



La azotea después de la restauración acabada en 1996 (Foto: Pau Giralt)

Estudios previos sobre los revestimientos murales de la Casa Milà

Raquel Lacuesta*

El trabajo pluridisciplinar en restauración forma parte de una metodología imprescindible si se pretende hacer con el rigor que exige la intervención en el patrimonio. En el presente artículo en torno a los estudios previos de los revestimientos murales de la Pedrera, Raquel Lacuesta aporta la visión rigurosa de historiadora, su profundo conocimiento de la obra de Gaudí y su dilatada experiencia de trabajo en torno al patrimonio arquitectónico y su restauración.

Preliminary Studies on the Wall Finishes in Casa Milà. Multidisciplinary restoration teams are an essential part of the methodology to be used when dealing with built heritage. In this article about the preliminary studies carried out on the wall finishes in La Pedrera, Raquel Lacuesta offers us her expert view as a historian, her in-depth knowledge of Gaudí's work and her extensive experience in working on architectonic heritage and its restoration.

*Raquel Lacuesta es historiadora del arte y jefa de la Sección Técnica de Investigación, Documentación y Difusión del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona

Antecedentes

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

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

El devenir histórico de los elementos de la azotea

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

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

Para la elaboración del estudio, además de la necesaria consulta bibliográfica, recurrí a la documentación fotográfica existente en los archivos más

1. Casa Milà (La Pedrera), Barcelona. Vista general de la azotea en 1992. (Foto: Cad Quatre)



2. Estado de la azotea de la Casa Milà en 1910, recién construida. (Foto: Centre Excursionista de Catalunya)
3. La azotea en 1970. Se pueden ver algunas de las chimeneas añadidas en 1954, al construirse los apartamentos del desván, según proyecto del arquitecto Barba Corsini (Foto: R. Lacuesta. Foto: COAC. Barcelona)
4. Chimenea añadida en 1954. (Foto: R. Lacuesta, 1992)
5. Chimeneas añadidas en 1954. (Foto: R. Lacuesta, 1992)



2



3

antiguos, con el fin de reconstruir la historia, paso a paso, de aquellos elementos, a la vez funcionales y escultóricos.

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

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

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

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

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

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

En fotografías de 1927, aparecían dos nuevas chimeneas conectadas a través de los patios con los primeros pisos. De forma mucho más sencilla y peor acabado que las diseñadas por Gaudí, pero todavía con cierta intención mimética, presentaban un revestimiento o enlucido igual al de los patios. Algunos sombreretes de las chimeneas ya habían sufrido agresiones poco respetuosas, debido probablemente a reparaciones del tiro de humos. Entre 1927 y 1954, la mayor parte de las construcciones emergentes que no tenían la protección del "trencadís" presentaban un estado de conservación lamentable; también se detectaban modificaciones groseras en los

sombreretes de otras chimeneas, revocos parciales y desaparición de algunos relieves decorativos, lo que hace pensar en actuaciones no controladas por un técnico. Hay que tener en cuenta que la azotea de la Casa Milà, a pesar de su carácter monumental, no estaba pensada para otra cosa que no fuera la de tender la ropa, y sus majestuosos edículos eran, ante todo, extractores de aire y de humo.

