

# RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE LA COLONIA GÜELL. LAS FACHADAS Y EL ENTORNO

(RESTORING THE COLONIA GÜELL CHURCH. FAÇADES AND SURROUNDINGS)

Antoni González Moreno-Navarro, Arquitecto  
Director de la restauración de la iglesia de la Colonia Güell

ESPAÑA

109-19

## RESUMEN

*La intervención en las fachadas y el entorno de la iglesia de la Colonia Güell, promovida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, finalizó en mayo de 2003. En el artículo se explican las obras efectuadas, así como las razones de actuaciones y procedimientos: los trabajos de limpieza y consolidación de todas las superficies de fachada; la reintegración de materiales -de la misma naturaleza que los originales- cuando las lagunas afectaban la conservación futura de su entorno o suponían una alteración geométrica o cromática que alteraba la intención formal o plástica de Gaudí; el reto de culminar los muros perimetrales, cuya construcción se detuvo tras marchar Gaudí -para protegerlos una vez eliminados los añadidos y para acabar con su condición de inacabados, incompatible con esa esencia de edificio terminado que se pretendía conseguir (aunque la obra de Gaudí no lo fuera)-; la actuación en el entorno del templo (realizada sólo en parte), que incluyó, por ejemplo, la reconducción del acceso y el trazado del recorrido de acercamiento al templo desde ese nuevo acceso -con la premisa fundamental de que la perspectiva que había de contemplar el visitante tenía que estar protagonizada exclusivamente por la obra de Gaudí-, la pavimentación pétreo del entorno inmediato de la iglesia, teniendo en cuenta el carácter, la significación y el uso actuales del edificio, o el acceso a nueva terraza, decidido en función de poder ofrecer al visitante el descubrimiento de perspectivas y percepciones antes totalmente inéditas.*

## SUMMARY

*Work on the façades and the surroundings of the Colonia Güell Church, under the auspices of the Ministry of Education, Culture and Sports, was finished in may 2003. The article outlines the different tasks carried out, the reasons for them and the procedures involved: the cleaning and consolidation of all the façade surfaces; restitution of materials, using the same as those originally used when gaps would have affected future conservation of the area or meant a change in shape or colour, and which would have altered Gaudí's original intention; the challenge offered by the perimeter walls, which were left unfinished when Gaudí left -to protect them once the various additions had been taken down- and then to complete them, since unfinished walls would be incompatible with the main objective, which was that of a finished building, despite the fact Gaudí failed to do so. Another task was the work on the surroundings (only partially carried out), which included, for example, reorienting the approach to the grounds and to the building -with the basic idea that Gaudí's work should dominate the eye of the approaching visitor- the stone paving in the immediate vicinity of the church, bearing in mind the character, significance and use of the building, or the access to the new terrace, designed to allow visitors to discover completely new perspectives and perceptions.*

El 5 de marzo de 2001 la Comisión del Patrimonio Cultural de Barcelona de la Generalitat de Catalunya (gobierno autónomo) aprobó la intervención proyectada en las fachadas y el entorno de la iglesia recogida en el proyecto promovido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y en diversos documentos técnicos de la Diputación de Barcelona. Unos meses después, el primero de septiembre del mismo año empezaban las obras, que se irían realizando al ritmo lento que los trabajos de esta naturaleza aconsejan, no acabando definitivamente hasta el mes de mayo de 2003.

## RESTAURACIÓN DE LAS FACHADAS

Entendemos aquí por fachadas el conjunto de los paramentos exteriores de los muros perimétricos (de fábrica de ladrillo recocho en las aristas de los pliegues y de fragmentos de diverso tamaño de escoria de siderurgia metálica en los entrepaños), incluidos los guardapolvos y alféizares-gárgola revestidos de las 23 ventanas que se abren en ellos; también los paramentos interiores de esos muros que han resultado exteriores por estar situados por

encima del nivel del canal de cinc que rodea la nueva terraza superior y el pórtico (tanto sus pilares y muros, como las bóvedas de paraboloides hiperbólicos revestidas). En este conjunto de elementos, que, en general, había llegado a nosotros en un estado lamentable a causa de la suciedad acumulada en más de ochenta años, las acciones meteorológicas y las agresiones antrópicas más diversas, los trabajos han consistido básicamente en la limpieza y la consolidación de todas las superficies, con reintegración de materiales si así convenía.

En el caso de las jambas y los dinteles de piedra caliza de las puertas y el de los paramentos de los muros de ladrillo y escoria, la limpieza se ha efectuado proyectando a baja presión micropartículas de silicato de aluminio, una vez protegidos los elementos más delicados que contienen o les rodean -de manera especial las superficies decoradas con cerámica o vidrio- y retirados los numerosos cuerpos extraños adheridos o incrustados a lo largo del tiempo (tacos de madera, soportes de instalaciones obsoletas o desaparecidas, pegotes de mortero, etc.). En el caso de las superficies de rasilla de las bóvedas del pórtico y el de las cruces o letras cerámicas que las adornan, así como en el de los revestimientos cerámicos y vítreos de las ventanas y la taracea figurativa de vidrio y cerámica situada sobre el dintel de la puerta de la nave, la limpieza superficial se realizó con la aplicación repetida de materiales absorbentes, como la sepiolita o «espuma de mar» o, en algunos puntos o zonas, proyectando a baja presión (2 atmósferas) microesferas de vidrio (de entre 70 y 110 micras de diámetro), siempre tras la eliminación mecánica de las concreciones calcáreas que se habían formado. A pesar de que en algunas de estas zonas el proceso de aplicación y reti-

rada mecánica de la sepiolita se ha repetido hasta siete veces, no ha sido posible detener el proceso de aparición de eflorescencias debidas a la cristalización de las sales solubles que exudan por lixiviación de los morteros de portland, dada la gran cantidad de esas sales acumulada a causa de la exposición de los extradoses de las bóvedas a la intemperie durante tantos años y la acción, contraria a la deseada, de las escaleras que se colocaron encima en 1969, que, más que repeler el agua de lluvia, favorecieron su acumulación en las enjutas. Ello obligará a repetir el proceso de limpieza de esas zonas en campañas sucesivas.

En las bóvedas del nivel inferior del porche, las más alejadas de la escalera de acceso, la limpieza fue estrictamente superficial (es decir, afectó sólo al polvo acumulado) para conservar la pátina negra de humos que encontramos y las huellas dejadas por una tabiquería. El motivo no fue otro que testimoniar la presencia en aquel lugar durante la Guerra Civil Española (1936-1939) de una cocina de campaña instalada por los soldados republicanos (es decir, los del ejército que se mantuvo fiel a la legalidad constitucional y estatutaria de aquel momento), que obligó a perforar una bóveda y construir una campana de humos. En esa cocina se guisaba no sólo para la tropa del regimiento de ferrocarriles que utilizaba la nave de la iglesia como almacén, sino también para los niños y adultos necesitados de la Colonia. Con la misma intención conmemorativa estaba prevista la colocación en el tramo inferior del orificio por donde la chimenea de la cocina atravesaba la bóveda una cerámica diseñada por el escultor, pintor y ceramista Joan Gardy Artigas, realizada en su taller de Gallifa (Barcelona), con los tres colores de la bandera oficial de aquel momento y la inscripción 1936-1939.<sup>1</sup>



Vista del conjunto de la iglesia desde el nuevo eje de acceso (Foto: Montserrat Baldomà, 11 de febrero de 2003).

## La consolidación de materiales

La consolidación de materiales en las fachadas no ha tenido como objeto contrarrestar ni las causas ni los efectos de daños graves en las fábricas (por fortuna inexistentes: las únicas fisuras detectadas en fachadas y bóvedas era de las que el propio Gaudí comparaba con los pecados veniales),<sup>2</sup> sino pequeñas lesiones puntuales o mermas de material. En este sentido la reposición se consideró imprescindible cuando la laguna afectaba, bien a la conservación futura de su entorno (es decir, en el caso de que, de no subsanarse, no pudiera neutralizarse el riesgo de que la laguna se extendiera) o cuando suponía una alteración geométrica o cromática que alteraba la intención formal o plástica de Gaudí. En estos casos, conservar la laguna como “testimonio histórico del deterioro” o subsanarla con materiales o cromatismos neutros nos pareció que hubiera sido un error, una afrenta grave a la creatividad del arquitecto autor de aquella obra magistral. Por ello, en esos casos, se optó por la reposición de materiales de la misma naturaleza que los originales. En los muros se utilizaron fragmentos de ladrillos recochos, rasillas o escorias, tomados, como los originales, con morteros de cemento portland;<sup>3</sup> en el caso de los revestimientos de las ventanas y de los elementos simbólicos que adornan los muros (alfas, omegas, peces, crismones), las soluciones fueron distintas según si el material original era vidrio o cerámica.

En el caso de las superficies decoradas con teselas de vidrio, las lagunas se han reintegrado con elementos lo más idénticos posible en cuanto a materia, textura y color. No se trataba sólo de lagunas de fragmentos aislados, rodeadas de materiales conservados (éste sí era el caso de la



*Restauración de las fachadas. Lagunas de los vidrios de los crismones (Foto: Montserrat Baldomà, 14 de octubre de 2002).*



*Restauración de las fachadas. Selección y corte de los vidrios (Foto: Montserrat Baldomà, 31 de enero de 2002).*



*Vista del conjunto del edificio y el entorno (Foto: Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*

taracea sobre la puerta de la nave), sino que en ocasiones (como en los detalles decorativos zoomórficos o los crismones), las lagunas ocupaban una superficie notable, próximas o incluso a veces muy superiores al 50% del elemento. Por fortuna, casi siempre, incluso en los casos más desfavorables, se conservaba el mortero de agarre utilizado por los operarios de Gaudí, en cuya superficie había quedado marcada la huella exacta de todos los vidrios que faltaban. Utilizando como plantilla esta huella, una vez calcada, y tras un estudio minucioso de los vidrios vecinos conservados y las composiciones cromáticas de los conjuntos (no se trata nunca de fragmentos aleatorios colocados al buen tuntún, sino dispuestos por el propio Gaudí siguiendo leyes compositivas o combinaciones cromáticas expresas) se buscaban materiales antiguos o nuevos fabricados “a la antigua” o, cuando otra cosa no era posible, nuevos pero concordantes en morfología, recortando minuciosamente las piezas. Para su colocación se utilizaron resinas epoxi transparentes.<sup>4</sup> En el caso en que la base de mortero original se había perdido, una vez



*Restauración de las fachadas. Limpieza de los vidrios de un crismón, una vez restaurado (Foto: Montserrat Baldomà, 31 de enero de 2002).*

recuperada ésta con mortero de cal, los vidrios se fijaron mediante cemento cola de ligantes mixtos (con resinas redispersables termoplásticas en proporción superior al 2%), especialmente recomendado para fijar piezas de absorción inferior al 1%.

