‘ricostruzione mimética, cadano fácilmente nell’equivoco del ripristino stilistico o, peggio ancora, nella gravísimas punzione (eliminación) delle tracce materiche originarie ed autentiche”²⁷.

LA RUINA, LA LAGUNA Y LAS REINTEGRACIONES EN LAS OBRAS DE GAUDÍ

Algunas obras del maestro catalán no fueron concluidas en origen, como todo el mundo sabe. Astorga, la Sagrada Familia, etc., y de muchas de ellas no dejó planos o material suficiente para concluir las.

¿Cuál es la postura a tener en consideración en estas situaciones? ¿Se deben concluir? ¿En este caso siguiendo el “estilo” del edificio existente, en moderno, en analógica, en...?

La “ruina” es un concepto de larga tradición en Occidente. Representa la sacralización de la materia y se ha aplicado generalmente a los casos en los que el objeto a conservar incompleto se considera intangible por sus valores históricos y documentales, más que por los estéticos. Así se ha aplicado a los restos de culturas periclitadas o ya descubiertas o consolidadas por la arqueología como ciencia de la interpretación a partir del fragmento, ruinas romanas, griegas, medievales, etc. También como resultado de graves daños ocasionados por catástrofes, guerras, terremotos, volcanes, etc. Pero desde el punto de vista conceptual, se considera la aplicación del concepto de ruina a estas culturas “perdidas” o, como diría la discusión de los arqueólogos y arquitectos de finales del siglo XIX comienzos del XX, a los “monumentos muertos”, teoría que extrapolada se puede aplicar a los castillos, monumentos abandonados, edificios sin utilidad, etc.

Sin embargo, la ruina y el ruinismo son conceptos prevalentes del Romanticismo y el Pintoresquismo, aunque no exclusivamente. No obstante, el siglo XX ha sido memorialista y utilitarista siempre, aún a despecho de haber sufrido grandes catástrofes como las Guerras Mundiales y civiles y toda clase de suertes negativas. Los edificios en general fueron reconstruidos e, incluso, a medida que pasaba el siglo se intenta avanzar en el sentido de eliminar la laguna en muchos que parecían ya haber consolidado su idea de ruina, como es el caso del Partenón o la iglesia de Dresde, Dubrovnik, Rusia, etc. No existe, como aparato filosófico, la ruina del siglo XX o contemporánea, salvo en aquellos lugares en los que aún no se ha revalorizado o identificado el Patrimonio, como la arquitectura industrial, etc. así, pues, la Sagrada Familia, dejarla como había quedado cuando falleció Gaudí, a pesar del reconocimiento popular de la figura después, carece de sustento filosófico moderno. La propuesta de Enric Miralles para su obra hundida tampoco resultó apreciada por esta falta de mentalidad de la ruina de lo contemporáneo.

Respecto a la “reintegración” de lo perdido por causas diversas o al “completamiento” de lo inacabado si hay

disposición económica la tendencia es a efectuarlo. El templo de Santa Teresa de Béjar siempre se ha pretendido acabar, pero no ha sido posible por problemas financieros, casos que evidentemente no han conocido las obras de Gaudí.

Las posiciones para llevarlo a cabo son variadas y los gustos diversos. En Astorga, García Guereta aportó una solución personal libre y de su tiempo, pero lejana de las propuestas del catalán. En cambio, en la Sagrada Familia se quiere seguir su camino marcado, bien que con materiales modernos en cuanto a la estructura, pero ocultándolos con la misma textura antigua para dotar una idea de continuidad.

La doctrina en Restauración depende del fragmento ausente, de su tamaño, de su impacto, de su relación con la pre-existencia, etc. Todas las Cartas Internacionales y Legislaciones vigentes en los últimos 50 años en Europa defienden que el vacío se debe rellenar con arquitectura contemporánea, es decir, moderna en el tiempo de la actuación. El problema es mantener la “unidad potencial de la obra” incompleta, mutilada, etc. Cómo conseguir su continuidad formal en el campo en el que entra a jugar la hipótesis. Cómo conseguir que la imagen de la obra no se altere o pierda, tanto desde el punto de vista histórico, como desde la idea de su autenticidad. Las tesis de estas “Teorías dominantes” defiende siempre distinguir la obra original, de forma crítica de los añadidos.