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

Estos apartamentos, con sus correspondientes baños, cocinas y hogares, obligaron a levantar en el terrado un total de 14 chimeneas nuevas, para dirigir los humos o para ventilar, que se hicieron aisladas o conectadas a las cajas de escalera o a los conductos de las que ya existían. Algunas de ellas, las que habían de ser visibles desde la calle, adoptaron formas gaudinianas, repitiendo o copiando a escala igual o menor algunos de los edículos existentes, e incluso los revestimientos pétreos o revocados. Las más interiores fueron realizadas con mucho menos sentido artístico y sólo sus sombreretes recuerdan vagamente las que Gaudí había proyectado y que habían sido modeladas previamente en yeso por el escultor Joan Beltran. No se tocaron, sin embargo, las chimeneas de Gaudí, que progresivamente se iban deteriorando. Entre 1971 y 1975, por fin, a causa del desprendimiento de unos fragmentos de piedra de la fachada principal, que habían caído a la calle en octubre de 1970, se emprendieron obras de restauración, las cuales fueron dirigidas por el arquitecto Juan Antonio Comas de Mendoza. En aquel momento, la azotea y sus edículos se hallaban en un avanzado grado de deterioro. Los revocos y enlucidos estaban agrietados y en parte desprendidos de la fábrica de ladrillo y algunos sombreretes dejaban ver los perfiles metálicos estructurales totalmente descarnados. Aprovechando estas obras de restauración, se decidió hacer algunas reparaciones, que consistieron fundamentalmente en revocar de nuevo los elementos que no tenían revestimientos pétreos o cerámicos (que eran los únicos que se mantenían en buen estado de conservación), en restituir a la forma casi original los sombreretes que habían sido modificados tiempo atrás y en aplicar pintura marrón rojiza, entonces tan a la moda, perdiendo con ello el acabado original de revoco y enlucido que había proporcionado a estos elementos una textura y un brillo cercanos a los del estuco planchado. No se extrajeron, sin embargo, los tubos, depósitos, cables y demás objetos que se habían ido empotrando en sus paredes a lo largo del tiempo.

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



4

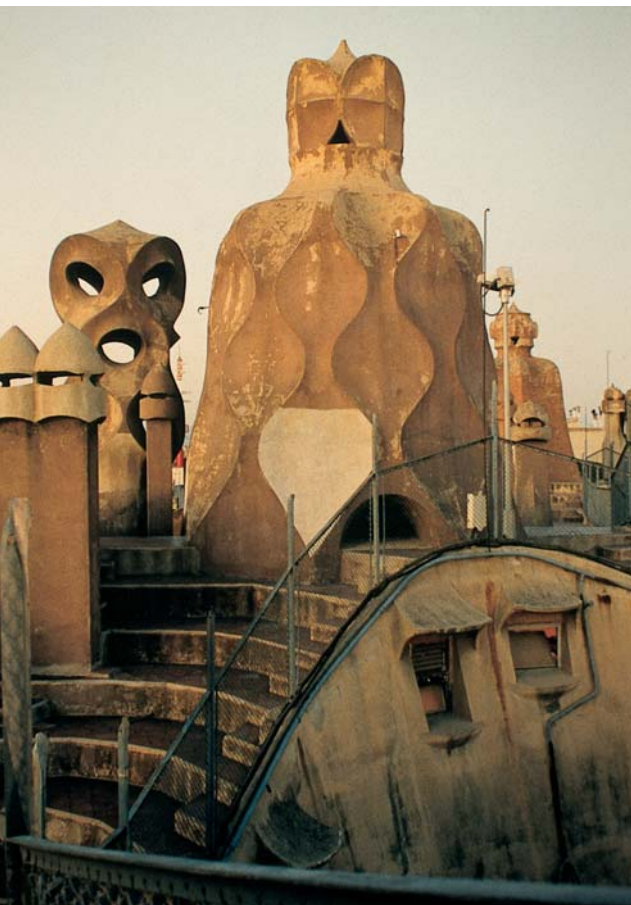


5

6. Algunos elementos arquitectónico-escultóricos, pintados en color granate durante las obras de reparación efectuadas por el arquitecto Comas de Mendoza en 1974. La caja de escalera del fondo muestra un decapado para conocer el estuco y color originales. (Foto: R. Lacuesta, 1993)