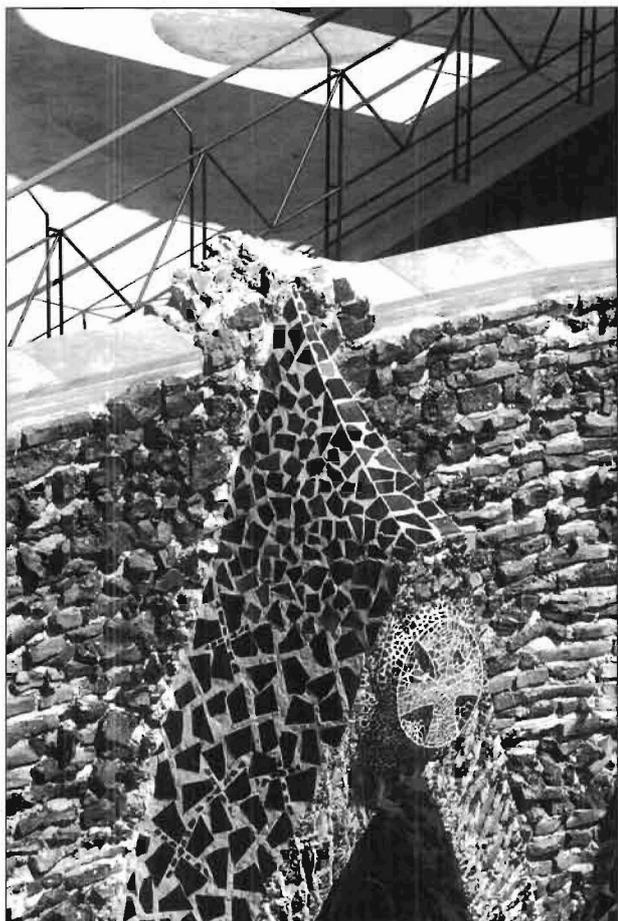
Para consolidar las superficies revestidas de cerámica (en las que se localizaron fragmentos de platos, molduras e incluso de copas de vidrio y alguna porcelana)<sup>5</sup> la búsqueda de una solución resultó más compleja, ya que los problemas eran de diferente índole, y ha tenido dos objetivos que analizaré por separado: la consolidación de piezas dañadas y la reintegración de las lagunas. En cuanto a la problemática específica de estos materiales hay que tener en cuenta, por una parte que, como se ha dicho, los fragmentos de cerámica no fueron ni rotos ni colocados por Gaudí de manera aleatoria (no constituyen, por lo tanto, lo que comúnmente se entiende en Cataluña por “trencadís”),<sup>6</sup> sino que se trata, bien de azulejos enteros cortados en piezas para poder adaptarlos mejor a la superficie alabeada de base, bien fragmentos de ellos cortados siguiendo patrones (normalmente aprovechando íntegro el azulejo, es decir, sin mermas), y, en todos los casos, situados constituyendo composiciones, tanto formales como cromáticas, que combinan a su vez con las de los elementos decorativos próximos. En cuanto a su materialidad, una de las características de esas piezas cerámicas a tener en cuenta es que, en bastantes casos, se trata de materiales defectuosos y de desecho (con falta de adherencia en origen entre vidriado y bizcocho como problema principal), es decir, que ya estaban dañados cuando los colocaron o que -en la mayor parte de las ocasiones- su deterioro posterior por la exposición directa a la intemperie ha sido mayor o más rápido precisamente por ese defecto original. En cualquier caso, la mayoría de piezas presentaban ahora problemas, aparte de la suciedad fuertemente adherida (que no tenía un efecto destructivo de los materiales, pero sí desvirtuador del cromatismo diseñado por Gaudí), como la fisuración, el abombamiento o la pérdida



*Restauración de las fachadas. Limpieza mediante sepiolita de las superficies decoradas con cerámica vidriada (Foto: Montserrat Baldomà, 12 de enero de 2002).*

del vidriado, la aparición de eflorescencias salinas (en fisuras, bordes de las zonas desprendidas o sobre el bizcocho ya desnudo), procesos de desvitrificación y de alteración del engobe.

La presencia de eflorescencias tenía en este caso una gravedad especial, ya que sus efectos no eran meramente visuales. La exposición directa de las cerámicas a la intemperie hace que el circuito de migración de las sales a causa de la humedad ambiental sea continuo y que éstas no sólo aparezcan en la superficie a través de las fisuras, sino que se depositen bajo el vidriado presionando sobre él, llegando a desprenderlo del bizcocho (paradójicamente, cuanto menos fisurado está el vidriado, el efecto de las sales es menos aparente, pero a la larga más dañino). La limpieza y la consolidación de estas piezas fueron, por lo tanto, operaciones estrechamente relacionadas. Así, a fin de evitar nuevos desprendimientos, se consolidaron los abombamientos y los márgenes de las lagunas con resina acrílica antes de proceder al desalado por el procedimiento ya descrito (aplicación de apósitos de sepiolita) y a la retirada de la suciedad adherida (producida por acumulación de polvo, arcillas, cuarzo, calcita y yeso procedentes



*Restauración de las fachadas. Detalle de un guardapolvo y el crismón correspondiente, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*

del entorno), en la que se evitaron los productos químicos, realizándose por medios mecánicos (mediante lámparas de fibra de vidrio o microesferas).

### Reintegración de lagunas

En cuanto a la reintegración de lagunas, hay que tener en cuenta que éstas no consistían en piezas desprendidas sino en la pérdida total o parcial del vidriado superficial de algunas de ellas, manteniéndose el bizcocho adherido a la fábrica. En un caso similar, el de la restauración de algunas de las chimeneas del Palacio Güell de Barcelona,<sup>7</sup> optamos por desprender esas piezas (tarea relativamente sencilla allí dada la geometría del elemento) y, previo su estudio detallado, sustituirlas por otras idénticas, de la misma antigüedad (compradas a anticuarios o coleccionistas) o reproducidas. En el caso de la iglesia de la Colonia no nos atrevimos a desprender las piezas por temor a dañar la fábrica en la que se hallaban (la complejidad geométrica de los guardapolvos y alféizares, y la novedad en el momento de su construcción de los materiales que los constituían, especialmente el cemento portland, no nos

ofrecían garantía de que soportaran bien una acción que, aun hecha con sumo cuidado, siempre supone la aparición de esfuerzos no previstos). Se buscaron, por lo tanto, otras alternativas. Sabíamos que la recuperación del vidriado perdido recreándolo *in situ* era tarea vana (aun así, con la ayuda de un programa de ICCROM sobre cerámica vidriada, tratamos, efectivamente en vano, de hallar soluciones),<sup>8</sup> y planteamos la reintegración de su efecto cromático, aunque, como se verá, tuvimos que renunciar a su brillo.<sup>9</sup>

Como primera medida se determinó a qué color, tono o textura pertenecía el vidriado perdido de cada laguna (tarea relativamente fácil cuando la laguna no afectaba a la totalidad de la pieza o incluso en este caso, observando y comprendiendo las composiciones creadas por Gaudí.<sup>10</sup> Para la reintegración posterior se desestimó la reproducción del brillo propio de las cerámicas no por razones conceptuales o estéticas, sino porque ello implicaba el uso de resinas, poco estables y en absoluto transpirables (es decir, que no permitirían el paso de las sales, desplazándolas hacia las zonas no reintegradas, con lo que a la larga tendríamos unas reintegraciones perfectas y los revestimientos originales más deteriorados aún). Se basó, por lo tanto, en la aplicación sobre el bizcocho de un mortero especial para recuperar el grueso del vidriado perdido (con un máximo de entre 1 y 2 milímetros) y, sobre él, la de una pintura del color buscado. El mortero debía cumplir unos requisitos: estabilidad, compatibilidad con los materiales originales y transpirabilidad. Y la pintura debía ser resistente a los rayos UV e insoluble una vez seca. El mortero elegido fue el formado por cal hidráulica, polvo de ladrillo (granulometría inferior a 300 micras) y arena de sílice lavada (menor de 280 micras), en una proporción 1.1.1, incorporando al agua un 10% de emulsión acrílica para mejorar su plasticidad y agarre. La pintura elegida fue la vinílica. El proceso de ejecución fue éste: retirar los res-



*Restauración de las fachadas. Detalle de la fábrica de ladrillo recocho y de un guardapolvo de la fachada de poniente, después de la restauración (Foto: A. González, 20 de mayo de 2003).*



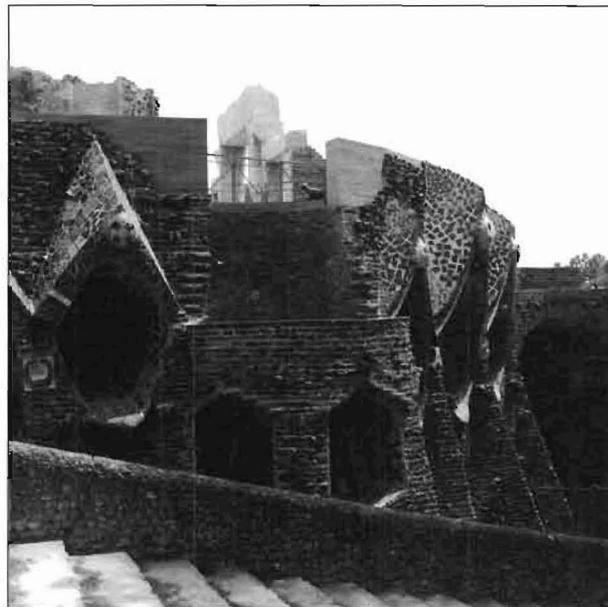
*Fachada de poniente, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2003).*

tos de engobe mediante microesferas, colocar el mortero (y una vez seco aplicarle una capa de silicato de etilo para reforzarlo) y, pasadas unas semanas (dos o tres en función del régimen de lluvias y la humedad reinante), aplicar la veladura pictórica. Somos todos conscientes de que se trata de un trabajo experimental cuyo resultado a largo plazo es una incógnita. Por una parte la aparición de eflorescencias no se ha detenido y aún faltan muchos años para que dejen de aparecer.<sup>11</sup> Por otra, la inevitable caducidad de todos los materiales de construcción es muy evidente en nuestros azulejos, especialmente cuando, como en este caso, están expuestos directamente a los agentes atmosféricos de una comarca industrial.

En el curso de la actuación en las fachadas se limpiaron las rejillas de las ventanas por procedimientos mecánicos (cepillo de púas metálicas) y se protegieron con barniz incoloro. La intervención en las vidrieras está prevista para fases de obra posteriores.

### Coronación de los muros

Uno de los retos que había que afrontar en la restauración de las fachadas era culminar los muros perimetrales cuya construcción se detuvo tras marchar Gaudí. Debíamos hacerlo por dos motivos: su desprotección superior una vez eliminados los añadidos y su propia condición de inacabados, incompatible con esa esencia de edificio terminado (aunque la obra de Gaudí no lo fuera) que pretendíamos conseguir. Para lograr ambos objetivos se coronaron con una fábrica lineal, que sigue en planta el dibujo



*Fachada de poniente, después de la restauración. El vacío que marca en negativo la presencia de la torre que no llegó a construirse (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2003).*

zigzagueante de los muros, hecha con losas de piedra basáltica (extraídas a propósito de la misma cantera de Castellfollit de la Roca de la que Gaudí obtuvo las piezas que conforman algunos de los pilares). Las losas son de longitud variable, de una anchura de 38 o 25 cm, según el muro a proteger, y un grosor constante de 34 mm, y están tomadas con mortero de portland. Normalmente se apilan sólo de 2 a 5 hiladas, número que aumenta, formándose así una superficie mayor, cuando fue necesario para mantener uniforme la cota de coronación y ser más bajo en ese punto o zona el muro preexistente. La nueva fábrica está siempre perfectamente aplomada, a diferencia de los muros originales, para evidenciar que no se trata de la continuación, nuevamente inacabada, de éstos, sino de una coronación o remate final.

