

# La exorestauración de la Casa Vicens de Gaudí

Antoni González Moreno-Navarro

Vivo aún en mí el recuerdo de la polémica por la intervención en los restos de una torre del castillo de Matrera en Villamartín (Cádiz), y enojado aún por la insensatez de los medios de comunicación que la trataron como ejemplo de «*Ecce homo* monumental», en referencia a la conocida chapuza de Borja (Zaragoza) que alcanzó fama y pitorreo universales hacia 2013; y vivo aún también el sinsabor de haber de referirme a tales desmanes en el Encuentro Científico de Morella<sup>1</sup> y hacer un llamamiento para que, de una vez por todas, la Academia asumiera su insoslayable responsabilidad de reflexionar en voz alta sobre los desvaríos actuales de los criterios de intervención en los monumentos —que, por cierto, sigue sin asumirse—, a principios de 2018 tuve el infortunio de encontrarme ante otro de esos casos de intervención que bien merecían esa aún ausente reflexión a puerta abierta. Esta vez, para colmo, no existía polémica (que si la hubo la acallaron), sino obediente encomio, y la víctima no era un *Ecce homo* o una torre cualesquiera, sino una obra maestra de un arquitecto universal.

Permitidme que antes de entrar en materia trate de contextualizar esa vejada obra mediante una aproximación al momento de la etapa de la evolución creativa y personal en que fue concebida por su autor, Antoni Gaudí Cornet (1852-1926).

## GAUDÍ, ¿GENIO, REVOLUCIONARIO, PRECURSOR?

Hace unos años, en el mundillo de la crítica de arte, especialmente de arquitectura, y entre arquitectos y estudiantes sabiondos, fue moda —felizmente pasajera, aunque con inevitables rastros— la desmitificación de Gaudí y de su obra.

1. Véase GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A., «La resignificación del monumento: del *Ecce homo* a la torre de Matrera», *Papeles del Partal. Revista de Restauración Monumental*, n.º 9. València: Academia del Partal, mayo de 2017, págs. 109-117.

Se trató de una displicencia artificiosa pergeñada para llamar la atención sus promotores, pero también una reacción, quizá menos ladina, frente a los excesos de los hagiógrafos del maestro catalán.

En cuanto a su persona, las dudas lanzadas sobre sus presuntas patologías mentales, su genialidad y su santidad merecedora de canonización, así como la presumible relación entre unas y otras, parecen haber remitido.<sup>2</sup> Sobre su obra —lo que más nos interesa ahora—, resurgen aún a veces las voces de quienes dudan de su carácter revolucionario y precursor en el ámbito de la arquitectura europea. El recelo ante la aplicabilidad de esos adjetivos a la obra gaudiniana se basan en no ser manifiesto que su aparición supusiera un antes y un después en el panorama de la creación arquitectónica continental. Y sin duda es en parte cierto; me refiero a esto último, no a si son o no aplicables los adjetivos, ya que en cuanto a éstos, la justeza de su uso varía según a qué etapa de la arquitectura de Gaudí nos referimos.

Efectivamente, desde este punto de vista —su presumible condición de revolucionaria y precursora— me parece evidente que la obra de Gaudí tiene dos etapas muy diferenciadas, cuyo tránsito coincidió aproximadamente con el cambio de siglo. En la etapa creativa que se desarrolló en el primer cuarto del siglo XX, en la que se incluyen la mayor parte de las obras que han dado fama mundial al arquitecto —las casas Batlló y Milá, el Park Güell, la iglesia inacabada de la Colonia Güell o los campanarios de la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia— es obvia en Gaudí la actitud rupturista, con el pasado e incluso con el entonces presente. En este sentido quizá cabe seguir calificándola de revolucionaria. Pero resulta más arriesgado calificarla de precursora. En aquel momento, la arquitectura empezaba a explorar caminos muy diferentes a los hollados por Gaudí en los últimos tiempos. Se trataba de los primeros pasos hacia una ruptura que habría de ser más radical que la protagonizada por Gaudí y otros maestros europeos algunas décadas antes. La arquitectura del continente, con el espejo retrovisor dirigido hacia América del Norte, expectante en

---

2. Véase GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO. A., «Gaudí. Ni mític ni místic: arquitecte», *Nexus*, n.º 16, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, julio de 1996, págs. 4-21, y, del mismo autor, «Antoni Gaudí: ¿sencillament un (genial) arquitecte?», *OP ingeniería y territorio*, n.º 59, Barcelona: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2002, págs. 8-35.

cuanto a la aparición y el éxito de nuevos materiales constructivos, y atenta a los cambios sociales que se producían en su suelo, empezaba a recorrer esos caminos nuevos que, con el paso de los años, conducirían al Movimiento Moderno.

En Cataluña se tuvo tendencia a opinar que aquellos caminos no eran nuevos sino continuación de los anteriores. Josep Pijoan, en el capítulo de su *Historia del Arte* dedicado a la génesis de la arquitectura contemporánea,<sup>3</sup> afirma que la arquitectura del Modernismo, desde antes de 1890 aportó a la época moderna conceptos como la sinceridad constructiva e inventivas individuales que desde el punto de vista de la génesis de la arquitectura moderna ofrecen aspectos fundamentales. Tanto es así que en la secuencia de las ilustraciones que acompaña ese texto, Pijoan no duda a situar la Casa Milà de Gaudí entre, por una parte, los rascacielos Chrysler y Empire State de Nueva York y por otra la casa de los Perret en la calle Franklin de París y la Robie House de F. Lloyd Wright en Chicago. No sé si hoy se puede considerar como válida esta versión de los hechos. A mi juicio Gaudí renunció explícitamente a transitar por aquellos nuevos caminos y pronto se convertiría en un revolucionario sin Revolución. Dos episodios de aquellos años parecen confirmarlo.