7. Detalle de la chimenea nº 16, revestida de fragmentos de vidrio de botellas de cava. (Foto: Pau Giralt, 1996)

8. Pruebas de enlucido y color para las chimeneas, cajas de escalera y torres de ventilación. (Foto: R. Lacuesta, 1993)



6

Análisis de los elementos de la azotea

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

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

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

En total, los elementos de estudio fueron 35. El sistema constructivo era igual para todos ellos, a base de paredes y bóvedas a la catalana hechas con baldosas o rasillas enteras o fragmentadas, con uno o dos gruesos según las zonas, y unidas con mortero, que adoptan formas geométricas diversas (parabólicas, helicoidales, troncopiramidales o troncocónicas). Las cajas de escaleras y las torres de ventilación partían de la planta del desván, soportadas por las vigas del forjado. Los conductos de las chimeneas arrancaban de las diversas plantas del edificio y se ramificaban en el terrado formando uno o múltiples fustes y sombreretes, que estaban decorados con relieves de formas caprichosas (aristas sinuosas, corazones, espirales, latiguillos, vértices y botones puntiagudos, etc.) Los sombreretes estaban subdivididos a su vez en dos partes: un elemento cilíndrico y un cupulín bulbiforme y puntiagudo, a modo de yelmo. Entre estas dos piezas se formaban los agujeros de salida de humos, de forma almendrada u ocular. Por el exterior, originalmente los edículos estaban enfoscados y enlucidos con mortero de cal. De todos los elementos construidos por Gaudí, sólo cuatro cajas de escalera y los cuatro cupulines del paso de ronda fueron revestidos con fragmentos de piedra, mármol o cerámica esmaltada. El resto fue dejado con el acabado y el brillo propio del enlucido. Los revestimientos de "trencadís" habían sido utilizados por Gaudí en obras anteriores, como en el palacio Güell, o como hizo en el parque Güell, en donde recreó composiciones polícromas y efectos pictóricos muy diferentes de los que diseñó, más tarde, para la Pedrera. Aquí, la gama era prácticamente monocroma, con sutiles matices en las tonalidades, que iban del blanco al gris

y del blanco amarillento al beige, sin apenas alejarse del tratamiento cromático de las fachadas exteriores y de los patios interiores. Las diferentes clases de piedra que se aplicaron en el "trencadís" procedían de restos de la misma obra, y los azulejos, blancos lisos o de colores pastel, eran los típicos de Valencia, y, en general, eran de desecho. También, como en el palacio Güell, utilizó fragmentos de mármol y de vidrio; pero en el caso de la Pedrera, se trataba de vidrios rotos de botellas de color verde incrustados en el mortero, con lo cual la superficie que se obtiene es de formas redondeadas y abultadas.

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

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

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

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

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



7



8

Pruebas de materiales y revestimientos

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

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

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

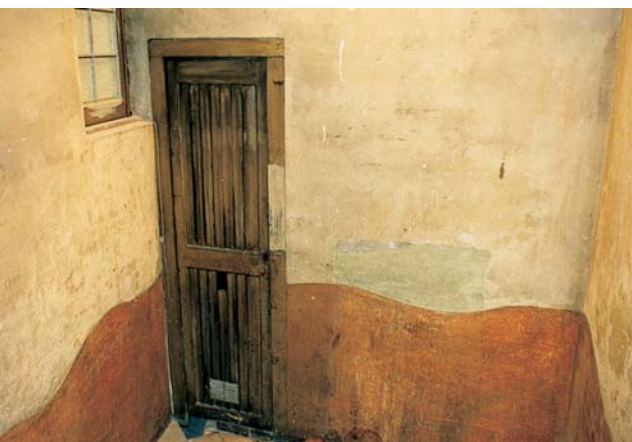
La superficie interior del pretil estaba originalmente revocada con mortero de cal y enlucida, pero en las reparaciones que se llevaron a cabo entre 1971 y 1975, se revocaron y pintaron de nuevo, pero esta vez con cemento y con pintura marrón.

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

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

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

Respecto a las ventanucas con visera abiertas en la mansarda, se detectó una multiplicidad nada coherente con lo que mostraban las fotografías antiguas.





11

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

Propuesta de restauración

Para la restauración de la azotea, uno de los criterios que se pretendía establecer era "liberar" este espacio de cuantos objetos no gaudinianos aparecieran. Una vez realizado el estudio, mi propuesta consistía en aplicar una restauración "pura", estricta, no sólo de los edículos originales de Gaudí, sino también de los originales de Barba Corsini que gozaban de buena imagen y equilibrio contextual, eliminando, eso sí, todos aquellos elementos que estorbaban la vista del fantástico paisaje escultórico y que, coincidían, además, con ser los peor contruidos y los menos agraciados. Finalmente, el equipo optó por dejar una sola de las chimeneas añadidas hacia 1927, ya que estaba aún en uso, y desmontar el resto, que no beneficiaba en nada el juego de volúmenes ideado por Gaudí. También proponía utilizar piedra y azulejo del mismo tipo que el original para reparar los aplacados de "trencadís". En cuanto a las torres, chimeneas y cajas de escalera no revestidas con material cerámico o pétreo, así como los pretiles y escalones, mi propuesta era restituir la textura y el color del acabado final original, es decir, de los enlucidos, tomando como modelo los que aún