Estas superficies basálticas, de confusión imposible respecto a los muros originales (que destacan vivamente sobre su tonalidad gris), sirven a veces para destacar algunas circunstancias de los muros que coronan. En una zona de la fachada de poniente, donde el muro pensado por Gaudí no llegó a la altura de los otros debido a que en ese lugar se hallaba adosado el taller de la maqueta,<sup>12</sup> el muro basáltico se ensancha abrazando un tragaluz que ilumina la sacristía todavía en uso (motivo por el cual el vidrio lleva la inscripción «Parròquia del Sagrat Cor»). Y en la misma fachada, más hacia mediodía, los dos muros de basalto abrazan el inquietante vacío de la torre, no construida, que se habría alzado sobre la capilla del Santo Cristo y que habría sido simétrica a la que fue sustituida y, por lo tanto, de alguna manera recordada, por el campanario «provisional». De esa manera, la ausencia de la torre no reali-

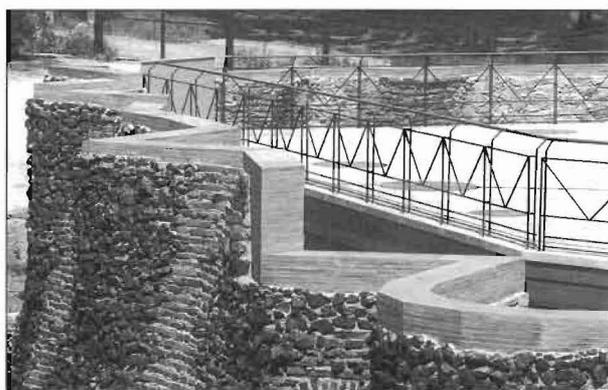


*Vista general de la fachada de poniente, después de la restauración (Foto: A. González, 20 de mayo de 2003).*

zada ha sido transformada en presencia, al hacerla perceptible en la imaginación del espectador. (La utilización del vacío para crear emociones plásticas o de otro tipo ha sido un recurso que también utilizó Gaudí, de quien, una vez más, hemos querido aprender).<sup>13</sup>

El campanario continuará teniendo su función primitiva, al mantener el edificio su función esencial de reunión litúrgica. Asimismo está previsto que la torre-campanario sea utilizada como mirador, ya que desde la cima es desde donde mejor se puede observar la terraza y comprender más fácilmente el dibujo de la planta de la iglesia superior no construida. Con esta finalidad se ha proyectado para situar en el hueco interior una escalera metálica de caracol -que responde a un diseño que venimos repitiendo, con pequeñas variaciones, desde el año 1980-,<sup>14</sup> a la que se accedería desde la terraza por un vano preexistente, que ha sido ligeramente modificado. En la parte superior se formará una plataforma, pavimentada con piedra, en sustitución de la vieja cubierta plana, ya desmontada. Los muros, que ya han sido limpiados y consolidados con los mismos procedimientos y criterios que los demás, serán coronados también por hiladas de piedra basáltica que uniformarán la cota superior, ahora irregular.

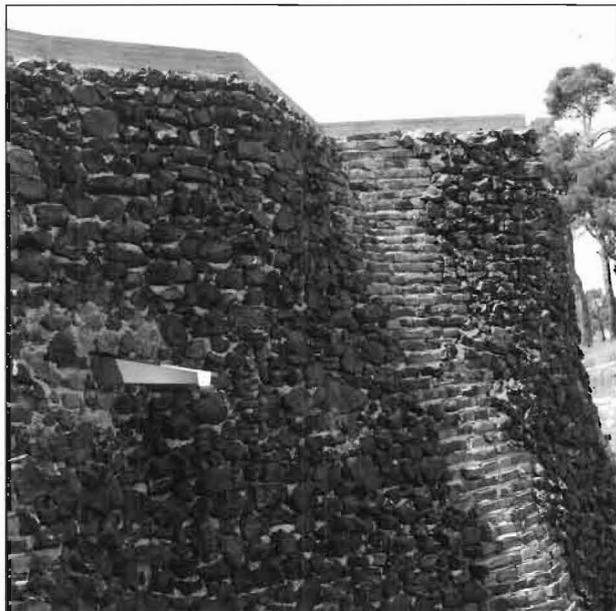
Sobre las hiladas de piedra basáltica que coronan el sector cóncavo del muro interrumpido de la torre no completada que se inicia sobre la capilla del Santo Cristo, el espectador descubre al acceder a la terraza la figura de un gato cárdeno oscuro que, sentado con sus patas traseras flexionadas y las delanteras estiradas y con las orejas pinas, mira hacia los que se acercan a la baranda. Es de terracota



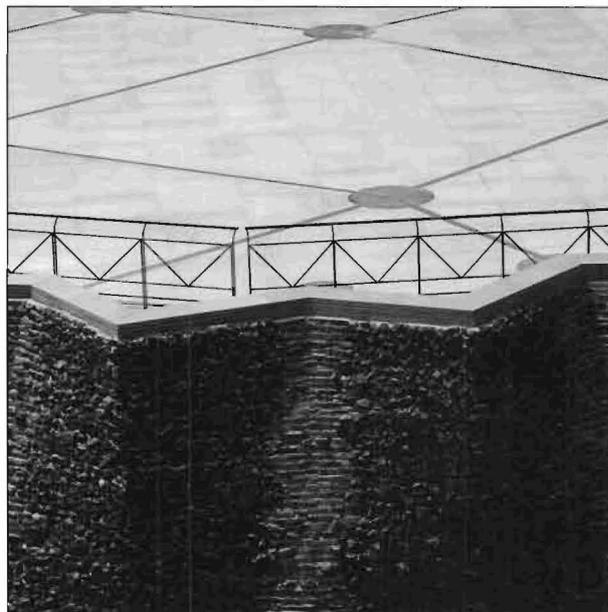
*Detalle de la coronación de los muros de la fachada de poniente (Foto: Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*



*Vista general de la fachada de levante, después de la restauración (Foto: A. González, 20 de mayo de 2003).*



*Detalle de la fachada norte (Foto. Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*



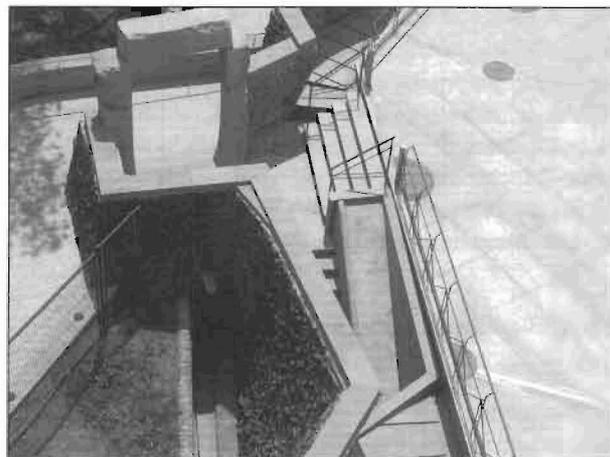
*coronación de los muros de la fachada norte (Foto. Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*



*Detalle de la fachada sudeste y campanario (Foto: Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*



*Portada original de la nave superior no construida que da acceso a la nueva azotea (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2003).*

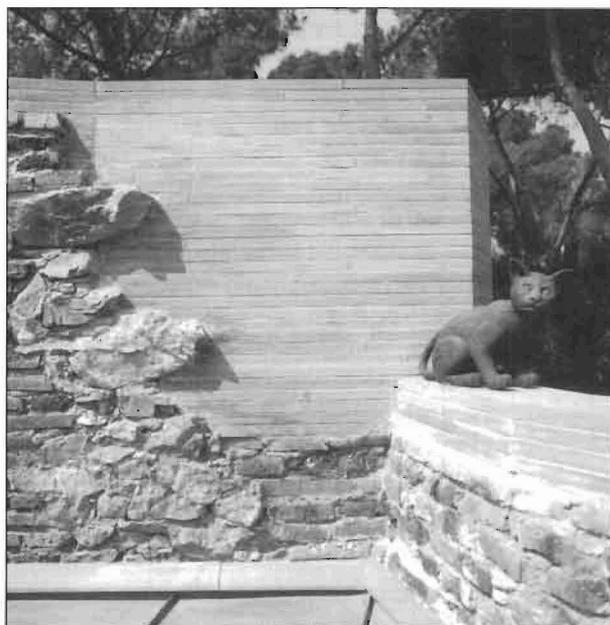


*Acceso a la nueva azotea (Foto: Arcadio Arribas, 20 de mayo de 2003).*

y fue realizada en 1996 por el escultor Joan Mora y cocida en los hornos de la Fundación Artigas de Gallifa. Hasta el día 8 de enero de 2003 estuvo situada en el punto más alto de la jamba occidental de la que habría sido la puerta central de la nave superior, en el plano que deja libre el dintel monolítico que en él se apoya, donde se había colocado el 28 de mayo de 2002. Con ese zoomorfismo se pretendió dotar a aquel conjunto de piedras sin función aparente -y, dado su carácter y dimensiones, difíciles de aprehender por el espectador- de una referencia comprensible y próxima a la vida cotidiana y, en definitiva, a la escala humana. La elección de una figura felina se debió a la presencia habitual de estos animales en todas las obras (la de la iglesia de Colonia no fue una excepción, ni cuando se levantó el edificio ni cuando se ha restaurado) y a un hecho particular: la aparición en el año 2000, mientras se hacían las obras de la nueva cubierta, de un gato momificado de manera natural, que quedó atrapado, hacia 1913 o 1914, entre la solera de la nave inferior y la que Gaudí hizo construir para cubrirla y protegerla durante las obras de la nave superior, posteriormente interrumpidas.<sup>15</sup>

## LA ACTUACIÓN EN EL ENTORNO DEL EDIFICIO

De la actuación prevista en el entorno del templo está sólo realizada una parte importante pero relativamente pequeña. Del resto faltan por definir aún algunos aspectos esenciales, como por ejemplo los propios límites físicos del entorno mismo o su relación definitiva con el resto del núcleo de población (las calles, los recorridos de acceso) o los usos que deberá asumir ese entorno. Hasta hace bien poco incluso se discutía si haría falta o no cerrarlo como medida de protección.<sup>16</sup>



*Paramento interior de la fachada de poniente desde la azotea. La gata "cerca del tejado de cinc", obra del escultor Joan Mora (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2003).*

Sin embargo, el inicio de las obras en 1999 obligó a tomar ya algunas decisiones sobre este entorno. En primer lugar, la delimitación de un área alrededor del edificio, lo suficientemente amplia para garantizar el buen desarrollo de los trabajos y el cercarla mediante una valla provisional por razones de seguridad. En la definición del perímetro se procuró que una buena parte coincidiera con el que la dirección facultativa de la restauración consideraba que era conveniente como definitivo en el futuro. A pesar de ello, la situación de este cerco puede variar bastante respecto al provisional, sobre todo al norte (el hecho de incorporar o no la casa rectoral y su antiguo huerto en el recinto final será decisivo en este sector), al este (donde será imprescindible alejar la valla de la fachada 10 o 15 m

más de donde se halla ahora la provisional, con dos objetivos: reducir la eficacia de las agresiones externas a las fachadas<sup>17</sup> y permitir un paso de ronda para los visitantes dentro del recinto en este sector), y al sur (donde la valla es posible que deba incorporar un edificio o pabellón de acceso, incertidumbre motivada porque el régimen de recepción y control de visitantes actual conviene no considerarlo como definitivo).<sup>18</sup>

### La nueva ubicación del acceso al entorno

Otra decisión, ésta ya con carácter definitivo, fue la referente al recorrido del acceso principal al recinto. Hasta ya entrado el 2002 (tanto cuando el acceso era libre como luego, una vez cercado el entorno), el acceso habitual al templo de viandantes o de vehículos se hacía desde la calle más próxima (carrer Reixac), tomando un vial asfaltado que se abría camino entre los parterres pseudogaudinianos que se hicieron en el año 1969. Al acceder así, el visitante quedaba encarado a las escaleras que también en aquel año se habían colocado sobre el pórtico, aunque, naturalmente, no era éste normalmente su destino, ya que estas escaleras no conducían a ninguna parte (es evidente que la urbanización de este sector se llevó a cabo entonces bien pensando que algún día las escaleras llevarían a una nave todavía por hacer, bien, simplemente, con intención de indicar el camino de acceso que hubiera tenido la iglesia de haberse acabado. En cualquier caso, aquella idea dejó de ser coherente con el nuevo planteamiento general que propuso nuestra intervención, aprobado por la autoridad competente, en el que la idea de construir la nave superior se abandonaba definitivamente, con el consiguiente desmontaje de las escaleras de 1969).