En 1910 se celebró en el salón de la Société Nationale des Beaux Arts del Grand Palais de París, entre el 15 de abril y el 30 de junio, la exposición sobre la obra de Gaudí promovida por el reputado historiador Gabriel Hanotaux (1853-1944), exministro de Asuntos Exteriores francés, y patrocinada por Eusebio Güell y Bacigalupi, cliente del arquitecto, considerado entonces como el hombre más rico de España. Del montaje se cuidó el joven arquitecto Jeroni Martorell Terrats (1876-1951), que poco después se haría cargo del primer servicio de monumentos de la administración pública española. Según él, la exposición tuvo notable eco entre la prensa francesa, en la que se consideró a Gaudí «una figura capital de la modernidad en la arquitectura del momento». Vista con perspectiva histórica, la realidad pudo ser algo diferente. A mi juicio la obra de Gaudí, analizada desde el punto de vista de la modernidad a la que se refería Martorell, había llegado a París un poco tarde. Aquel mismo año

3. PIJOAN, J., *Historia del Arte*, Barcelona: Salvat Editores S. A., 1963. Arte, vol. 4, pág. 329.

se organizó en Berlín una exposición de la obra de Frank Lloyd Wright (1869-1959). Para quien tuviere la oportunidad de ver o conocer ambas exposiciones, el contraste pudo ser rotundo. Aceptando que se trataba de la obra de dos maestros, no debía ser sin embargo muy arriesgado apostar cuál de las dos anunciaba el futuro.

En 1914, Gaudí, tras tres años de ausencia casi total de la Sagrada Familia, al ser despedido de la obra de la Colonia Güell y sin ningún encargo particular más, se refugió de nuevo en el templo en construcción. El lobo solitario que siempre fue, se encorraló mansamente en aquel recinto,<sup>4</sup> donde, empeñado en resolver un desafío que ya no tenía sentido alguno en aquel siglo —como era «la superación del gótico»— y esclavo de sus vocaciones y obsesiones, rompió cualquier vínculo con la evolución de la arquitectura moderna. Fue una pena, ya que un indiscutible genio como él podía haber aportado mucho a la nueva arquitectura, aunque sólo hubiera sido en el debate sobre lo que suponía aquella imparabla revolución, pese a que ya no fuera la suya.

#### LA OBRA OCHOCENTISTA DE GAUDÍ, REVOLUCIONARIA Y PRECURSORA

Fue en la penúltima década del XIX —una de aquellas décadas, en palabras desafortunadas del historiador suizo Sigfried Giedion (1888-1964), «en qué no podemos encontrar ningún trabajo arquitectónico de verdadera valía»<sup>5</sup>— cuando Gaudí construyó diversas obras que sin ningún tipo de reparo podemos considerar a un tiempo revolucionarias y precursoras.

Hacia años que en la arquitectura europea se había consolidado la recuperación de los lenguajes medievales en contraposición a los clasicistas o académicos que imperaban desde el siglo anterior. Un fenómeno que en algunos casos había producido edificios de indiscutible interés y también, es cierto, un aburrido eclecticismo de raíz diversa que explica, aunque no justifica, la radical sentencia de

4. Véase GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A., «Antoni Gaudí, a lone wolf in European architecture», *Catalan Historical Review*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2019.

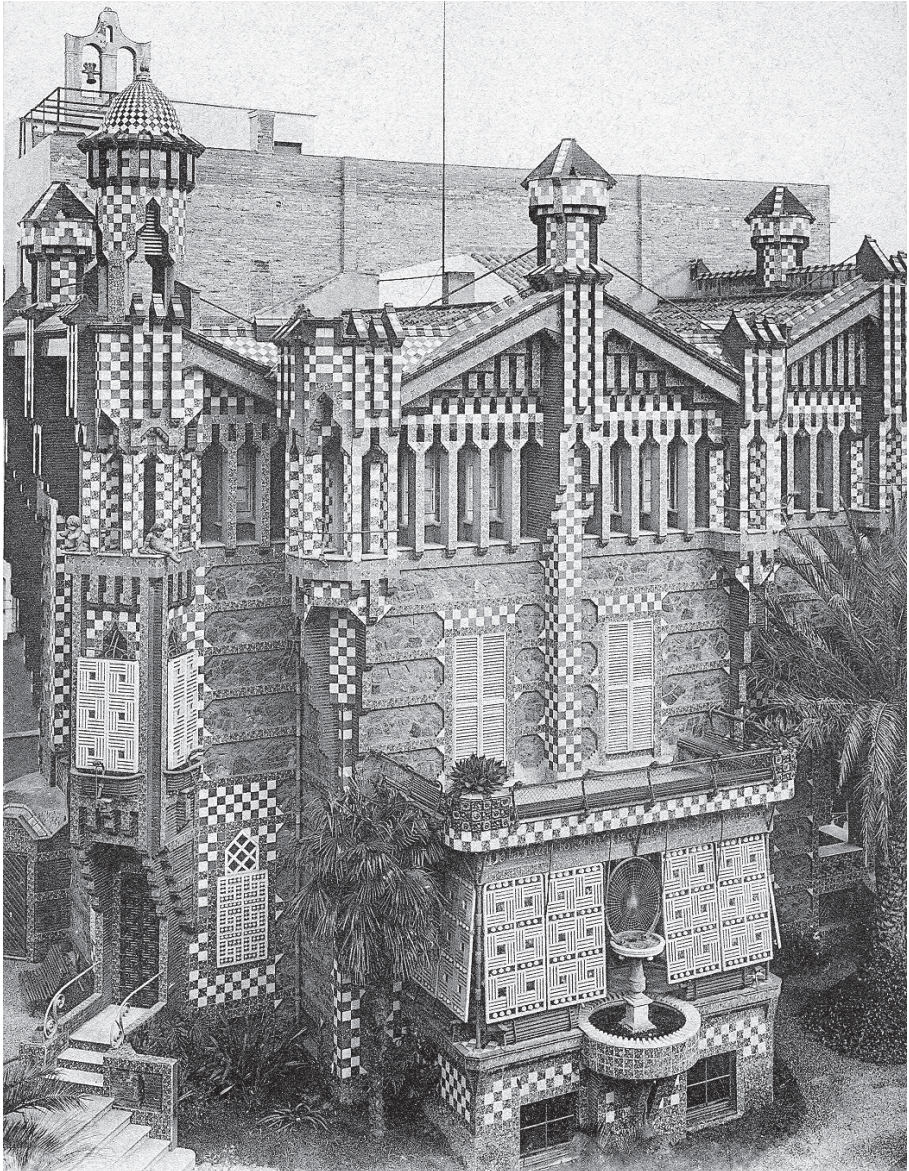
5. GIEDION, S., *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*, Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1968, cuarta edición castellana.