Aquí el peligro está en que de continuarse con el plan supuesto original se entraría en una actuación empírica, en un peligro para el resultado final, con el riesgo grave de dañar la obra primitiva.

La laguna, lo incompleto, la ausencia, es cierto que rompe el valor que tendría de haberse concluido o de estar completo. Este vacío rompe la idea formal del conjunto, o como diría el mismo Philippot es “una interrupción de la continuidad de la forma artística y de su ritmo” (*Historic Preservation*, 1976, p. 7). Pero aquí surge otro asunto, porque muchas veces “lo stato frammentario ha acquistato un valore così com’è”. En este aspecto la acción debe distinguir claramente lo original de lo añadido y como el mismo autor señala el campo de acción

“se puede ampliar hasta el punto en el cuál la intervención será hipotética, en donde sólo una creación moderna evitaría una falsificación. Para esta integración así creativa y moderna las viejas partes constituirán el elemento basilar del problema, siendo el objetivo el llegar a la unidad de conjunto... tal integración creativa requerirá un tipo especial de estudio de la vieja construcción, de su contexto, y el estudio de todo el centro histórico, según la necesidad, para establecer el ritmo irregular de la estructura subyacente en el viejo complejo, y adecuar el esquema de la creación moderna a tales modelos y materiales originales”, donde además, “la valoración detallada a través de un estudio profundo del monumento o del complejo de los edificios, debe siempre preceder a cualquier estudio de adaptación a nuevas funciones. En caso contrario el restauro resultará inevitablemente un ejercicio de arquitectura moderna hecha a perjuicio de viejos edificios” (*Historic Preservation*, 1976, pp.9-10). ¿Pero y por qué no una restauración filológica?. En las obras de Gaudí, y especialmente en la Sagrada Familia, se ha defendido siempre la posibilidad de seguir a partir de la maqueta, de lo ya construido y de algunos detalles instrumentales gráficos la continuidad. No hay acuerdo a este respecto y de ahí el intenso debate. Más apropiada parece la postura seguida en la iglesia de Güell, también inacabada y concluida ahora por Antoni González Moreno Navarro de acuerdo a los presupuestos generales arriba señalados.

La actuación filológica se ha aplicado constantemente en el siglo XX a muchos edificios reconstruidos después de las Guerras Mundiales y en otras situaciones de catástrofe, pero aquí se ha revelado muchas veces insuficiente, además de que, como defiende con acierto Marconi, este método sólo es aplicable cuando existe un estilo y códigos estilísticos bien definidos para la actuación lingüística, y, evidentemente, éste no es el caso de Gaudí y su arquitectura. En unos casos se ha alegado la falsificación, en otros, como afirma Carbonara²⁸, para no caer en esta situación se ha avanzado hacia posiciones (Fuorviante) desorientadas, o fuera de camino, tendiendo a la aproximación a tratamientos “neutros”, “simplifica-

ciones”, etc., o similares, con los que tampoco este teórico está de acuerdo. Aquí fracasaron tanto la teoría de la Carta de Atenas de 1931, como la de Venecia de 1964, y, sin duda, acertó mejor la de Cracovia del 2000.

La continuidad de obras inconclusas también tiene refrendo desde la posición que valora la “ejecución retardada”, según concepto que elaboró Renato Cevese (1985) y luego desarrollaron Marconi (1986) y Manieri Elia (para este “esecuzione differita”, 1991), esto es, el completamiento de “fábricas de las que se conoce exactamente el diseño y el sitio, así como las características constructivas y físicas”. En estos casos, según estos teóricos el “ripristino” o el “completamiento” son asumibles y legítimos, con lo que la autenticidad misma se relanza y desarrolla en el tiempo²⁹.

Los trabajos de prosecución de la Sagrada Familia han sido vistos con simpatía por Marconi, que la considera la fábrica perpetua en el que converge el esfuerzo concorde de varias generaciones sucesivas, de manera que la obra encarna “il paradosso dell’ autenticità infedele, dell’ infedeltà autentica, che è poi il paradosso di chi crede nell’ architettura e non solo nella miserabile materia di cui è impastata”, en contraste con los defensores “conservacionistas” que sólo valoran lo mercantil de los objetos. Fábrica en donde los trabajos de “ejecución diferida siguen impertérritos desde el primer proyecto de F. De P. Del Villar i Lozano (1882-83), revisado y mudado en curso de obra por A. Gaudí i Cornet desde el 1884 al 1926, limitada a la cripta, a los ábsides y a la *Fachada del Nacimiento*... en la que algunas esculturas han sido rehechas, parafraseándolas, dado su estado de incipiente degradación...”