Convenía, por lo tanto, reconducir el acceso: en primer lugar para hacer más patente este nuevo planteamiento con todas sus consecuencias, y también para dirigir a los visitantes y usuarios directamente hacia la entrada principal y única del templo, del único templo (la nave inferior mal llamada cripta) que existe en aquel lugar. Por otra parte, el recorrido de acercamiento al templo desde ese nuevo acceso tenía una premisa fundamental: la perspectiva que había de contemplar el visitante tenía que estar protagonizada exclusivamente por la obra de Gaudí. Anteriormente no sucedía así, ya que, como se ha dicho, esta visión de aproximación estaba presidida por las escaleras de 1969, mientras que el pórtico diseñado por el maestro casi quedaba oculto. Y, en la búsqueda de esa dirección de aproximación directa, descubrimos un eje que podía ser idóneo (tanto, que hemos llegado a pensar que pudo haber sido ya previsto como tal por el propio Gaudí): el que une la columna exterior del pórtico revestida de escoria férrea y diorita con la central de piedra basáltica, eje que coincide casi con la bisectriz del ángulo que hace en aquel punto el peldaño perimetral del pórtico (un peldaño que Gaudí ha-

bía dibujado y formalizado y que el pavimento del entorno colocado en 1969 había desdibujado).<sup>19</sup>

Este eje, además de dirigir a los visitantes directamente hacia el pórtico sin obstáculos que interfieran las visuales sobre la obra de Gaudí, permite al visitante organizar y jerarquizar los diversos recorridos posibles, una vez accede al pórtico; recorridos que ya habrá visto o intuido desde lejos mientras se acercaba al templo: el acceso al pórtico bajo, los recorridos junto a las fachadas (hacia el acceso a la terraza superior, siguiendo el mismo eje; hacia la escalera vieja de Gaudí, girando a la izquierda) o, naturalmente, el acceso al interior del templo por la puerta que ha podido localizar desde que ha comenzado la aproximación. Ésta, por otro lado, dadas las cotas del entorno, se podría hacer ahora en sentido descendente, lo que favorece la aprehensión del edificio por parte del espectador.

### La pavimentación del entorno

Para hacer más evidente este nuevo eje del entorno (y hacer patente que responde a una disposición relacionada con las columnas del pórtico), el pavimento superficial, hecho con piezas de piedra calcárea de 10 cm de anchura y de longitud variable (entre 50 y 80 cm), se ha dispuesto de modo que el lado más largo de las piezas sea paralelo al eje. La cota del pavimento del pórtico es la original, lo que hace reaparecer el peldaño que había tenido. Entre el pavimento exterior y el canto de piedra que delimita el pavimento del pórtico, una ranura continua de 3 cm de ancho recoge el agua de lluvia y la conduce a la canalización principal de desagüe de todo el recinto que pasa por debajo de ese pavimento. En los paramentos verticales que forman el ángulo del peldaño del pórtico se grabó la fecha 2002, ya que ese pavimento entró en servicio el 24 de marzo de ese año, festividad del domingo de Ramos, que congrega a una multitud en aquella iglesia. El peldaño pierde altura hacia la zona de poniente del pórtico, al subir suavemente el pavimento exterior, formando una rampa que facilita la accesibilidad de personas con movilidad reducida.

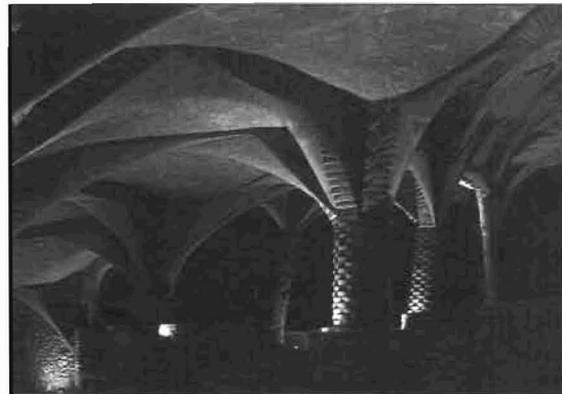
Del mismo tipo de pavimento (material, dimensiones de las piezas y su orientación) es el suelo del pórtico, tanto el nivel bajo como el alto, y toda la zona de paso que rodea las fachadas, igualmente al este (donde ya está colocado) como al oeste (donde está prevista su colocación en próximas fases de obra). El pavimento original de 1915 (no sabemos si mandado hacer por Gaudí antes de abandonar la obra en octubre de 1914 o por Joaquín Tres, responsable de las obras finales desde entonces hasta 1917) era de cemento portland enlucido. Tampoco sabemos si este material respondía a una voluntad proyectiva explícita (e interpretable como tal) o a la provisionalidad de la obra o



*Conjunto del pórtico, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà, 27 de junio de 2002).*



*Visión nocturna del pórtico, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2002).*



*Visión nocturna del pórtico, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2002).*

al carácter secundario que el pórtico y la misma nave interior habrían tenido si se hubiera acabado la nave superior. Lo cierto es que, después de ochenta años de utilizarse, el estado de conservación del pavimento del pórtico era lamentable. Una de las causas principales ha sido el roce de los granos de arroz al ser pisados por los asistentes a las bodas, por ser todavía vigente la nociva y extraña costumbre de tirar millares de estos pequeños frutos de gramíneas ricos en almidón sobre los novios cuando abandonan la

iglesia<sup>20</sup> y porque este templo se utilizó durante muchos años como una febril factoría de himeneos religiosos.<sup>21</sup> Reparar las lagunas o zonas erosionadas del pavimento se descartó, ya que los resultados no habrían sido buenos (las experiencias hechas en la reparación de los asientos de los bancos del pórtico bajo lo demuestran: es imposible unificar el cromatismo y la textura de las zonas antiguas -que han recibido el roce antrópico durante tantos años- y el de las nuevas reparadas, por más que la técnica y el material

hayan sido idénticos a los originales). Y rehacerlos totalmente con cemento enlucido pareció inadecuado. Efectivamente, el aumento previsible del uso público del edificio restaurado y, sobre todo, su resignificación nos aconsejaba hacer un pavimento más resistente y que mostrara mejor, a ojos de hoy día, la dignidad del edificio, derivada de su uso cultural local y de su dimensión cultural universal. En este sentido, pareció idónea la piedra calcárea, de un color casi idéntico al del cemento original para no alterar el equilibrio cromático del conjunto, quizá algo más clara, con lo que mejora la luminosidad del pórtico y se goza más de su contemplación. La renovación total del pavimento en toda el área del porche se ha aprovechado para hacer una nueva base de hormigón, más resistente e impermeable que la que tenía el pavimento original, y para pasar las canalizaciones de las instalaciones.

Las escaleras que comunican los dos niveles del porche son ahora de la misma piedra calcárea que el pavimento, de idénticas dimensiones y forma que las originales de obra revestida de cemento que fueron desmontadas. También es de piedra el peldaño de delante de la puerta de la nave. Se trata de un monolito de unos 700 kg que se labró siguiendo exactamente la plantilla del primitivo peldaño de obra. En la intersección del pavimento del pórtico alto con el escalón angular que lo delimita a mediodía y con el primer escalón de bajada al pórtico bajo, se han empotrado unas bandas estrechas de mármol negro pulimentado para llamar la atención de los visitantes que, bien ensimismados bien deslumbrados por la obra de Gaudí o, en día de boda, por la novia o el novio, no prestan la atención requerida a los cambios de cota.<sup>22</sup>

El nuevo pavimento se extiende, siguiendo el eje indicado, desde el pórtico hasta la actual puerta de acceso al recinto. Esta puerta es provisional, pero dado que es previsible que esté en servicio unos años, se ha diseñado especialmente. Es metálica, como toda el cerco de las obras, y las dos hojas se han revestido con plancha de este material, pintado de color verde. En la hoja de la derecha, según la mirada de un espectador situado fuera del recinto, se ha escrito (por el sistema de recortar la plancha) «Colònia Güell», y a la izquierda, la palabra «iglesia» en doce idiomas (catalán, castellano, gallego, vasco, inglés, francés, alemán, portugués, italiano, ruso, árabe y japonés), en un intento de hacer olvidar o de relativizar el uso erróneo que se hace de la palabra *cripta* en relación al conjunto de la obra ideada por Gaudí.

La pavimentación pétreo del entorno inmediato de la iglesia provoca una relación obra-entorno ciertamente diferente a la original, en la cual los muros surgían directamente del terreno vegetal. La relación actual, sin embargo, no es nueva, puesto que ya había sido alterada cuando en el año 1969 se pavimentó el entorno con piezas de pie-

dra calcárea de dibujo irregular, se supone que con la sana intención de facilitar el acceso y tránsito de personas y de preservar los muros de las humedades de capilaridad. Lo que se hizo en el 2002 fue substituir ese pavimento por otro con una base de hormigón mejor y un dibujo y contorno que parecieran más consecuentes con el carácter, la significación y el uso actuales del edificio. En las zonas no pavimentadas situadas hacia mediodía, entre la valla perimetral provisional, el pavimento pétreo y el muro exterior del pórtico, se ha hecho una plantación de *Hebe*, dotada de riego automático por goteo, diseñada por David Selga, por encargo del Consorcio propietario del edificio y de los terrenos que lo rodean.<sup>23</sup>

Durante la actuación en esa zona tuvimos la ocasión de comprobar hasta qué punto los tratadistas de la obra gaudiniana han juzgado presuntas actitudes del arquitecto basándose en datos erróneos o no comprobados. Gabriele Morrione afirma que “la planta de la iglesia es flexible para adaptarse a las curvas de nivel del terreno...”<sup>24</sup> Nada más inexacto. Gaudí, cuando le convino, se “inventó” el terreno para adaptarlo a su obra. En el sector plantado con *Hebe* más próximo al muro exterior del porche se conservaba el tocón de un pino talado hacía tiempo. Tuvimos que arrancarlo para disponer allí de un drenaje que redujera la entrada de agua al pórtico. A petición de los botánicos del Consorcio, la extracción se hizo con método arqueológico para poder comprobar el punto de arranque de las raíces. La investigación nos proporcionó un dato insospechado: el pino -anterior a la obra de Gaudí- había sido enterrado hasta una altura de casi un metro. Es decir, Gaudí había recrecido casi un metro el terreno en aquella zona para conseguir que el pórtico fuera cerrado ya que, sin modificar el terreno, pudo ser totalmente abierto.<sup>25</sup> Cuando hicimos el estudio geotécnico del terreno, en el sector opuesto a ese tampoco hallamos el escalón natural sobre el que dicen los tratadistas que Gaudí “adaptó” la planta en desnivel de la iglesia. La pendiente original era suave y él debió forzarla para disponer su iglesia tal como la había concebido. Para nosotros, descubrir ese dominio del terreno por el arquitecto no nos hizo bajar en puntos la consideración del maestro, sino al contrario.