Giedion. En Cataluña, aquella recuperación tuvo matices específicos al coincidir aquel periodo con el lento pero progresivo avivamiento, cuando menos en el ámbito cultural, de la reivindicación de los derechos colectivos perdidos al comenzar el siglo XVIII. Los edificios de la Universidad Literaria, acabado en 1873, obra de Elías Rogent (1821-1897), y el Castell dels Tres Dragons, finalizado en 1888, obra de Lluís Domènech Montaner (1849-1923), ambos en Barcelona, serían los más representativos del inicio y final de una etapa en la que se identificaron los momentos de mayor esplendor de aquellos derechos perdidos y de la primera arquitectura medieval catalana, entreverándose sus respectivas reivindicaciones.

El joven Antoni Gaudí inició su producción arquitectónica en aquel contexto, evidenciando desde el principio una voluntad de ruptura con los códigos formales establecidos, no sólo con los del neoclasicismo, también con el neomedievalismo de raíz identitaria o simplemente eclecticista triunfante en Cataluña. Tan sólo cinco años después de titularse arquitecto, Gaudí proyectaría esas primeras obras que, a mi juicio, dada su significación en la historia de la arquitectura europea, pueden ser consideradas, a un tiempo, revolucionarias y precursoras. Son la casa conocida como El Capricho, en Comillas (Cantabria), y la Casa Vicens, en la villa de Gràcia, hoy barrio del distrito homónimo de Barcelona —iniciadas ambas en 1883— y el Palacio Güell, en el barrio del Raval de la capital catalana, construido entre 1885 y 1890.

Es cierto que los caminos por los cuales se llega a producir la influencia de una obra arquitectónica en obras posteriores de otros profesionales y el peso que pueda tener la difusión a través de las publicaciones, han sido, incluso ahora, muy difíciles de precisar. Es posible que en el caso de las dos primeras casas citadas, su condición de precursoras tenga más que ver con la anticipación que con el anuncio de la revolución formal que acechaba el devenir de nuestra arquitectura. Es probable, como dijo Pijoan en su obra ya citada, que por «tratarse de la obra de un hombre que vivía entonces aislado de todo contacto personal con sus contemporáneos de allende los Pirineos», ni sus colegas europeos ni los historiadores o críticos contemporáneos tuvieron entonces conocimiento de aquellas obras. En el caso, sin embargo, de la casa barcelonesa de la familia Güell la difusión y, por lo tanto, el posible impacto fueron muy diferentes.

Tan sólo cinco años después de titularse arquitecto, Gaudí proyectaría esas primeras obras que, a mi juicio, pueden ser consideradas, a un tiempo, revolucionarias y precursoras



*Casa Vicens, Barcelona. Estado inicial. Vista desde el noroeste (Ángel Toldrá Viazó, 1908).*

En este caso, el interés del propio cliente, no sólo por cuestión de prestigio personal o de publicidad, sino también, sobre todo, por motivaciones culturales —interés al que se sumó con entusiasmo Gaudí—, así como la aventajada posición económica y social de Güell, facilitarían enormemente esa difusión. Antes de acabarse la obra, de mutuo acuerdo entre propietario y arquitecto, facilitaron el acceso al edificio de críticos, periodistas y fotógrafos, no sólo locales o nacionales, también extranjeros. En 1891 en-

traría en el palacio el fotógrafo de la revista de Nueva York *The Decorator and Furnisher*. En el texto que acompañó el reportaje publicado, Wr. Lodia calificó el palacio como el «más destacado de los edificios modernos de uso privado de la península Ibérica». <sup>6</sup> También se hicieron eco de la ruptura formal que significó el palacio Güell, entre otras publicaciones, *American Architect and Building News*, <sup>7</sup> de Boston, y la londinense *Academy Architecture and Architectural Review*. <sup>8</sup>

Lo que resulta indiscutible es que aquella revolucionaria arquitectura gaudiniana ochocentista fue anterior a cualquier otra manifestación de ruptura con la arquitectura antecedente que haya detectado la historiografía arquitectónica. Cuando Gaudí concluyó con el palacio Güell esa primera etapa de su producción faltaban aún varios años para que Victor Horta levantara en Bruselas la casa Tassel, considerada hasta hace poco tiempo como la primera obra en romper con el academicismo. Igualmente, todas las demás manifestaciones capitales de esa nueva arquitectura europea (las obras de Hankar, Wagner, Mackintosh, Endell, Berlage, Olbrich, Kotera, Guimard, Basile, André, Eisenstein, Dryák o Bendelmayer) son posteriores a la etapa ochocentista de Gaudí.

## NO SÓLO CUESTIÓN DE LENGUAJE

En la historiografía de la arquitectura, el lenguaje arquitectónico ha tenido una transcendencia excesiva, no sólo en cuanto a los aspectos taxonómicos sino incluso en los analíticos y valorativos. Por ello hay quien pudiera creer que el juicio sobre la condición revolucionaria de la obra ochocentista de Gaudí radique única o fundamentalmente en el lenguaje utilizado por el arquitecto, contrapuesto a los medievalistas o eclécticos entonces habituales. No es ese mi punto de vista.