9. Pruebas de decapado de pinturas en la chimenea nº22, con la obtención del estuco original. (Foto: R. Lacuesta, 1993)

10. Pruebas de decapado de las escaleras de servicio. (Foto: R. Lacuesta, 1994)

11. Visión nocturna de la azotea restaurada. (Foto: Pau Giralt 1996)



12



13

se conservaban en los paramentos de los patios del edificio, para conseguir y completar así la secuencia cromática y de materiales que sin duda Gaudí había proyectado intencionadamente.

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

La fachada norte y las escaleras de servicio

Respecto a la fachada norte del patio de manzana y a las tres escaleras de servicio, se llevaron a cabo decapados y pruebas de color y textura, tanto en los paramentos verticales, columnas y bóvedas, como en puertas, ventanas y barandillas de hierro. Para la fachada, se imitó el estuco de cal y yeso con pigmentación de tonalidad rosa oscuro que había aparecido bajo las capas de pintura y suciedad; las ventanas se trataron con el color beige de origen, y las barandillas de cintas planas, onduladas y ligadas con roblones, se pintaron de color casi negro. En las escaleras de servicio aparecieron, por debajo de unas capas de pintura beige, los estucos planchados, en tonos rojizos con jaspeado que imitaba el mármol en el zócalo, y en tono verde claro el resto del paramento y las bóvedas. Su restauración se basó en la reproducción lo más fielmente posible, de la técnica, la textura y los colores originales, ya que el estuco antiguo estaba lleno de grietas, agujeros o, simplemente, había desaparecido en muchos tramos. Las barandillas, con el pasamanos y el trazado en latiguillo del hierro, las puertas de servicio con sus rejillas y las cristalerías de carpintería metálica que iluminan las escaleras desde los patinejos, se presentaban pintadas uniformemente de beige o marrón claro; fueron también decapadas para descubrir la superposición de capas pictóricas o barnices y, finalmente, se repintaron con los colores de origen, el beige claro en unos casos (puertas y ventanas secundarias) y el verde claro “Pedrera” en otros (cristaleras, puertas de entrada a los pisos y barandillas de las escaleras).

Los revestimientos con pinturas murales de los patios interiores

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

En la composición de la pintura se encontraron pigmentos de color azul ultramar (de elaboración artificial), verde de cromo, óxido de hierro rojo (ambos

naturales), blanco y amarillo. Estos análisis fueron realizados por A. Palet Casas, licenciado en Ciencias Químicas.

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

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

Las manchas de color estaban distribuidas de manera gradual, del más oscuro al más claro, en función de las zonas de mayor luminosidad y en sentido ascendente. Así, alrededor de los balcones que miran a norte predominaban los azules, de mayor a menor intensidad y, en cambio, a medida que la fachada giraba hacia el sur, se iba introduciendo el color verde que en las ventanas meridionales se tornaba cada vez más claro. Se podían marcar unas líneas virtuales en diagonal desde el primer piso hasta el cuarto, de abajo arriba, que englobarían las zonas de color azul-verde-azul. El paso de un color a otro también era gradual, aunque en algunos arcos de aberturas (sobre todo en el tercer piso), el cambio parecía brusco, ya que aparentemente se formaban dos franjas verticales simétricas, una azul y otra verde. La unión entre las líneas diagonales daba lugar a un espacio pleno también de capa pictórica, limitada por una línea horizontal casi virtual, de color de tierra rojiza. Los motivos decorativos, de tipo floral, se concentraban fundamentalmente en los alféizares, jambas y arcos de las aberturas del primer y segundo pisos, y a medida que se elevan las fachadas se volvían más esquemáticos, hasta diluirse en manchas de color. La degradación era tan fuerte en los pisos superiores que era prácticamente imposible determinar el dibujo original.