Después de la muerte de Gaudí han provisto a la continuación de las obras D. Sugranes i Gras, hasta el 1935, y F. Quintana i Vidal entre el 1930 y el 1950... la fachada de La Pasión, continuó sobre bocetos de Gaudí por F. Quintana i Vidal, Luis Bonet i Gari, Isidre Puig i Boada, Francesc de Paula Cardoner i Blanch desde el 1951 en adelante...

“...los trabajos de continuación del transepto se están realizando con columnas en cemento armado con planta estelar bien protegidos con cáscara de piedra esculpida con el uso de máquinas de control numérico producidas en Italia, en demostración de su versatilidad en una obra empeñada bajo el perfil morfológico como el de Barcelona”³⁰.

LA DECORACIÓN EN LA OBRA DE GAUDÍ: SU CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Ya nos hemos referido a la presencia de materiales muy debiles en las obras de Gaudí. Elegidas por el arquitecto deliberadamente para jugar con su composición, con sus percepciones, forman parte en sus edificios no sólo del revestimiento, sino que muchas veces se convierten en parte de la estructura o en el sentido fundamental desde el cuál se han de entender sus construcciones. Su manejo de los materiales arcillosos (de gran prestigio en Cataluña desde la exposición de las Industrias Artísticas de Barcelona de 1892 y en toda Europa desde la Universal de París de 1878), revela su maestría en este campo –en el que desarrolló su famosa técnica del “trencadís” o troceado que inició a partir de la Finca Güell), pero también el riesgo que las afecta con el discurso de los años, como también ocurre con la utilización del hierro fundido en sus fachadas y en otras partes de los edificios.

La decoración es un factor de rápida degradación, como se ha podido comprobar en numerosas obras del reuse. Constituye un tema que ha preocupado desde el punto de vista teórico y desde el punto de vista práctico. Desde el primero son conocidos los trabajos de Giulio Pane³¹ y de Verónica L. Boccuni³². En el segundo caso se han llevado a cabo las intervenciones, no sin un fuerte debate, de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres en el Parque Güell, de Antoni González y el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local en el Palau Güell, etc., en las que además de problemas de estructura se han enfrentado a la necesidad de efectuar reintegraciones o rellenos de lagunas, los inicialmente citados por ejemplo

en la sala hipóstila y en el banco del parque y el segundo en las famosas chimeneas y en la terraza del edificio del centro histórico barcelonés.

El valor que Gaudí otorgaba a los revestimientos y a la decoración es bien conocido y no lo repetiremos aquí por obvio, además de por hallarse en sus propios manuscritos de Reus y en la mayoría de los estudios que a él se han dedicado, como los de Bohígas, R. Pane, Bassegoda i Nonell, Zevi, Lahuerta, Flores, Puig-Boada, J. Bergós, Martinell, etc. Un resumen, exageradamente simplista, sería el decir que para Gaudí composición, estructura, materiales, ornamento, color, geometría, todo conforma un *unicum*, o sea, su arquitectura, y son indisolubles e incomprensibles unos sin los otros. Y, en este contexto es donde surge el problema de su restauración cuando afecta al todo o a parcelas figurativas. Sí será necesario recordar una frase suya, la que se refiere a la policromía en la naturaleza y, por ende en sus obras, cualidad, que según decía les dará un carácter especial el de “la antigüedad” pues , no sólo era consciente del paso del tiempo, sino que contaba con él para conseguir un “aura” del pasado para sus creaciones³³ y que el citado G. Pane señalaba como “diperimento programmato”³⁴, deterioro estudiado por Gaudí. Así, el restaurador debe enfrentarse a ese concepto unitario de la obra a la hora de la intervención. El análisis de sus “formas regladas” (estructuras geométricas como hiperboloides, paraboloides y helicoides) y sus materiales y sistemas constructivos tradicionales y modernos de enorme complejidad y maestría a la vez. Desde el hormigón a la piedra natural y artificial o prefabricada, desde el yeso al azulejo, el ladrillo, la cal, etc., aparecen en su obra actuando en integridad de funciones y significados. Boccuni, señala en su trabajo citado, que el restaurador al trabajar sobre estas obras y en especial sobre las que utilizan mosaicos cerámicos debe considerar que “no podrían ser resueltos con improbables intervenciones de reprimario, sobre todo una vez que se aclare que no se trata de simples revestimientos, sino, al contrario, de obras que superan el valor de ornamento” (p. 206).