El arquitecto Nicolás Rubió Tudurí (1891-1981), cuando comentaba con él mis estudios sobre la arquitectura catalana a caballo de los siglos XIX y XX, insistió en que tratara

6. LODIA, W., «Interior Views from the House of Senor Güell. Barcelona». *The Decorator and Furnisher*, vol. 19, n.º 4, Nueva York, 1892.

7. L'A. «A Modern House in Barcelona», *American Architect and Building News*, Boston, 1892.

8. *Academy Architecture and Architectural Review*, VIII, vol. 9. Londres, 1896.

de «analizar la arquitectura prescindiendo del lenguaje con el que se materializó, un lenguaje que en ocasiones —decía Rubió— puede ser «cosa del cliente» o estar excesivamente condicionado por el contexto cultural o social. Los valores más esenciales y permanentes de la arquitectura —insistía el maestro— son otros, por ejemplo el correcto análisis de los problemas y la idoneidad de las respuestas, la claridad y sencillez de la organización estructural; el tratamiento del espacio, incluso la composición de las fachadas, más allá de los recursos formales utilizados en ellas.<sup>9</sup> En una dirección paralela, en un libro de lectura imprescindible para comprender en su globalidad la arquitectura de Gaudí, los arquitectos González y Casals, proporcionan otra clave para juzgar esa arquitectura adecuadamente: «Si, como ha sido y continúa siendo habitual en el estudio de Gaudí, el objetivo prioritario sólo es alcanzar las claves de los significados ocultos de sus intenciones expresivas —dicen esos destacados docentes de la UPC—, se dejan de lado hechos significativos que sólo se comprenden si se analiza de qué manera el arquitecto solucionó la infinidad de razones prácticas que inciden en el diseño arquitectónico como consecuencia de su uso cotidiano».<sup>10</sup>

En el caso de los tres edificios ochocentistas de Gaudí citados —en los que, por fortuna, el arquitecto no se vió obligado a ceder a los clientes la más mínima decisión en cuanto al lenguaje, ni se prestan como otras obras posteriores suyas a interpretaciones esotéricas— es también posible adivinar en esos «valores esenciales» a los que se refería Rubió y en las soluciones constructivas imaginativas de las «razones prácticas» a las que hacen referencia González y Casals, su condición revolucionaria; no tanto quizá por lo que pudiera tener de rupturista, como de excelsa y, en algunos aspectos, también de precursora. Ahí están, por ejemplo, la respuesta imaginativa y eficaz a todos los problemas y condicionantes planteados por las características de los respectivos solares y el entorno físico o paisajístico, los programas y las ambiciones o disponibilidades de los clientes, o las limitaciones o posibilidades de los materiales al alcance. También, soluciones (tanto en el caso de los sistemas gene-

9. Véase GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A., «El Noucentisme (1919-1959)» en Carme Farré Sampera (ed.), *L'Arquitectura en la Història de Catalunya*, Barcelona: Caixa de Catalunya, 1987.

10. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, J. L., CASALS BALAGUÉ, A., *Gaudí y la razón constructiva*, Madrid: Ediciones Akal S.A., 2002.



rales como de los particulares) perfectamente ajustadas a las exigencias y las características de los materiales elegidos, y una sorprendente concepción de los espacios y su interrelación secuencial, así como la relación de los interiores con los exteriores. Respuestas y soluciones que demuestran un conocimiento impropio de un arquitecto tan joven, a no ser que, como se demostraría, se tratara de un genio.

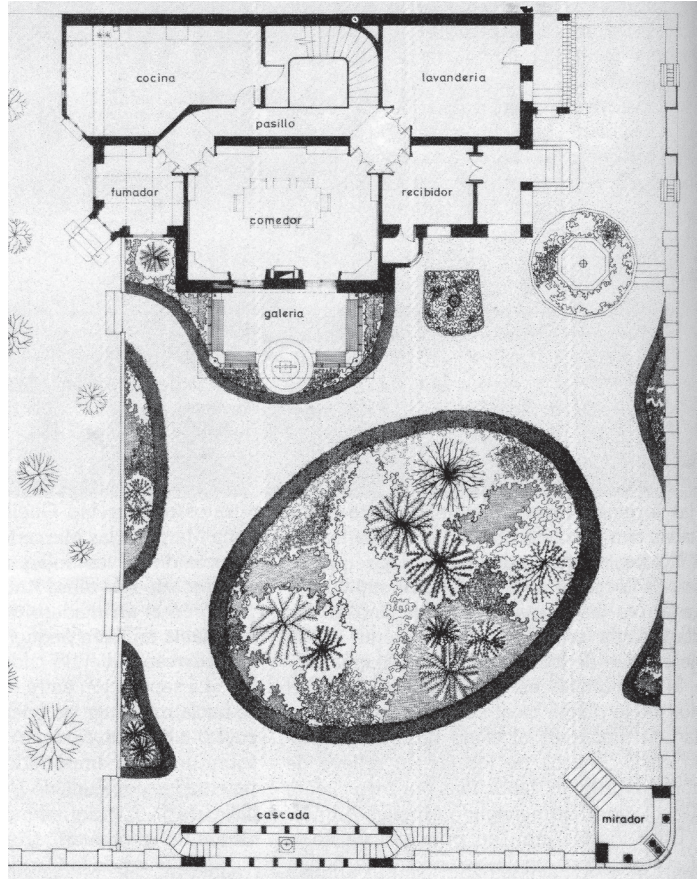
#### LA CASA VICENS, UNA PEQUEÑA RESIDENCIA DE VERANO

El proyecto de la casa Vicens se lo encargó a Gaudí el fabricante de baldosas y azulejos Manuel Vicens Montaner, al parecer hacia 1880, siendo firmado por el arquitecto en febrero de 1883. Es muy probable que ese encargo fuese anterior al que recibiera Gaudí de Máximo Díaz de Quijano para la construcción de El Capricho en Comillas. Es posible también que los planos de este edificio, datados en el propio 1883, se firmaran después que los de la casa de Manuel Vicens. Sin embargo, las obras de El Capricho —dirigidas por el arquitecto catalán Cristóbal Cascante Colom (1851-1889)— empezaron antes que las de la casa Vicens, dándose por acabadas en 1885, tres o cuatro años antes que la casa barcelonesa. Ese entrecruce de procesos impide otorgar a uno u otro edificio la primacía cronológica, por lo que ambos constituyen conjuntamente «un hito en la historia de la cultura europea que inicia la renovación que abre el camino de la arquitectura moderna».<sup>11</sup>