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

El conjunto de la composición manifiesta una estética próxima al impresionismo en algunos aspectos, no sólo por los temas representados sino también

12. La fachada del patio de manzana, restaurada con el mismo tipo de enlucido y color que había tenido originalmente, comprobados en las pruebas de decapado. A la derecha, la fachada de Vinçon. (Foto: Pau Giralt, 1996)

13. La escalera de servicio, restaurada según las texturas y colores. (Foto: R. Lacuesta, 1995)

14. Detalle de las pinturas murales del patio interior del paseo de Gracia, en proceso de consolidación y limpieza. (Foto: R. Lacuesta, 1994)

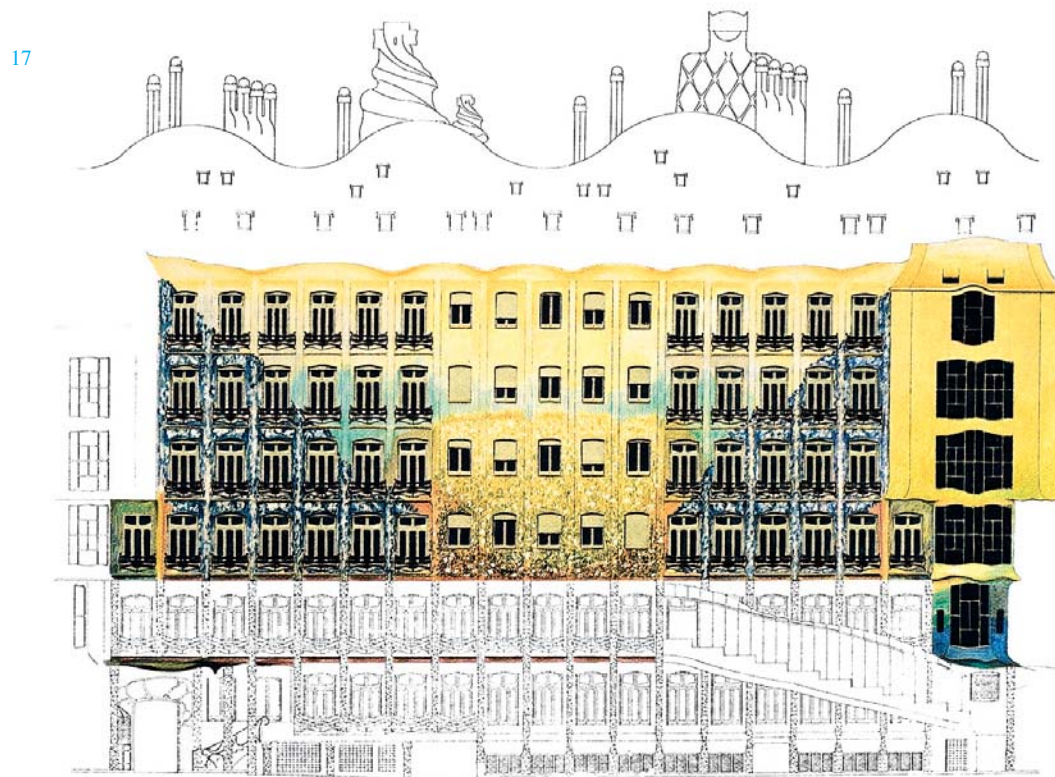
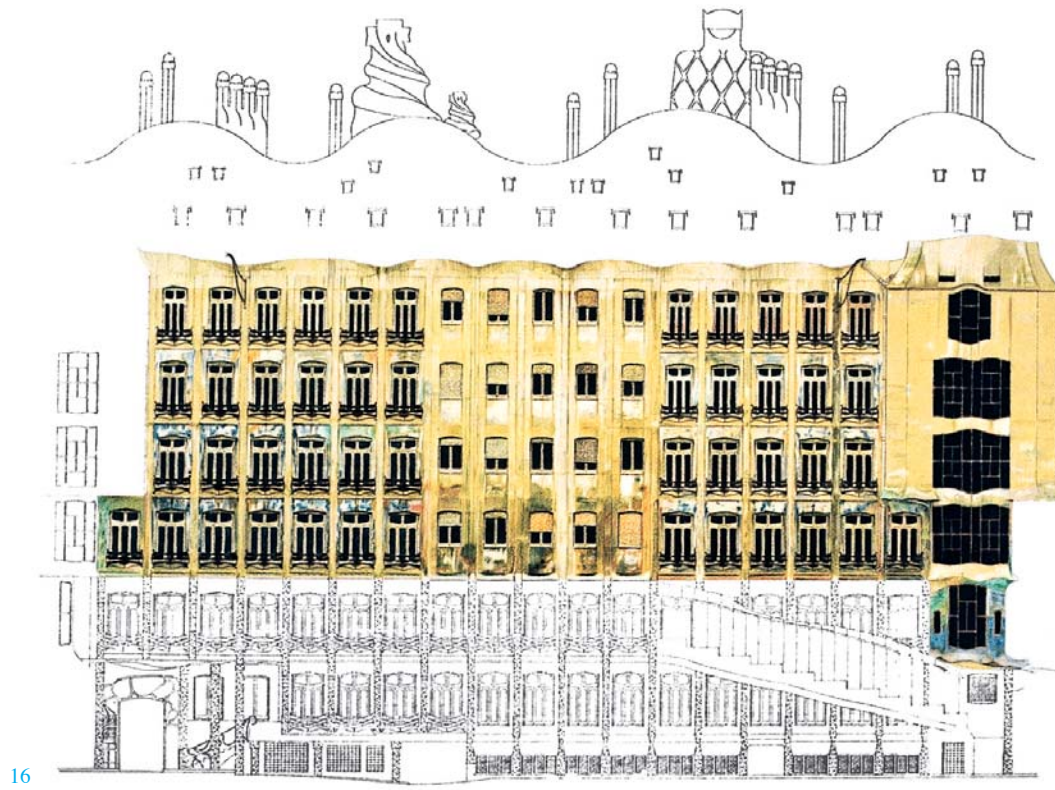
15. Pinturas murales del patio interior de la calle Provença, antes de la restauración. (Foto: R. Lacuesta, 1994)