LA PÁTINA: LAS LIMPIEZAS DE FACHADAS EN GAUDÍ

Distinguiendo claramente suciedad de pátina, ésta debe salvaguardarse por sus valores históricos y estéticos.

El problema de la conservación de los materiales originales es muy importante. Este no es fundamentalmente un tema arquitectónico en el sentido estricto, sino de “restaurador” específico de la materia. Limpiar una fachada como la de la casa de la Pedrera plantea varios problemas: Hay que eliminar la suciedad, pero hasta qué punto, pues aquí parece que desapareció la pátina. ¿Ésta era de Gaudí? ¿Es del tiempo?. ¿Cuáles hay que conservar?

La teoría sobre las pátinas viene planteada ya seriamente en la historia de la restauración de forma lejana desde Giovannoni y Ruskin. Más reciente y científicamente surge en Brandi y sigue con teóricos como P. Philippot, su continuador en este aspecto: la pátina es un resto histórico valioso, junto con importantes valores estéticos no menos importantes o aún más, así pues, actuar en ella es un “atto critico” y, en consecuencia, “atto creativo”. Pero para este autor el problema de la pátina, de la limpieza y del restauo “recherche de l’équilibre actuellement réalisable qui soit le plus fidèle à l’unité originelle”³⁵. Se refiere a que es imposible volver al estado en que lo dejó su creador, pues hoy expresa el “etat actuel des matières originales”, y ninguna restauración podrá restablecer aquél. Así la pátina es un concepto “crítico”, no sólo un efecto físico o químico, ambos efectos normales del tiempo sobre la materia³⁶.

Es cierto que hay un debate a este respecto y que incluye, por ejemplo, las posiciones más recientes del “Istituto Centrale per il Restauro” de Roma, valoran más el conservacionismo de los materiales que el valor crítico.


En cuanto a las obras de Gaudí es conocida la posición, retrotrayendo las posturas del “pensamiento critico” italiano sobre la pátina, expresada por Salvador Tarragó respecto a la limpieza efectuada en La Pedrera (1905-1910) de Barcelona ³⁷.

EPÍLOGO

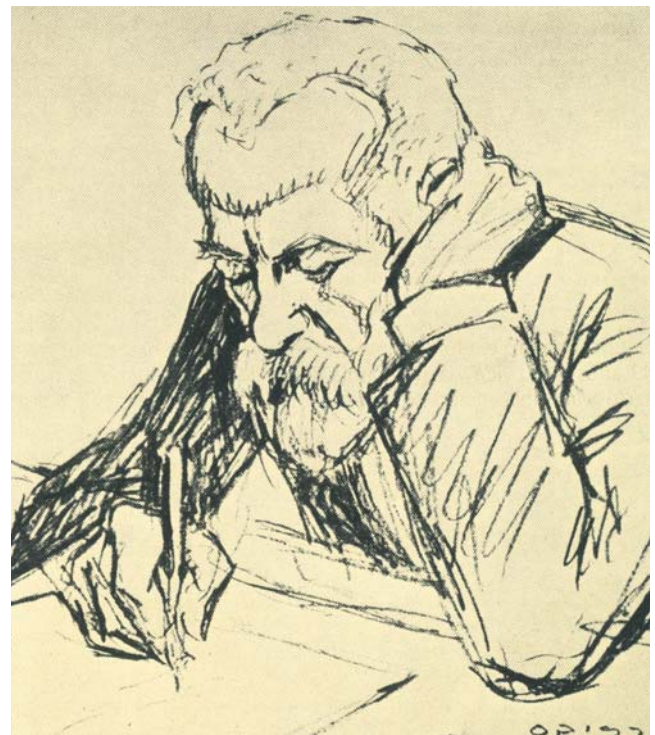
Las últimas restauraciones realizadas en determinadas obras de Gaudí han mostrado un universo nuevo desconocido hasta el presente, a pesar de la inmensa bibliografía que existe sobre el maestro reusense. Las metodologías aplicadas en la Pedrera, en el Palau Güell, en la iglesia de la Colonia Güell, en la Casa “Botines” de León, por ejemplo, expresan con un rigor nuevo fronteras distintas de la personalidad, de la estética, de la historia, y de la capacidad y de la creatividad constructiva de Gaudí.