Para levantar su residencia de verano, Manuel Vicens eligió un solar de poco más de 1.000 m<sup>2</sup> en una zona periférica del casco urbano de Gracia, municipio independiente del de Barcelona desde 1850. Estaba situado en la calle de San Gervasio, muy cerca del torrente de Cassoles, que servía de linde entre el municipio graciense y el de San Gervasio de Cassoles, cuyos respectivos territorios pasarían de nuevo a formar parte del de Barcelona en 1897. Esa calle —desde 1908 conocida como de Las Carolinas— lindaba por el sudeste, en parte con una urbanización de manzanas cerradas, promovida en 1836, cuyas parcelas estaban en 1883 ya prácticamente todas edificadas, y en parte con los terrenos

11. LACUESTA, R., GONZÁLEZ, A., *Guía de arquitectura modernista en Cataluña*, Barcelona: editorial Gustavo Gili S.A., 1990.

*Casa Vicens. Jardín y planta  
baja del edificio (Autoría  
desconocida. Cátedra Gaudí).*



agrícolas de la masía de Can Trilla, cuyo edificio principal aún subsiste. Por el noroeste, la calle limitaba con una notable pieza de terreno aún en gran parte sin edificar. Todo ello conferían a aquel sector un ambiente propicio para segundas residencias. Por otra parte, la laxitud urbanística del municipio graciense permitía edificarlas sin excesivos condicionantes.

El solar de Manuel Vicens estaba delimitado hacia levante por la pared medianera de un edificio conventual levantado junto al límite de su parcela, y hacia poniente por una callejuela sin salida, aún sin edificaciones. Tampoco se había construido aún entre esa callejuela y el torrente (desde 1925, una vez urbanizado, bautizado como avenida del Príncipe de Asturias y actualmente a punto de recibir la denominación de Riera de Cassoles). El arquitecto gozaba de cierta libertad para ubicar la casa en el solar. La opción más habitual hubiera sido disponerla en medio de él, a cuatro

vientos, rodeada de un jardín troceado, con la alta y desnuda medianera del convento como telón de fondo por levante, y, por poniente, la casa que algún día pudiera levantarse entre la callejuela y la riera.

Gaudí, sirviéndose de la tolerancia municipal, optó por una solución muy diferente. Proyectó una casa a tres vientos adosada a la medianera conventual, a la que se agarraría «como una inmensa enredadera»,<sup>12</sup> en la que las formas vegetales serían substituidas por formas arquitectónicas. Fue el primer gran acierto. Desaparecería la presencia perturbadora de la medianera desnuda, pero sin acabar de esfumarse, permaneciendo como testimonio mudo de la intención formal del proyecto, alrededor de la cual giraría todo en él, desde las distribuciones interiores hasta las formas, las texturas y los colores de las fachadas. En cuanto al jardín, su superficie permanecería sin trocear, permitiendo un uso y un impacto más satisfactorios, y unas visuales más lejanas y ricas desde el interior de la casa. Gaudí había proyectado con inteligencia y sensibilidad ya desde antes de tomar el lápiz.

Las fachadas del edificio son de una absoluta originalidad, no sé si en el sentido de «retorno al origen», como dicen que le gustaba a Gaudí definir el vocablo, pero sí en el de la más estricta sinonimia con singularidad, personalidad o innovación. Gaudí jugó en ellas con unos pocos tipos de sistemas y materiales (esencialmente, mampostería común con verdugadas achaflanadas, obra vista y azulejos de diferente forma y color). En su composición utilizó las salidas de humos de los hogares —superpuestas al plano de fachada—, coronadas con pequeños edículos (que anuncian las extraordinarias chimeneas del palacio Güell); miradores de complejas volumetrías en las esquinas y, en la planta superior, teorías de gráciles columnas a modo de doble fachada, que se ramifican al superar la altura de las ventanas y sustentan las bellas celosías que cierran la parte superior de los altos espacios de esa planta.

Para cerrar el jardín por poniente diseñó una singular construcción a manera de fuente o cascada que constituiría el horizonte visual permanente desde la casa, pasara lo que pasara más allá de los límites de la propia parcela. En tanto

Gaudí proyectó una casa a tres vientos adosada a la medianera conventual, a la que se agarraría «como una inmensa enredadera», en la que las formas vegetales serían substituidas por formas arquitectónicas

12. Interpretación atribuida al propio Gaudí, transmitida por tradición familiar de los sucesivos propietarios, recogida en MARTINELL, C., *Gaudí. Su teoría. Su vida. Su obra*, Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1967.