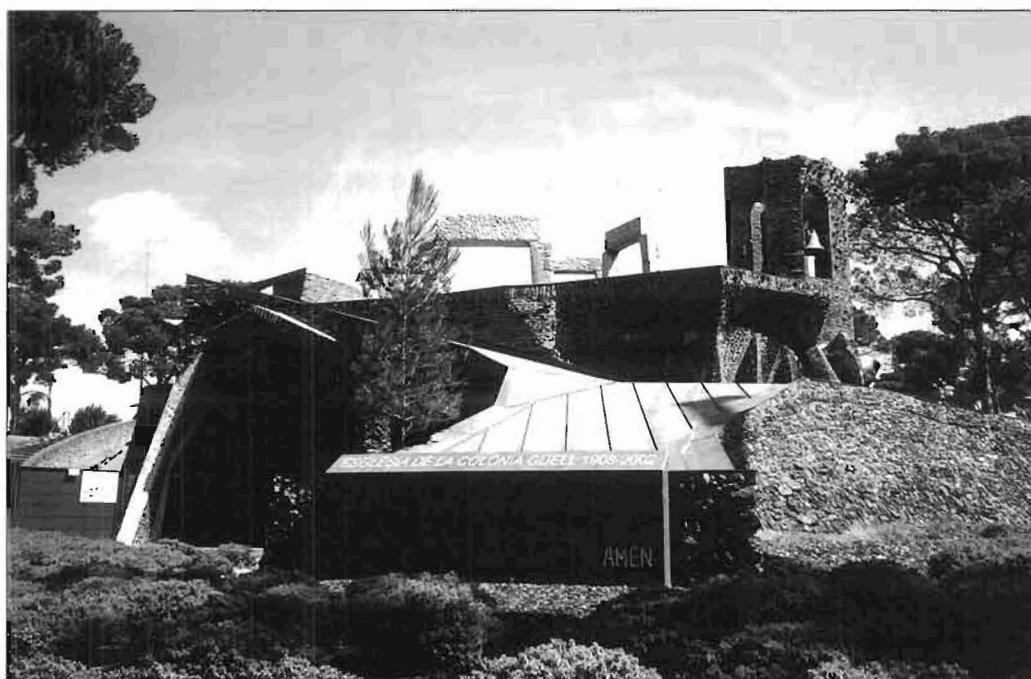
Junto al muro occidental de la rampa-cubierta del pórtico, hay un pino joven (*pinus halepensis*), que se plantó en sustitución y como recordatorio del que había en aquel lugar antes de construirse el templo, y que fue arrancado, al final de la década de los años 80 del siglo XX, después de que una ventolera lo dañara. La tradición dice que Gaudí utilizó aquel árbol, ya viejo y alto en aquel entonces, para marcar el eje del edificio cuando se replanteó en el año 1908 y que después lo respetó, haciendo girar la rampa de la escalera para no tener que dañarlo. Otra historia más que discutible. El nuevo pino se plantó el 28 de junio de 2002 en el curso de una fiesta convocada con el lema «Coloquemos la última piedra y plantemos el pino».<sup>26</sup>



*Bóvedas de paraboloides hiperbólico, después de la restauración (Foto: Montserrat Baldomà, 27 de junio de 2002).*

Separando esa plantación de la rampa que debió ser escalera y ahora es cubierta, en el lugar donde debían de haber arrancado los escalones, se ha colocado un monolito de granito negro de Galicia, horizontal (360 x 150 x 40 cm), con dos intenciones complementarias. Una, la primigenia,

evitar que, como ocurría antes los días de boda (que, como se ha visto, hubo épocas en que eran todos) los invitados -sobre todo los que pretendían tomar imágenes de los contrayentes (ya que en el interior del templo esa función estaba previamente reservada en exclusiva)- se encaramaran por la rampa. Para ese cometido dimos vueltas a numerosas soluciones (estanques, fosos, parterres, etc.) y escuchamos muchas sugerencias (entre otras, la de plantar geranios), pero preferimos poner esa piedra. Nos decidió la otra intención, la voluntad de solucionar con rotundidad uno de los episodios del edificio donde la ambigüedad heredada de la provisionalidad era más patente y negativa. (Los peldaños añadidos hacia 1969 habían escondido la configuración provisional y descuidada que tenía allí la fábrica en 1914, aspecto que mantuvo después de las obras de 1915 a 1917 y que recuperó al retirar nosotros los peldaños). En la cara inclinada superior de la piedra, las fechas de 1908 y 2002 indican el principio y el final de la construcción del edificio, no las de la obra de Gaudí. En la cara frontal, una única palabra, «Amén» (voz de origen hebraico y tradición tanto latina como islámica y de comprensión universal hoy en día, y una de las últimas que pronunció Gaudí antes de morir), pretende significar la voluntad de que el edificio, una vez restaurado y completado se dé por acabado, renunciando a la amenaza que algunos extranjeros hacen de continuar la obra de Gaudí. Detrás del monolito hay una canalización que recoge el agua de la cubierta y la conduce, bajo tierra, al alcantarillado del entorno.<sup>27</sup>



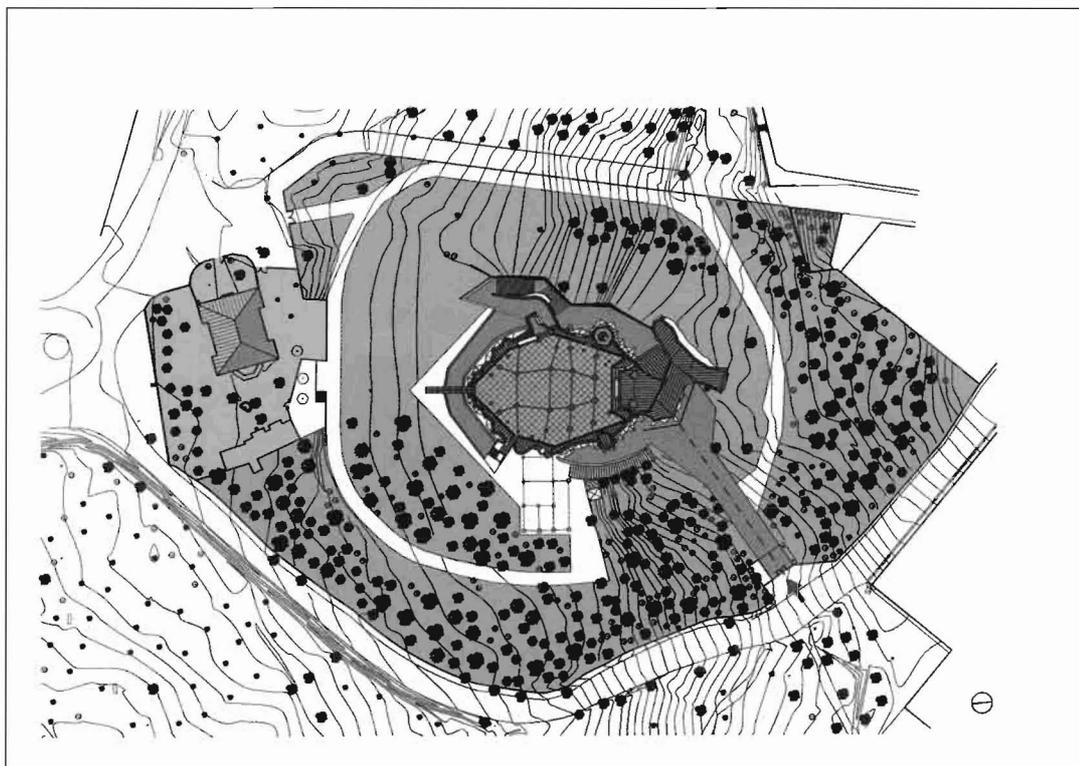
*Vista general de la fachada de mediodía. En primer término, el monolito del Amén (Foto. A. González, 20 de mayo de 2003).*

### Recorridos y acceso a la terraza

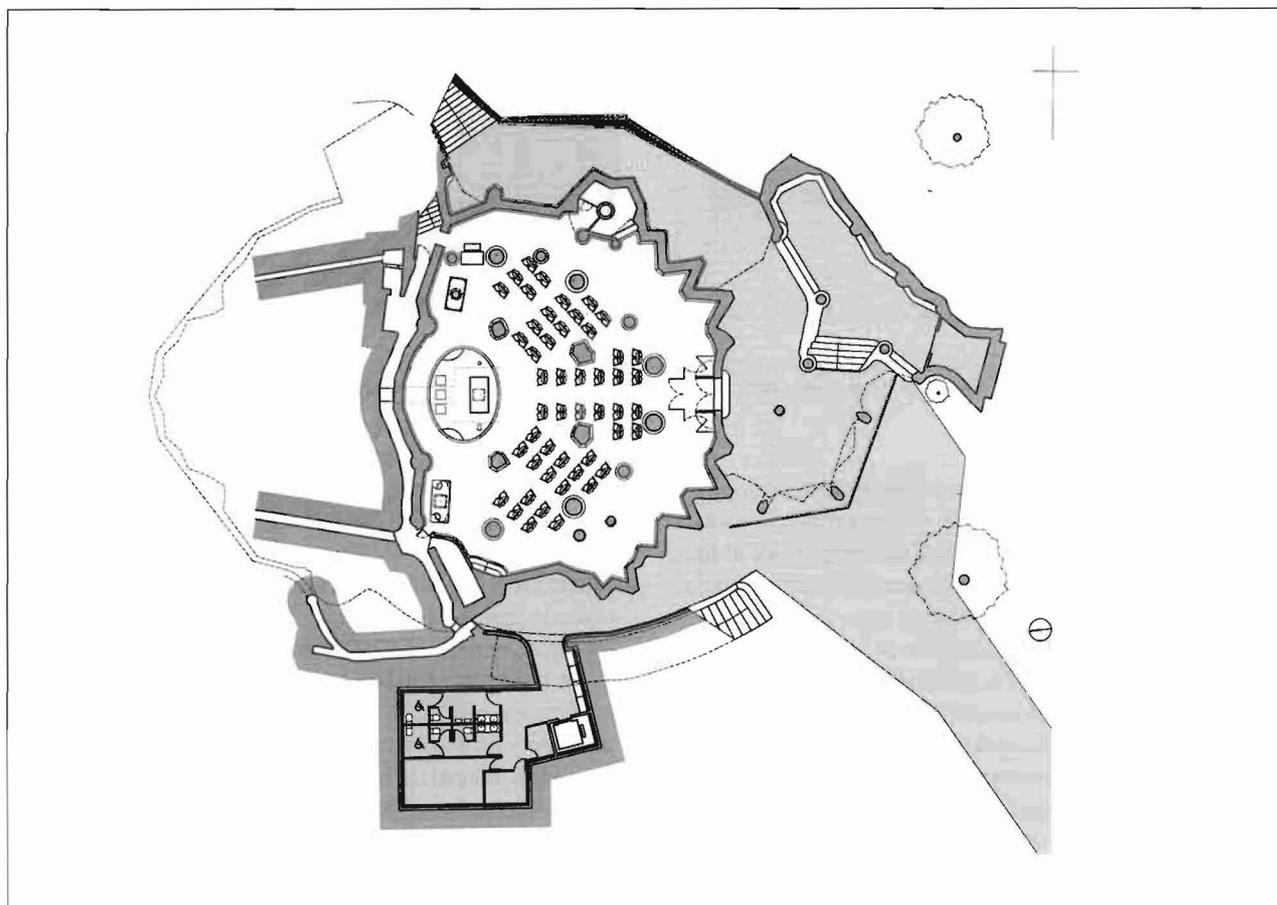
Junto a la valla perimetral provisional, se ha conservado una franja de anchura variable del pavimento de piedra de dibujo irregular que se colocó en 1969, mejorando su base. Por un lado, esta superficie, como continuación que es del pavimento exterior de la valla, permite una mejor transición entre este pavimento y la zona ajardinada interior y, además, hace más evidente que la actual valla es provisional. Por otro lado cumple, de momento, las funciones del paso de ronda que se proyecta construir al lado del cerco definitivo y que permitirá hacer un recorrido alrededor del templo con vistas lejanas de éste. A la izquierda del visitante que accede al recinto se sitúa ahora otra valla provisional de obra que va desde la puerta políglota hasta uno de los pliegues del muro sudoccidental del templo, cerca de la cual hay otra puerta de acceso al recinto de trabajo. A la derecha de la puerta principal del recinto, para remarcar el carácter cultural preeminente del conjunto, se ha situado de manera provisional la cruz metálica de cuatro brazos, reproducción hecha en 1978 de la que diseñó Gaudí en 1902 para coronar la puerta de la valla de la Finca Miralles de Barcelona. Hasta el comienzo de las obras había estado situada sobre el dintel de la puerta principal de la nave superior no construida, disposición que posi-