Generalmente todos los restauradores mencionan como principio y fundamento de su trabajo el conocimiento y el respeto profundo de la obra a restaurar. Pero se trata ¡en tantos casos!, de una mera convención del lenguaje usado y no de una verdadera forma de trabajar, sea por falta de formación, por falta de medios o por ambas causas a la vez. La restauración contemporánea no existe sin cumplir escrupulosamente este proceso, reunir todos los estudios previos necesarios realizados por equipos pluridisciplinarios cualificados, analizarlos con la máxima minuciosidad, reconocer y comprender en su plenitud el objeto inmueble y determinar el proyecto de intervención con los criterios más sensatos frutos de una formación especializada y de un verdadero sentido común.

El argumento de que es el monumento el que “habla” al técnico y le “demanda” la intervención que necesita, es puro sofisma, pues la forma de “oír” es absolutamente subjetiva y no se basa en ningún principio científico, sino únicamente estético. La diferencia de “entendimiento” se podría probar con mencionar dos personalidades tan opuestas como Grassi y Chueca Goitia que tantas veces han expresado de forma idéntica aquella convicción arriba enumerada al aplicarse a sus proyectos.

El “método SCCM” que tan arduamente ha desarrollado el arquitecto catalán Antoni González -hoy día, en nuestra opinión, el mejor restaurador de Gaudí- o los principios de la “restauración crítica” según se entiende hoy en Italia, junto con las aportaciones diseñadas por la “Carta de Cracovia 2000”, constituyen los fundamentos teóricos y pragmáticos más avanzados de nuestro tiempo para abordar la responsabilidad de conservar y restaurar nuestro patrimonio, más aún, para garantizar su supervivencia y su rescate como bien social de toda la colectividad. 