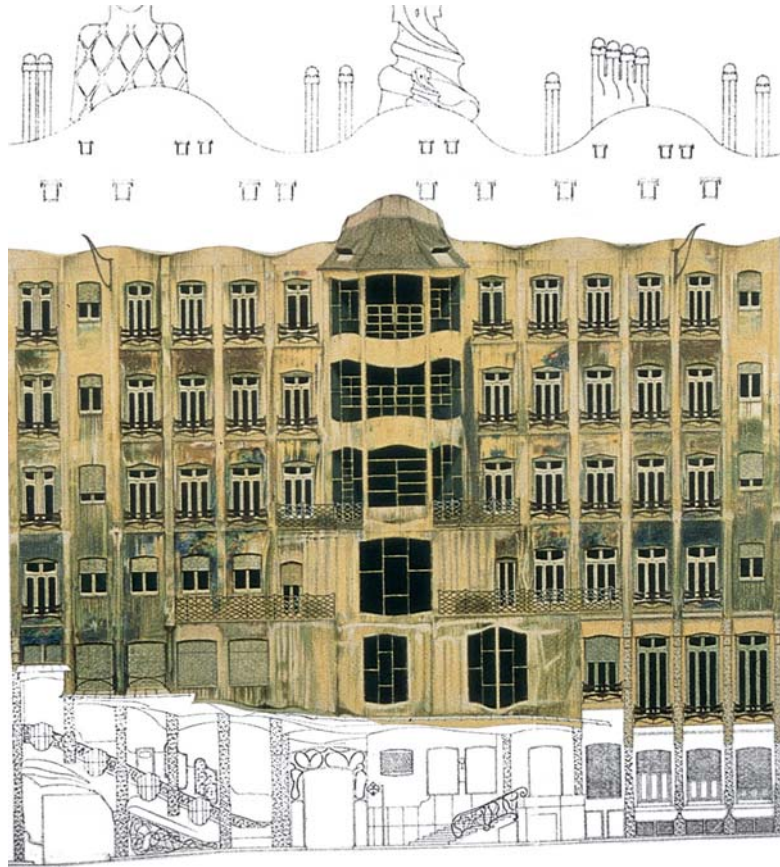
14



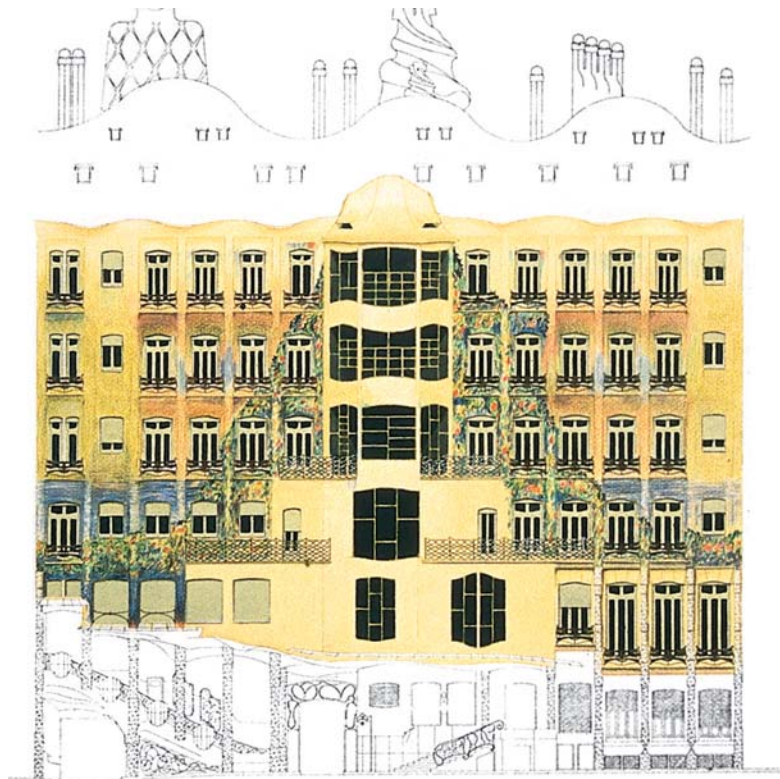
15







18



19

por la técnica en el tratamiento de los colores puros y la incidencia que tiene la luz sobre ellos; pero también nos descubre un Gaudí casi secesionista. Los tres colores de base (tierra rojiza, azul y verde), nos remiten a la tierra, el agua y el aire, y acaban en la mansarda con la monocromía del enlucido ocre amarillo, que continúa elevándose hacia los edículos de la azotea.

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

Proceso de restauración de las pinturas


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

El descubrimiento del ritmo y el contenido de la composición me llevó a proponer la completación de las pinturas en los paramentos, puesto que había suficientes testimonios como para reproducir las lagunas. No me imaginaba ya la

20



arquitectura de Gaudí sin su policromía original, porque era su complemento. La pintura, en este caso, formaba parte de la arquitectura, era también arquitectura. Aunque el equipo técnico de restauración estuvo de acuerdo con proceder de esta manera, no así lo estuvo el equipo de restauradores de las pinturas, por lo que, finalmente, se decidió hacer una consolidación estricta, y sólo en aquellos lugares en los que el soporte de color ocre