*Casa Vicens. Estado inicial.  
Visto desde el sudeste (Autoría  
desconocida. Cátedra Gaudí).*

los solares de la callejuela no fueran edificados, permitiría ver a través de ella los últimos destellos del sol en su puesta, recortado en él el perfil del vecino caserío de San Gervasio. En el lado de la calle levantó un complejo y rico vallado arquitectónico, que incluía un mirador, cerrado en el sector en que se producía el acceso al recinto por una bella reja a base de una retícula de hierro forjado con los huecos cerrados por réplicas de hojas de margallón trabajadas en hierro colado, reja que «ilustra el uso que hacía Gaudí de los motivos vegetales vivos y del hierro forjado curvado, que anticipaban el *Art Nouveau* de los años 1890».<sup>13</sup>

El programa de la vivienda se distribuyó en cuatro plantas, incluidos el desván y el semisótano en los que se acomodó la portería y otras dependencias de servicio. En la

13. COLLINS, G.R., *Antonio Gaudí*, Barcelona: Editorial Bruguera S.A., 1961.

planta primera se ubicaron la cocina y el comedor, flanqueado éste por la sala, el fumador y el vestíbulo, y en la segunda planta los dormitorios familiares. Ante el comedor se abría una terraza cubierta, cerrada por unas sutiles mamparas basculantes de madera calada con dibujo de inspiración oriental. Entre las mamparas del lado de poniente, Gaudí dispuso un sorprendente ingenio formado por una «graciosa pila bautismal de estilo renacimiento»,<sup>14</sup> situada sobre una pileta circular, y sobre la pila, un complejo surtidor en forma de conducto oval que enmarca una sutil tela de araña que permite que se forme una lámina acuosa de gran efecto también en el momento de contemplar la puesta del sol.

No se previeron pasillos en las plantas. Unos distribuidores poligonales en las esquinas de los espacios, en cuyos lados pueden escamotearse las hojas de las puertas si conviene, permiten las comunicaciones entre esos espacios y la escalera, situada junto a la medianera, dotada de aireación e iluminación cenitales. Los interiores de las plantas primera y segunda son de una extraordinaria riqueza espacial y decorativa, con variedad de soluciones constructivas y formales, tanto en los pavimentos, los techos y los paramentos verticales.

Las obras las dirigió el propio Gaudí, con una presencia casi diaria. Dicen que sentado en el jardín, bajo una sombrilla, daba órdenes e instrucciones a los albañiles y artesanos, tanto respecto de lo que tenían que hacer como de lo que tenían que deshacer si no le había complacido el resultado. La casa perteneció a la familia Vicens hasta 1899 y desde entonces a la familia Jover.

#### LA AMPLIACIÓN MIMÉTICA DE 1925

Hacia 1924, Antoni Jover Puig, después de comprar las parcelas de Manuel Vicens y algunas de sus colindantes —incluida la callejuela, que dejó de ser de dominio público, y la parcela del convento vecino—, y tras derribar éste, decidió duplicar el volumen del edificio y reorganizar el jardín. Dicen que preguntó a Gaudí si quería hacerse cargo de los trabajos y que el maestro se negó, argumentando que, una vez derribado el convento y, por lo tanto, la medianera que

Dicen que Jover preguntó a Gaudí si quería hacerse cargo de los trabajos y el maestro se negó, argumentando que, una vez derribado el convento y, por lo tanto, la medianera que dió origen a la idea del proyecto, cualquier cosa que se hiciera allí desvirtuaría su obra

14. MARTINELL, C., obra citada, pág. 235.

Cuando Serra de Martínez mostró los planos a Gaudí, éste, ya de edad avanzada, no protestó; se limitó a sentenciar que ya nunca reconocería aquella obra como suya

dió origen a la idea del proyecto, cualquier cosa que se hiciera allí desvirtuaría su obra, concebida a tres vientos, no a cuatro.

Finalmente el proyecto se confió al arquitecto Juan Bautista Serra de Martínez (1888-1962), titulado en 1914, autor de numerosas casas de renta en Barcelona, formalmente catalogables en el clasicismo novecentista propio de la época. Serra dibujó el nuevo volumen añadido repitiendo en las nuevas fachadas las soluciones de Gaudí en la casa original, es decir como si hubiera substituido la medianera por un gran espejo que reflejara aquella obra. Un auténtico «falso histórico» que sorprendentemente hasta hoy nunca nadie ha denunciado como tal. Cuando Serra de Martínez mostró los planos a Gaudí, éste, ya de edad avanzada, no protestó; se limitó a sentenciar que ya nunca reconocería aquella obra como suya.<sup>15</sup>

La obra, dirigida por el propio Serra de Martínez, comportó también daños colaterales para el edificio preexistente. El más grave, el cerramiento de la terraza que se abría ante el comedor a base de elementos fijos de madera y vidrio, lo que supuso eliminar el sugerente ingenio antes descrito y las mamparas móviles. El jardín concebido por Gaudí también resultó alterado, restando en medio de él, a modo de confuso arco de triunfo, la cascada, antes ubicada junto al muro de cierre del solar. Por otra parte al coincidir las obras dirigidas por Serra con una nueva urbanización del entorno que comportó la ampliación de la calle, se derribó el muro de cierre diseñado por Gaudí, con su templete y la fuente, y al rehacer la cerca se hizo a base de hojas de margallón como las que Gaudí había situado tan sólo frente a la puerta del edificio. Más adelante ese nuevo tipo de cerca circularía todo el solar.

Posteriormente, la familia propietaria, al tiempo que iba adaptando el edificio a sus necesidades, no siempre con la sensibilidad que éste parecía exigir, decidió parcelar la finca para vender solares para edificar. Víctima de ello fue la destrucción de la cascada de Gaudí en 1946, para construir un edificio de viviendas. Más adelante proseguirían levantándose nuevas construcciones hasta la altura máxima permitida en cada momento, restando la obra de Gaudí en un entorno completamente diferente al original.

---

15. BASSEGODA NONELL, J., *El gran Gaudí*, Sabadell: Editorial AUSA, 1989.



Estos dos momentos del edificio, su construcción a partir de 1883 y su ampliación mimética a partir de 1925, eran los dos hitos históricos que de él conocíamos. El primero, como hecho histórico trascendental en la evolución de la arquitectura europea y, como tal digno de entrar en la Historia Universal de ésta, con mayúsculas. El segundo, como hecho histórico también, e igualmente trascendental, pero sin mayúsculas. Eso es, como digo, lo que sabíamos

*Casa Vicens. Estado del edificio después de la ampliación de los años 20 (Autoría desconocida. Cátedra Gaudí).*

en cuanto a hitos de la casa Vicens hasta finales de 2017. En diciembre de ese año, exactamente el sábado día 16 por la tarde, en el transcurso de la cuarenta edición del famoso *Curset* del Colegio de Arquitectos de Cataluña, nos íbamos a enterar de que el monumento había protagonizado o vivido un tercer momento histórico, al parecer también merecedor de capitales mayúsculas.