14. Gaudí en su estudio de la Sagrada Familia. Retrato realizado por Ricardo Obispo



NOTAS

1. El presente texto se corresponde con la ponencia presentada en la lección inaugural del *Curset: XXV años de intervención en Gaudí*, celebrado en Barcelona entre los días 12 al 15 de diciembre de 2002. Sobre el mismo véase Javier RIVERA BLANCO, “Restaurar Gaudí”, en *INDE Informació i debat*, diciembre 2002, p. 24 y ss. y J.L. GONZÁLEZ, “Parlem d’arquitectura”, *idem*, noviembre, 2002, p. 14 y ss.
2. A. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*, Tomo 1, Barcelona, 1999.
3. Sobre los conceptos de identidad y autenticidad en la restauración arquitectónica véase G. CRISTINELLI y otros, *Il restauro fra identità e autenticità. Tai della tavola rotonda “I principi fondativi del restauro architettonico”*, Marsilio, Venecia, 2000, y en concreto los ensayos de Sherban CANTACUZINO: “Le trasformazioni del monumento nel tempo e la inevitabili perdite di autenticità nelle stesse operazioni di restauro”, pp. 61-68 y J. RIVERA: “Monumenti e documenti negli aspetti formali e materiali: autenticità e identità e loro corrosione nel tempo”, pp. 57-60.
4. Véase a este respecto el más moderno documento sobre patrimonio construido: *La Carta de Cracovia 2000*. En ella se manifiesta que cada sociedad identifica su patrimonio propio y le da la valoración concreta que estima adecuada.
5. La bibliografía en español y en catalán sobre Gaudí es ciertamente numerosa. Destaca, sin ninguna duda, la elaborada por el *Servei de Patrimoni Arquitectònic Local* de la Diputació de Barcelona. En Italia el tema ha sido seguido con verdadero interés: AA.VV., “Dossier: Il restauro in Spagna”, en *TeMa. Tempo. Memoria. Architettura*, n° 1, 1997 (con artículos de A. GONZÁLEZ I MORENO NAVARRO, “Il restauro del Palazzo Güell come esempio del metodo SCCM”, pp. 47-61; C. DI BIASE, “Restauri dalla Spagna. Declinación del progetto tra mimesi e invenzione”, pp. 73-76). Véase también A. SCARNATO, “Tendenze attuali del restauro in Spagna. Il panorama iberico attraverso le recenti esperienze di Barcellona”, en *Quasar. Quaderni del Dipartimento di Storia dell’Architettura e Restauro delle strutture architettoniche*, Facoltà di Architettura-Università degli Studi di Firenze, n. 20, julio-diciembre, 1998, pp. 51-60; V.L. BOCCUNI, “Sulla decorazione nell’opera di Gaudí: principi e problemi di conservazione”, en *Restauro dalla teoria alla prassi*, Coordinado por Stella Casiello, Electa Napoli, Salerno, 2000, pp. 200-223, etc.
6. Editorial Akal, 2002.
7. Es especialmente interesante el dossier preparado por José Luis González y colaboradores para el Curso “5 anys d’intervenció en Gaudí. Balanç per al futur”, diciembre de 2002, AADIPA, Barcelona.
8. Rafael Moneo criticó con dureza la intervención. En cambio fue defendida por Federico Correa: “La restauración de Castillo mantiene totalmente el espíritu de Gaudí”, *ABC*, 18 de agosto, de 1990.
9. Sobre los estudios y la intervención véase: J.L. GONZÁLEZ, A. CASALS, P. ROCA y C. MOLINS: “Los estudios previos de la Casa de los Botines de León”, *Loggia: Arquitectura & Restauración*, n° 1, 1996, y F. COMPADRE DÍEZ y m. DÍEZ SÁENZ DE MIERA: *Edificio Gaudí de León. Casa Botines, León*, 1997
10. Véase A. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO: *Memòria 1990-92*, Barcelona, 1993; *Informes de la construcció*, n° 428, Madrid, 1993; *Quaderns Científics i Tècnics*, n° 5, Barcelona; *On Disèny*, n° 156, Barcelona, 1994.
11. C. DI BIASE: “Restauri dalla Spagna. Declinación del progetto tra mimesi e invenzione”, *Tema. Tempo Materia Architettura*. 1997, n° 1, pp. 73-76.
12. R. VILA RODRÍGUEZ, “El uso del hierro en la Casa Milá de Barcelona, España”, *Informes de la Construcción*, julio-agosto, 1990, vol. 42, n° 408, pp. 55-61 y J. BASSEGODA NONELL, “La Casa Milá. Restauración”, *TMR*, n° 3, 1990.
13. R. LACUESTA, Estudios previos para la restauración de la azotea de la Casa Milá de Barcelona”, *Informes de la Construcción*, n° 1428, 1993, pp. 9-18.
14. O. BOHÍGAS, “La Pedrera: molt bé i molt malament”, *Avui*, 3 de diciembre de 1995.