blemente no habría hecho mucha gracia a Gaudí (él mismo había dicho: «las terminaciones de edificios con pequeños elementos metálicos, como cruces, veletas, etc., son verdaderas caricaturas; son como la calvicie que luce un solo pelo en medio»).<sup>28</sup> Por eso fue retirada de aquel lugar y más adelante será colocada donde parezca más conveniente.

En cuanto al acceso a la nueva terraza, una vez decidida la supresión de las escaleras por encima de la cubierta del pórtico, era preciso disponer de uno nuevo. Había dos posibilidades. Una, utilizar la escalera que construyó Gaudí para salvar el desnivel del terreno en el sector noroeste del recinto. Esta escalera fue una de las primeras construcciones hechas allí, quizá en el mismo 1908 o a comienzos de 1909, ya que además de salvar el desnivel, conducía directamente al taller donde se elaboraba la maqueta “estereostática”. Se conserva en un estado deficiente, pero todavía es útil y, naturalmente, más adelante deberá ser restaurada con esmero. Su longitud, 17,5 m sin rellanos intermedios, y su perfil (peldaños variables entre 50 y 60 cm de mella y entre 12 y 15 cm de contramella) no permiten, sin embargo, considerarla una escalera pública de acuerdo con las exigencias actuales. Por este motivo, se pensó en la construcción de una nueva escalera



Planta del proyecto de ordenación general de accesos y recorridos (Dibujo: SPAL).



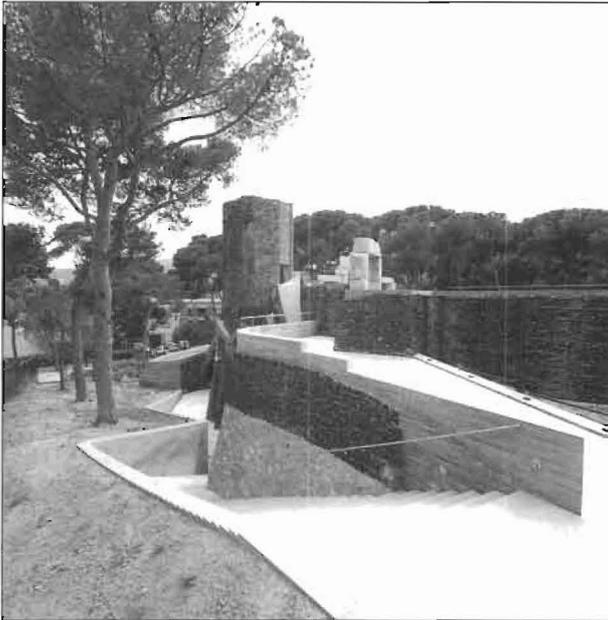
*Proyecto de ordenación del entorno. Planta baja (Dibujo: SPAL).*

en el sector sudeste, accesible desde un nuevo paso pavimentado, contiguo a la fachada de aquel lado, la única, por otra parte, en cuyo nivel superior dispone de un portal diseñado por Gaudí .

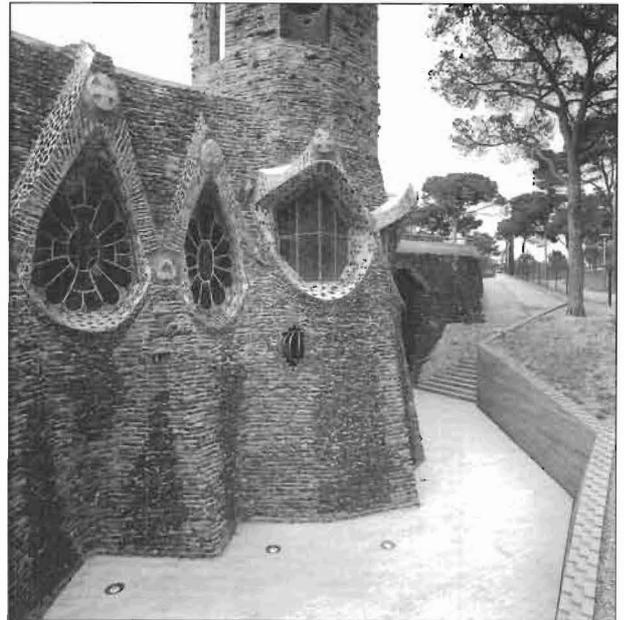
El paso que existía antes en esta zona era muy estrecho, delimitado por un murete bajo hecho en 1974 para contener el talud de las tierras próximas, con una textura y un perfil que intentaba en vano imitar la estética gaudiniana. El paso acababa en un rincón sin salida, que acostumbraba a estar lleno de suciedad y donde se había acumulado tierra a lo largo de casi ochenta años, desde el que se accedía a una cámara donde estaba la caldera y las instalaciones de calefacción hechas en ese año 1974. El mal estado de este sector ocasionaba que el visitante no soliera recorrerlo, con lo cual se perdía la contemplación cercana

de aquella fachada levantina, llena de sugerentes detalles diseñados por el maestro. La idea de situar la escalera nueva al final de este paso se decidió también en función de poder ofrecer este recorrido al visitante, que ahora puede descubrir perspectivas y percepciones antes totalmente inéditas. Abrir el paso supuso, para hacerlo más ancho, retroceder el talud, y eliminar las instalaciones de la calefacción (lo que permitió desmontar la chimenea de humos apócrifa, y rebajar la cota del terreno en aquel lugar a su nivel contemporáneo a la construcción del edificio). El empedrado de este paso sigue las líneas paralelas al eje de todo el pavimento del recorrido de acceso.

El muro que debía soportar las tierras del terreno contiguo a este paso es más alto que los muros bajos de los parterres que había antes ya que, al hacerse más ancho el paso, el



*Nueva escalera de acceso al nivel superior del terreno junto a la fachada de levante (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2003).*



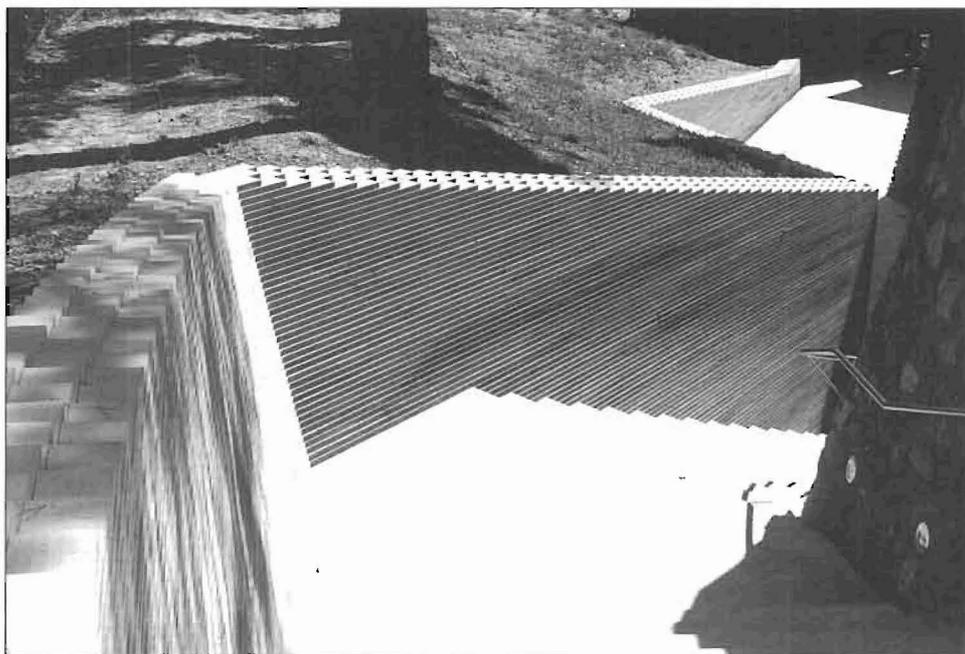
*Nueva escalera de acceso al nivel superior del terreno junto a la fachada de levante (Foto: Montserrat Baldomà, 15 de mayo de 2003).*

talud contiguo quedaba cortado a una altura superior. Ese muro, por lo tanto, adquiriría una mayor presencia para el espectador, lo que exigió una atención especial en el momento de diseñarlo. No podía hacerse, a nuestro juicio, intentando evocar o imitar texturas o formas de la llamada estética gaudiniana (todavía quedan en los alrededores de la iglesia, fuera de la valla, demasiados de estos muros falsamente originales), una técnica de integración, además, propia de otros tiempos, no del presente. Tenía que ser un muro que expresara claramente su carácter diacrónico con la obra del maestro. Pero tampoco queríamos que pudiera desarmonizar. Tenía que ser nuestro y de nuestro tiempo y, al mismo tiempo, próximo al maestro, tributario de su creatividad, que es y ha de ser la omnipresente en aquel espacio. Pensamos entonces en servirnos, una vez más, de las enseñanzas del maestro. Él dijo, hablando precisamente de restauración, que, sin copiar las formas, «se pueden hacer las cosas de un carácter determinado poseyendo su espíritu». <sup>29</sup> Y pretendimos poseer, no las formas, sino el espíritu -la geometría- de sus muros, de aquéllos de los que el nuestro sería vecino.