#### LA EXORESTAURACIÓN DE 2017

En las pantallas de la sala de actos de la sede barcelonesa de ese ilustre colegio, tras una profusa explicación de la historia del edificio, aparecieron imágenes que nos anunciaron «Los tres *grandes* momentos históricos de Casa Vicens» (la cursiva es mía, pero la frase, textual). Tras la referencia a los dos primeros, el proyecto de Gaudí y la ampliación de Serra de Martínez, se anunció ese tercer «Gran Momento». Se trataba de la rehabilitación y restauración del edificio, y se daban los nombres de los arquitectos a cargo de quienes había correspondido el acontecimiento y el del *Daw Office*, que según se desprendió de la charla pudiera haber sido el auténtico artífice de la intervención.

Entre lo que se explicó aquella tarde y la apremiante visita con experta compañía que realicé pocas semanas después al edificio, pude deducir que, una vez más, aquella intervención no era sino una nueva exorestauración monumental de las que en los últimos años está sufriendo nuestro patrimonio.

En la lengua castellana no existe, como tal, el prefijo «exo». Sin embargo, de las palabras que empiezan con esas tres letras, buena parte tienen su origen en los vocablos griegos equivalentes a *fuera*, *exterior* o *salida*. Con la palabra *exorestauración* me refiero, pues, a una intervención en un monumento planteada o ejecutada fuera —*exterior* o *ajena*— a las «buenas prácticas» de la restauración monumental, hoy en día suficientemente descritas y difundidas como para no poder justificar su desconocimiento. Son compatibles, además, en su aplicación proyectual, con una amplitud de criterios lo que permite compaginar el respeto que merecen (el monumento y esas prácticas) con la libertad creativa. Los responsables de tal tipo de intervenciones acostumbran a ser profesionales que desconocen los objetivos y los métodos de la disciplina o carecen de conocimiento profundo del monumento que cae en sus manos;



junto, evidentemente, a quienes promueven la actuación o quienes, debiendo velar por el monumento, abdican impunemente de su responsabilidad.

La nueva exorestauración tenía esta vez un plus de gravedad, al haberse producido en un edificio trascendental de nuestra historia. Promovida por una entidad bancaria extranjera, pirenaica, según se dijo como lavado de imagen institucional (y, según se insinuó, quizá de algo más), parece ser que tuvo como objetivo secundario, aunque decisivo en el proyecto, darle al edificio un uso rentable mediante la visita pública y la venta de productos de diversa naturaleza que permitieran su conservación. Unos objetivos que desde el primer momento resultaron compatibles con los intereses profesionales de quienes aceptaron plantear cómo intervenir. Se trataba en este caso, según pude deducir del discurso y corroborar en la visita, de convertir aquella obra de Gaudí alterada por Serra de Martínez en un «nuevo» y renovado edificio en el que «tanto monta tanto» contarán la creatividad de Gaudí como la de los nuevos intervinientes. (De hecho, nos lo dijo el propio *Daw Office* en la presentación: uno de sus objetivos prioritarios había sido, esas fueron sus palabras, «revalorizar» la obra de Gaudí gracias a la suya...).

Con aquella sana intención, todas las fachadas, las originales y las réplicas de los años veinte, fueron reparadas, sin, aparentemente, la más mínima señal que sutilmente hubiera podido explicar la diferencia entre unas y otras, y sin dejar el más mínimo rastro de la primitiva medianera desaparecida que tanta relevancia tuvo en el planteamiento del proyecto de Gaudí. Sólo unos torturados edículos sobre la cota de la azotea dan hoy fe de la evolución del exterior del edificio, pero en este caso tratando de evidenciar la creatividad de los protagonistas de ese su tercer «Gran Momento» histórico.

En el interior del edificio, también con la piadosa intención de revalorizar la obra de Gaudí, las estancias decoradas por el antiguo maestro fueron reparadas. Cuando se abrió el edificio a la visita pública esos trabajos estaban, sin embargo, por acabar (justificándose su aplazamiento en que así futuros visitantes del edificio podrían ser privilegiados testigos de «cómo se restaura hoy»...). En cuanto a lo ya hecho hasta entonces, es notorio que fue realizado sin los actuales estándares exigibles en la restauración de las artes aplicadas; quiero creer que debido al regateo en el plazo o en la

Lo peor a mi juicio es que esas estancias originales perdieran su significación inicial, incluso su protagonismo en el edificio, al ser víctimas del «fuego amigo» de quienes pretendían revalorizar la obra de Gaudí gracias a la suya

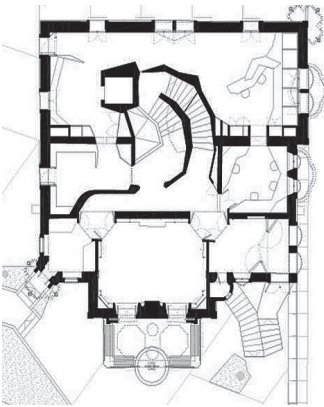
inversión, más que a la poca traza de los profesionales o artesanos, por lo general de gran crédito en nuestro entorno.

En cualquier caso, lo peor a mi juicio es que esas estancias originales perdieran su significación inicial, incluso su protagonismo en el edificio, al ser víctimas del «fuego amigo» de quienes pretendían revalorizar la obra de Gaudí gracias a la suya. En el nuevo edificio fruto de su tercer «Gran Momento», esas estancias ha sido relegadas a jalones del recorrido que quienes visitan la casa hacen por el elemento que preside hoy su interior.