15. Incomprensible la decisión inicial de la administración responsable de Patrimonio de mantener algunas chimeneas neo-gaudinianas construidas en los años cincuenta (por Barba Corsini) como ejemplo de “mal hecho” (Véase Oriol BOHÍGAS, “Desgavells gaudinians”, *Avui*, 3 de diciembre de 1995). Afortunadamente fueron eliminadas por el equipo de Asarta al descubrir Lacuesta su falsedad.
16. AA.VV., “La restauració del Park Güell (1)”, *L’informatiu del Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona*, primera quincena, octubre, 1994, n° 56, pp. 15-19 y noviembre, 1994, n° 58, pp. 15-19. Véase además: J. A. MARTÍNEZ LAPEÑA y E. TORRES, “Restauración del Park Güell de Barcelona”, en *ON*, 1994, n° 163, pp. 142-149.
17. BOCCUNI, *art. cit.*, p. 217.
18. AA.VV., “Pak Güell: els pavellons”, *L’informatiu del Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona*, primera quincena, juliol 2000, n° 168, pp. 37-47. Véase también AA.VV., *Park Güell*, Barcelona, 2002 y Robert BRUFAU, “El reforç i consolidació del Pavelló gran d’accés al Park Güell”, *L’estructura a l’arquitectura*, COAC-Demarcació de Girona, Marzo, 2001, pp. 156-159.
19. A. CASALS y J.L. GONZÁLEZ, “Gaudí y el misterio de la encarnación: las incógnitas de la cripta de la Colonia Güell”, *Informes de la Construcción*, n° 408, 1990, pp. 63-76; A. CASALS, J.L. GONZÁLEZ y P. ROCA, “La necesaria comprensión previa de la realidad constructiva del monumento: el caso singular de la cripta de la colonia Güell”, *idem*, n° 427, 1993, pp. 17-29 y J.L. GONZÁLEZ, “La configuración constructiva de las bóvedas “convexas” de la iglesia de la Colonia Güell, obra de Antoni Gaudí”, *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Vol. 1, Sevilla, 2000, pp. 431-436. Véase también J.L. GONZÁLEZ, A. GONZÁLEZ y A. CASALS, “De cómo acabar la iglesia de la Colonia Güell obra de Antoni Gaudí”, *Loggia*, n° 9, Valencia, 1999, pp. 44-55.
20. AB, “Restauració de l’església de la Colonia Güell”, octubre 2002, n° 85, pp. 22-26.
21. Véase la ponencia inaugural de Antoni GONZÁLEZ en el III Congreso Internacional “Restaurar la Memoria”, AR&PA 2002, Valladolid, en prensa.
22. Jordi BONET I AMENGOL, *L’últim Gaudí: el modulad geomètric del temple de la Sagrada Família*, Ed. Pòrtic, Barcelona, 2001.
23. Paolo MARCONI, “La Sagrada Família, un (falso) autentico al millimetro”, *Il Giornale dell’architettura*, n° 4, febbraio, 2003, p. 18.
24. Mariona BONET, “Trasllat i reconstrucció de les escoles”, *Temple*, Setembre-octubre, 2002, pp. 6-7.
25. El edificio de la Cooperativa MATARONENSE, construido por Gaudí en 1883 para el blanqueo de algodón, se está restaurando por el arquitecto Manuel Brullet para destinarlo a equipamiento municipal. La construcción de nave libre cerrada por medio de 12 arcos parabólicos se había compartimentado, pero se encontraba en buen estado de conservación.
26. Para la historia y diversas circunstancias históricas del edificio véase Javier RIVERA BLANCO, *El Palacio Episcopal de Gaudí* y el “Museo de los Caminos” de Astorga, Museo de los Caminos, Astorga, 1984 e *IDEM*, “El Palacio Episcopal de Astorga”, *La VII Iglesia. Las Edades del Hombre*, Palacio Gaudí, Astorga, 2000, pp. 23-30.
27. *Art. cit.*, p. 206.
28. G. CARBONARA, *ob. cit.*, p. 333, nota 20.
29. M. MANIERI ELIA, “La conservazione: opera differita”, en *Casabella*, n° 582, setiembre, 1991, pp. 43 y ss.
30. P. MARCONI, *Il restauro e l’architetto*, 3ª ed. 2002, pp. 137 y láms. 88-95.
31. G. PANE, “Come restaurare un’opera di Gaudí: il parco Güell a Barcelona”, en *ANAFKH. Cultura, storia e tecniche della conservazione*, n° 3, settembre, 1993, pp. 66-71.
32. V.L. BOCCUNI, “Sulla decorazione nell’opera di Gaudí: principi e problemi di conservazione”, en *Restauro dalla teoria alla prassi*, coordinado por Stella Casiello, Electa Napoli, Salerno, 2000, pp. 200-223.
33. I. PUIG-BOADA, *Ideas*, recogido en BOCCUNI, *art. cit.*, pp. 205 y ss.
34. G. PANE, *art. cit.*, p. 66 y ss.
35. Véase en G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro*, pp. 331-332.
36. P. PHILIPPOT, *La notion de patine*, 1966, pp. 138-140 y MORA-PHILIPPOT, *La conservation*, 1977, pp. 325-329.
37. S. TARRAGÓ, “En defensa de les patines”, en *FAIPAC*, Barcelona, 1990, pp. 48-56 en catalán, y pp. 86-90 en castellano.