de la capa pictórica resaltaba de manera discordante y cortaba todo proceso de lectura global de las fachadas policromadas, se hizo una especie de homogeneización pictórica tomando como base los colores que eran apreciables en la composición.

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



21

16. Alzado de la fachada del patio de la calle Provença, antes de la restauración de las pinturas murales, donde se manifiesta su degradación. Estudio: R. Lacuesta. Dibujo: Jordi Soldevila, 1994

17. Alzado de la fachada del patio de la calle Provença, con la interpretación de ritmos, formas y color de las pinturas murales. Estudio: R. Lacuesta. Dibujo: Jordi Soldevila, 1994

18. Alzado de la fachada del patio del Paseo de Gracia, antes de la restauración de las pinturas murales, donde se manifiesta su degradación. Estudio: R. Lacuesta. Dibujo: Jordi Soldevila, 1994

19. Alzado de la fachada del patio del Paseo de Gracia, con la interpretación de ritmos, formas y color de las pinturas murales. Estudio: R. Lacuesta. Dibujo: Jordi Soldevila, 1994

20. El equipo de restauración: Robert Brufau, Francisco Javier Asarta y Raquel Lacuesta, 1997

21. El patio de la calle Provença, con la restauración de los fragmentos de pinturas existentes realizada por el equipo de M^a Antonia Heredero. (Foto: Pau Giralt, 1996)