Nuestro muro, como los suyos, está formado por una sucesión de superficies regladas, de paraboloides hiperbólicos, las superficies que Gaudí utilizó en arquitectura por primera vez en la historia, precisamente en aquella iglesia, y por medio de los cuales hizo de la geometría poesía, una sugestiva poesía visual. La formalización de las superficies se hace aplicando exactamente las indicaciones de Gaudí: por medio de rectas (en este caso horizontales) que unen dos rectas maestras no paralelas (una a plomo, la otra inclinada); y de una mancha todavía más literal, ya que en nuestro muro las rectas

horizontales (hileras de piedra, de piezas de 10 cm de ancho y de longitud variable, de 3,4 cm de grueso, colocadas de canto) no sólo sirven como pautas para crear la superficie, sino que al ser contiguas, ellas mismas constituyen la superficie. La piedra fue escogida también como homenaje al maestro: la basáltica, la misma que la utilizada en la coronación de los muros inacabados. Tras la superficie de piedra se dispusieron armaduras y se virtió cemento y áridos. No se trata, por lo tanto, de un muro de hormigón revestido de piedra, sino un muro de piedra trasdosado de hormigón.

La escalera arranca al lado de una de las aristas verticales del muro nuevo, entre ésta y el muro de contención de tierras construido por Gaudí sin solución de continuidad con la fachada del templo correspondiente a la antigua sacristía de monaguillos. Desde el rellano que se extiende frente al inicio de la escalera, por lo tanto, se puede contemplar y disfrutar de las sugerentes concavidades de aquella fachada en que se abren los ventanales por donde se ilumina la antigua sacristía, lo que resultaba hasta ahora difícil, dadas las características y el estado de aquel rincón antes de desmontar la cámara de calefacción para construir la escalera. Ésta tiene dos tramos de 16 y 22 peldaños, cuyos ejes giran unos 50° en un rellano trapezoidal intermedio, desde donde el visitante, cuando recorre la escalera en sentido descendente, puede deleitarse con perspectivas hasta ahora imposibles de la fachada de levante y el campanario. Los peldaños, de 14 x 36 cm, y el rellano son de piedra calcárea gris de Sant Vicenç de Castellet. Se entregan al nuevo muro de piedra basáltica con coincidencia exacta con juntas sucesivas, ya que la altura corresponde a la de cuatro hiladas del muro. En el lado contrario, los peldaños no



*Muro de contención junto a la nueva escalera de acceso al nivel superior del terreno, construido a base de superficies regladas (paraboloides hiperbólicos) (Foto: A. González, 20 de mayo de 2003).*



*Muro de contención junto a la nueva escalera de acceso al nivel superior del terreno (Foto: Montserrat Baldomà, 20 de mayo de 2003).*

llegan a tocar el muro de contención o cimiento visto: se han cortado a una distancia variable del muro (que oscila entre 4 y 11 cm), siguiendo una línea recta de directriz variable según el ángulo de incidencia de la directriz del peldaño. La parte inferior de este muro de contención es nueva; se construyó para recalzar el muro original que quedó suspendido al haber rebajado las tierras para poder situar la escalera. Se ha construido con el mismo tipo de piedra y mortero con los que se construyeron los cimientos del muro original, que ahora han quedado también a la vista. En esta parte nueva del muro se han fijado los soportes a 45° de la barandilla de acero inoxidable no brillante, un único segmento de línea curva irregular, que nace junto al muro original de escoria de hierro y muere, en la parte alta de la escalera, en el muro de piedra basáltica que corona en aquel punto el muro original.

Desde el rellano alto de la escalera, por un paso también pavimentado junto al muro original coronado escalonadamente con piedra basáltica, se accede al portal que Gaudí debió prever como acceso lateral a la nave superior del templo. Frente al portal, una baranda de acero, ostensiblemente diacrónica con la obra original, protege a los usuarios, ya que allí la diferencia de cota con el paso inferior es muy notoria, lo que constituye un peligro que la interrupción de la obra en 1914 dejó sin resolver. Por el portal se accede a la terraza y a las escaleras dispuestas por Gaudí para comunicar interiormente la nave alta con el coro y los espacios posteriores de la planta inferior, mediante un paso también pavimentado con piedra calcárea que sigue la dirección del eje del pórtico. Para alcanzar la cota de la terraza se han dispuesto cuatro escalones flo-

tantes, de la misma piedra calcárea, sobre estructura de acero, paralelos al borde del pavimento de la terraza en ese punto, pero sin otra subordinación geométrica a las diversas direcciones de los elementos (escaleras, muros, etc.) que en aquel pequeño espacio concurren. Sobre esos cuatro escalones se sitúan las protecciones laterales, dibujadas como variante de la que corona todo el perímetro de la terraza: una baranda cuyos elementos se sitúan en dos planos para mejorar la inercia en ambas direcciones, rediseño de la tradicional con cruz de san Andrés tan habitual en la protección de monumentos.<sup>30</sup>

A lo largo del recorrido de acceso a la terraza desde el pórtico, incluso en este, se han dispuesto focos de iluminación empotrados en el pavimento y, en el caso de la escalera, en el muro de contención. La elección de este sistema de iluminación se basó en las pruebas de luz que se hicieron, no en función de su "originalidad" o de la belleza de las lámparas, motivos que curiosamente son a menudo los que más cuentan para algunos arquitectos y diseñadores.<sup>31</sup> En esa terraza, la iluminación se hace mediante una línea continua, escondida a la vista del usuario, que proyecta su luz contra el intradós de los muros de Gaudí, los cuales, por reflexión, lanzan el espacio de una claridad sugerente. Todos esos puntos de luz tienen diversos encendidos, unos compatibles con el uso del edificio y el paso de usuarios; otros, en función de una visión más lejana del edificio y sin tránsito de personas a su vera.

Está previsto crear una tercera conexión entre los dos niveles básicos del entorno, ésta con carácter de comunicación vertical mecánica (posiblemente, un ascensor hidráulico), actualmente en curso de proyecto. Estaría situada en el sector sudoeste, a la izquierda de la escalera de 1908, en sentido ascendente. Al nivel inferior de esta comunicación vertical se accederá por un pasillo que partiendo del paso que hay entre la escalera de 1908 y la fachada sudoeste, pasará debajo de la escalera siguiendo un eje ortogonal y centrado respecto al ventanal de aquella fachada que corresponde con el transepto de la nave. Por el

pasillo de acceso al nivel inferior se accederá también a un área de servicios (tres sanitarios, un cuarto para herramientas de limpieza y jardinería y los armarios que contienen los mecanismos de control de las instalaciones). En el nivel superior del entorno se tendrán que abrir caminos de circulación sin barreras para unir el edículo del nivel superior de la comunicación vertical mecánica con el acceso a la terraza y a la sala posterior de la planta inferior del edificio, la nueva escalera de la fachada este y el camino de ronda que recorrerá todo el entorno y que bajará, también sin barreras, hasta el nivel inferior, siguiendo el cerco perimetral por el lado de levante.

### Bibliografía

- BERGÓS I MASSÓ, Joan, *Gaudí: L'home i l'obra*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1999, 2a ed. [1ª ed., 1954].
- CODINACHS, Marcia, *Antoni Gaudí. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, Murcia, Colegio de Aparejadores, 2002 (2ª ed.).
- DURÁN, Fina; BAYÉS, Pilarín (ilustraciones), *Petita història de Gaudí*, Barcelona, Mediterrània, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, "La plástica de Gaudí", *Goya*, núm. 9, Madrid, noviembre-diciembre 1955.
- FLORES, Carlos, *Gaudí, Jujol i el Modernismo catalán*, Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni, "Método y criterios en la restauración del Palau Güell de Barcelona (España)", *Informes de la Construcción*, núm. 428, Madrid, instituto Eduardo Torroja, diciembre de 1993.
- MORRIONE, Gabriele, *Gaudí, Immagine e architettura*, Roma, Kappa, 1979.
- ORTEU, Francesc; SOL, Joan; CAPDEVILA, Roser (ilustraciones), *Las tres gemelas y Gaudí*, Barcelona, Cromosoma, 2002.
- PUIG-BOADA, Isidre, *El pensament de Gaudí: Compilació de textos i comentaris per Isidre Puig-Boada*, Barcelona, Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - La Gaya Ciència, 1981.

### NOTAS

<sup>1</sup> Durante la visita de los reyes de España a la iglesia, el 21 de mayo de 2001, tuve el honor de explicarles esa beneficiosa presencia republicana en aquel lugar, y la reina Sofía me sugirió conservar las pátinas de humo («para que usted pueda seguir explicando esta historia tan bonita»). Lo cierto es que la decisión en este mismo sentido ya había sido tomada unos meses antes, pero nos satisfizo comprobar la coincidencia de criterio.

<sup>2</sup> "Todos los edificios tienen grietas, como los hombres tienen pecados; lo que conviene es que éstos no sean mortales: el justo peca siete veces venialmente" (CODINACHS, Marcia, *Antoni Gaudí...*, p. 128).

<sup>3</sup> El desmontaje de los añadidos apócrifos de 1917 a 1974 (construidos en gran parte con material sobrante en el momento de marchar Gaudí) nos facilitó suficiente material "original" para subsanar esas lagunas.

<sup>4</sup> Se utilizó al principio Araldit 1010, ya que la casa fabricante del producto anuncia y mantiene que conserva su transparencia tras la aplicación. Nada más falso. La resina amarilleó escandalosamente y los elementos afectados debieron ser restaurados de nuevo, colocándose los vidrios con Araldit 2020 que tuvo que ser importado.

<sup>5</sup> Debe rechazarse la idea de que la presencia de este tipo de materiales sugiera la participación en estos aspectos plásticos de la obra de otro arquitecto que no sea Gaudí, como pretende algún biógrafo de alguno de sus discípulos (Véase, FLORES, Carlos, *Gaudí...*, vol. 2, p. 236). A parte de sus colaboradores en la dirección de la obra, Berenguer y Canaleta, ningún otro arquitecto actuó en la iglesia hasta después de la guerra civil, cuando Jujol i Puig Boada fueron requeridos para intervenir en el interior. Por otra parte, está ya comprobado que las creaciones plásticas de esos discípulos en sus obras se basan casi siempre en aportaciones previas del maestro en las suyas.

<sup>6</sup> La palabra catalana *trencadís* expresa el resultado de una manera de taracear a base de fragmentos de cerámica (en ocasiones de vidrio o loza) rotos a un tamaño predeterminado, pero sin una forma prefijada, es decir producto casual de la rotura ("trencada" en catalán) por impacto, no por corte, que se coloca, normalmente, formando manchas o combinaciones cromáticas intencionadas, pero sin una composición formal ni figurativa ni geométrica. Esta técnica o expresión artística fue muy utilizada por los arquitectos, maestros de obra y albañiles en la época del Modernismo, siendo Gaudí el primero en elevarla a la categoría de obra de arte.

<sup>7</sup> Ver GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni, "Método y criterios...", p. 29 y 55.

<sup>8</sup> Nuestro caso fue expuesto en dos reuniones realizadas en 2001 (Roma, 24 de mayo, Barcelona, 22 de septiembre), organizadas dentro del programa de ICCROM dedicado al estudio y conservación de la cerámica vidriada aplicada a la arquitectura, coordinado por las arquitectas Ana Almagro e Isabel Bestué, y en el *forum* que a través de Internet se realizó después.

<sup>9</sup> El planteamiento conceptual de la intervención fue cosa de la dirección facultativa de la obra y la investigación previa, la propuesta operativa de la solución y su ejecución, con las rectificaciones que la puesta en práctica sugirió, se debieron al equipo de restauradoras dirigido por Anna Cusó. La mayor parte de los datos e informaciones referidos a la restauración de las cerámicas que aquí se exponen han sido extraídos del texto inédito de la memoria de los trabajos, base de la ponencia presentada por la propia Anna Cusó en el Cursillo del Colegio de Arquitectos de Barcelona, en diciembre de 2002.

<sup>10</sup> Las cerámicas habían sido ya estudiadas y recogidas por Raquel Lacuesta, Marina Micaló y David Galí en su Atlas del material decorativo (cerámico y de vidrio), de julio de 2001.

<sup>11</sup> De hecho, su aparición no presupone sino que la consolidación ha sido correcta, ya que las reintegraciones transpiran. Sólo dejarán de aparecer cuando no queden sales en los muros o no circule agua por su interior. El haber estucado los extradoses de los guardapolvos que en su día no se revistieron al marchar Gaudí (operación realizada en mayo de 2003), evitará buena parte de esas eflorescencias que hasta ahora han aparecido.

<sup>12</sup> El revestimiento con escoria de esta zona de la fachada se completó en 1974, tras retirar los tabiques que restaban del estudio. Se hizo imitando el revestimiento de los lienzos vecinos, pero sin seguir correctamente la traza de la fábrica original, error que ha sido puesto en evidencia en los trabajos arqueológicos del año 2000.

<sup>13</sup> "El agujero es uno de los elementos esenciales de la escultura abstracta, como lo muestran las obras de Gargallo, creador del volumen virtual (espacio+luz); Moore, Hepworth, Ferrant, Ferreira. El mismo interés por las superficies negativas, por las perforaciones, por la marcación abstracta del espacio, lo

encontramos en muchos detalles de las obras de Gaudí, en los que la estética cretense del meandro y del laberinto tiene expresión insuperable" (CIRLOT, Juan-Eduardo, "La plástica de Gaudí"...).

<sup>14</sup> El primitivo diseño -utilizado en la restauración de la torre de la Manresana, en Els Prats de Rei (Barcelona), en 1979- se debió a Víctor Argenti y Antoni González. Esta voluntad de repetición de un diseño sancionado por la práctica, renunciando a esa tendencia compulsiva a la innovación que se da hoy en la arquitectura, también tiene su raíz en la frase de Gaudí: "Todo el mundo se equivoca, pero el que menos se equivoca es el que repite sistemáticamente" (Codinach, Marcia, *Antoni Gaudí...*, p. 120).

<sup>15</sup> A esa gata, embarazada, la conocemos cariñosamente como Liza, por haber protagonizado Elisabeth Taylor en 1958 el recordado filme de Richard Brooks *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*) y estar la nuestra "cerca" de la nueva cubierta construida con ese material. Su traslado al nuevo emplazamiento se debió a las quejas que recibimos de algunos vecinos de la Colonia, a los que ese detalle no les había gustado (como motivo alegaron que la casa de prostitución más famosa de la comarca llevaba o había llevado el nombre de "El Gato Negro", motivo por el que la presencia de Liza en la iglesia al parecer había provocado irónicos comentarios entre los habitantes de los pueblos vecinos, que a ellos les habían irritado). Las agresiones posteriores a la figura (le fueron lanzadas piedras por unos desconocidos) nos decidieron a cambiarla de lugar, lo que se hizo el 4 de febrero de 2003. Como muy bien supo interpretar un anciano, quizá con otro tipo de sensibilidad que sus convecinos, nuestro felino constituye también un pequeño homenaje a la "única víctima laboral" de la obra de Gaudí, de la que no se guarda memoria de accidente humano alguno.

<sup>16</sup> Las razones para vallar el perímetro del recinto y dotar al edificio y al propio entorno de protección han sido siempre tan evidentes que parece mentira haber necesitado justificar su defensa: sólo hace falta recordar el estado que tenían las inmediaciones de la iglesia antes de las obras cuando no había ninguna valla, y las agresiones y malos usos de que eran objeto la fábrica del edificio y en particular las zonas como el pórtico, especialmente durante las noches de los fines de semana. La Comisión de Patrimonio de Barcelona del gobierno autónomo zanjó la cuestión en su informe del 24 de febrero de 2003, en el que dijo: "Respecto a la valla de protección, se considera que es de total necesidad a fin de garantizar la seguridad y salvaguarda del monumento".

<sup>17</sup> Aunque por fortuna muy esporádicas, aún se producen agresiones infantiles a las vidrieras de la fachada este. La situación más alejada de la valla y la futura plantación arbustiva entre ésta y el paso de ronda previsto allí podría evitar el lanzamiento de piedras o, por lo menos, reducir mucho las posibilidades de que lleguen a la fachada con fuerza suficiente para dañarla.

<sup>18</sup> Durante el Año Internacional Gaudí 2002, los visitantes, antes de acceder al templo debían pasar por una oficina situada a más de cien metros de distancia para comprar las entradas. La mayoría, sin embargo (tanto si habían llegado en tren como en automóvil o en autocar), habían pasado por la puerta del recinto de la iglesia, donde se les explicó lo que debían hacer, con lo que su recorrido de aproximación a la iglesia se duplicó. Esta curiosa situación continúa en el presente.

<sup>19</sup> Analizando viejas fotografías de la obra, de hacia 1912, observamos que la columna central de las externas del pórtico

no tenía una morfología diferenciada de las vecinas, a diferencia de como las dejó Gaudí en 1914. Pensamos por ello, que quizá fue el propio arquitecto el que, al ser apremiado en 1913 por los Güell para abrir al público la nave inferior, singularizara esa columna que es la que marca la dirección de acceso a esa nave, el que ahora hemos remarcado con el nuevo pavimento.

<sup>20</sup> Esta costumbre, firmemente arraigada no sabemos desde cuando, ha dañado muchos edificios históricos y la sustitución de arroz por otros productos, como pétalos de flor o serpentinas de aerosol, no ha solucionado el problema, ya que el jugo de los materiales orgánicos y los productos químicos de los sintéticos tienen también efectos nocivos sobre los sufridos pavimentos.

<sup>21</sup> No cabe más que remitirse a los datos facilitados por la propia parroquia: entre 1969 y 1972 (es decir, tras la inauguración de las obras entonces hechas por el cura párroco) se celebraron en la iglesia de la Colonia Güell 4.208 bodas (¡1.290! en 1972), lo que supone casi tres celebraciones diarias todos los días del año durante cuatro años seguidos (y con lanzamiento de arroz en todas ellas).

<sup>22</sup> Esa banda negra se colocó el 16 de enero de 2003, meses después de la entrada en servicio del pavimento. Se tomó la decisión tras comprobar cómo, efectivamente, algunos visitantes no percibían fácilmente el cambio de nivel.

<sup>23</sup> Esta plantación ha recibido críticas adversas, especialmente de profesionales de la arquitectura que han reclamado para los arquitectos las decisiones de este tipo que afectan a sus obras. A mi parecer, como arquitecto no era quién para enjuiciar y censurar el trabajo de un profesional de otra disciplina en una labor, la restauración, esencialmente pluridisciplinar.

<sup>24</sup> MORRIONE, Gabriele, *Gaudí...*, p. 149.

<sup>25</sup> La razón de Gaudí al cerrar el pórtico siempre se ha interpretado como fruto de su tendencia compulsiva hacia las grutas (hacia el “útero materno”, dicen algunos autores incluso más atrevidos). Creo que debería considerarse la posibilidad de que las intenciones fueran otras: bien hacer ambientalmente más agradable el pórtico, tanto en verano como en invierno, bien

convertirlo en una “cámara oscura” desde la cual la contemplación del templo fuera aún más rutilante.

<sup>26</sup> Es posible que Gaudí respetara de manera expresa ese pino, pero antes debió de hacer talar 10 ó 20 de sus hermanos para poder colocar la iglesia en el bosque, con lo que el carácter ejemplar de aquel indulto parece discutible. Curiosamente ese pretendido “detalle de sensibilidad ecológica” de Gaudí es uno de los episodios de su obra en la Colonia más conocidos por el gran público, especialmente por los niños catalanes, cuyas casi únicas fuentes de información históricas son actualmente los cuentos de las Tres Gemelas, ilustrados por Roser Capdevila, o los ilustrados por Pilarín Bayés, otra dibujante catalana de gran prestigio e influencia en ese delicado segmento de población.

<sup>27</sup> Guste o no guste ese monolito (que ha hecho rasgarse las vestiduras a esos novelistas famosos y otros no menos célebres pintores o intelectuales que firmaron o avalaron el manifiesto de diciembre de 2002 y posiblemente no lo han visto jamás ni conocen su sentido), lo cierto es que es efectivo: nadie más ha osado acceder por ese punto a la cubierta.

<sup>28</sup> CODINACHS, Marcià, *Antoni Gaudí...*, p. 116.

<sup>29</sup> BERGÓS I MASSÓ, Joan, *Gaudí: L'home i l'obra*, p. 64.

<sup>30</sup> Se trata a su vez de un rediseño de la baranda proyectada por mí en 1990 para cerrar el cementerio de la iglesia parroquial de Muntanyola (Osona, Barcelona). Véase GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni, “La restauración didáctica de la iglesia parroquial de Muntanyola (Cataluña, España)”, *Informes de la Construcción*, núm. 427, Madrid, 1993.

<sup>31</sup> Ésa ha sido una de las críticas negativas a nuestra labor en la iglesia: la poca “originalidad” del sistema de iluminación exterior, un sistema “ya muy visto”. Vale la pena recordar en este punto aquella frase de Gaudí: “No debe buscarse la extravagancia. Conviene ver lo que se hace usualmente y tratar de mejorarlo” (CODINACHS, Marcià, *Antoni Gaudí...*, p. 94). Como queda dicho, nuestro empeño de mejorar en estos casos radica en la luz, no en las lámparas.

## FICHA TÉCNICA

### Restauración de la iglesia de la Colonia Güell. Fachadas y entorno

**Análisis físico-constructivo:** Caracterización de materiales: UB, Màrius Vendrell, Laura Megías, Pilar Giráldez, Lorena Merino, Judit Molera, Nati Salvadó, Anna Torrents. Estudio geotécnico: Antoni Batlle, Pere Mascareñas (Geoprojectes S.L.).

**Estudio de materiales decorativos (cerámica y vidrio):** Raquel Lacuesta, David Galí, Marina Micaló, historiadores; Paloma Somacarrera, vitralista.

**Intervención arquitectónica:** Proyecto: Antoni González Moreno-Navarro, arquitecto; colaborador, Joan Pérez Fariols, arquitecto. Dirección ejecutiva: Joan Pérez Fariols, Joan Closa Pujabet, arquitectos, Arcadio Arribas Arroyo, arquitecto técnico. Ejecución: URCOTEX ISA (Josep Maria Sala Trullols, arquitecto; Albert Martí, aparejador; Manuel Márquez, encargado de obra). Fecha de realización: 2001-2003.

**Restauración de materiales decorativos:** Anna Cusó Recasens (dirección), Margarita Alcobé, Mireia Ballespí, Eva Bermejo, Lourdes López, Inma Machí, Neus Zapata, restauradoras (ECRA). Paloma Somacarrera, vitralista. Prueba inicial: Marta Llach Barné, restauradora.

**Ilustraciones de este artículo:** SPAL (dibujos: Joan Pérez Fariols, Silvia Bitrian Satorra; infografía: Jordi Grabau, fotografías: Montserrat Baldomà).