### LA «GRAN ESCALERA» DEL TERCER «GRAN MOMENTO»

Imagino que en ese proceso exorestaurador, pronto debieron comprender sus protagonistas que por ese camino —la restauración de lo preexistente, incluso mejorada en lo posible—, no sería factible alcanzar su principal objetivo. Quien visitara el edificio debía notar inmediatamente, y vibrar ante ello, la tensión entre la creatividad del viejo maestro y la suya, en tanto que aquél y ellos asumían la representación de la creatividad de sus respectivos tiempos. Y se les ocurrió para ello reventar el interior del edificio —tanto el de Gaudí como el de Serra, destruyendo la venerable medianera— para convertir tan inquietante y sugerente hueco en fértil seno materno que pudiera ser fecundado por su rebotante creatividad. El fruto de tan sublime acto no pudo ser otro que un delicado embrión que tras adoptar el desarrollo y la posición fetal, trasmuto sus miembros en tramos de escalera y su delicada cabeza en ascensor. Había nacido la «Gran Escalera», símbolo y emblema del tercer «Gran Momento» de la vieja casa Vicens. Una actuación espectacular, capaz de acaparar el interés de quienes acuden a visitar el monumento atraídos, en principio, sólo por el reclamo de Gaudí.

En mi visita pude comprobar como una buena parte de quienes accedían al vestíbulo de la planta baja, antes de visualizar los espacios gaudinianos, sorprendidos por la luz proveniente de ese vacío central que acoge la «Gran Escalera», tan blanca y esplendorosa, se lanzaban hacia ella. Y por un momento imaginé, al ver sus expresiones y sus impulsos compulsivos cámara o móvil en mano, que al entrar en aquel recinto habían sentido, para gozo o para espanto, algo así como lo que debió sentir la Alicia de Lewis Carroll



*Casa Vicens. Estado actual de la planta baja. (J. A. Martínez, E. Torres, D. García, 2017).*



al caer por el agujero. Pero eso no fue más que suposición. Lo cierto es que esos asombrados visitantes, a los que seguí para cerciorarme de sus reacciones, se sorprendían ante la secuencia de sensaciones y espacios que iban descubriendo en recorrer la «Gran Escalera»: los giros y gestos forzados de ésta; los extraños huecos por los que se colaba una luz, quizá natural, quizá ilusoria; una bañera perdida —difícil de adivinar si relacionada con Gaudí o con Serra de Martínez, o simplemente fruto ya de su propio desvarío— y, un

*Casa Vicens. La «Gran Escalera», emblema del tercer «Gran Momento» (Arxiu GMN, 04.01.2018).*



*Casa Vicens. La «Gran Escalera», lo primero que ve quien visita el edificio (Arxiu GMN, 04.01.2018).*

poco más arriba, una sala atiborrada de maquetas, tan perdidas como la bañera, con forzadas oberturas en sus muros desde las que ver, cómo no, la «Gran Escalera». Después, me pareció que tras no hallar al Gaudí que buscaban, volvían a recorrer en sentido contrario la «Gran Escalera», se sorprendían de nuevo al acabar en un subterráneo lleno de atractivos cachivaches, donde hallaron reproducciones de los espacios de la casa que no habían visto, por lo que preguntaron y les enviaron de nuevo a la planta baja, donde por fin pudieron pasear por unos cuantos aposentos decorados por Gaudí, ciertamente extraordinarios.

¿Quién te dijo, amigo Òscar, que después del siglo XX ya no se podrían hacer maravillosas escaleras? Que bajen Gaudí y Alicia y vean ésta.

#### LAS LÍNEAS ROJAS DE LA DIACRONÍA

Entre las buenas prácticas restauratorias consideradas hoy como tales se encuentra la posibilidad de añadir o avecinar al monumento objetos o incluso arquitecturas claramente diacrónicas con él, es decir diseñadas y dispuestas atendiendo a criterios contemporáneos. No se trata de un criterio



*Casa Vicens. Fotógrafo compulsivo abducido por la «Gran Escalera» (Arxiu GMN, 04.01.2018).*



*Casa Vicens. La bañera extraviada, un inesperado jalón de la «Gran Escalera» (Arxiu GMN, 04.01.2018).*



*Casa Vicens. Miradas introvertidas hacia la «Gran Escalera» (Arxiu GMN, 04.01.2018).*



*Casa Vicens. La nueva escalera de acceso al vestíbulo (Arxiu GMN, 04.01.2018).*

nuevo, sino recuperado de un invariante castizo de nuestra arquitectura, olvidado por algunos hace un siglo. El ejemplo más habitual data del siglo XVI: la transformación del alminar almohade de la mezquita de Sevilla en torre-campanario de su nueva catedral. (Incluso en la propia casa Vicens hay algún buen ejemplo: la nueva escalera exterior que da acceso al vestíbulo, que substituyó a la aparatosa solución ideada por Serra de Martínez cuando al variarse la alineación de la calle se anuló el acceso proyectado en su día por Gaudí y obligó a cerrar la puerta primitiva y acceder por lo que fue una ventana).

Pero esa práctica, la que en restauración sin prefijos llamamos actuación por diacronía, tiene unas líneas rojas que no pueden sobrepasarse sin graves peligros para el monumento. Una de las principales es la estricta necesidad de ese añadir o avvicinar, ya sea por el uso, la conservación, la resignificación o la recuperación tipológica o formal del propio monumento. La diacronía como capricho o vanidad no tiene cabida. Otra línea roja guarda relación con el resultado armónico de la suma de los elementos diacrónicos. Por eso procuramos añadir al sustantivo diacronía el adjetivo armónica. El ejemplo de Sevilla se adecua a esa expresión: era necesario el cuerpo de campanas y el resultado, la Giralda, es bello y armonioso. Y existe una tercera línea roja, que no es sino una reformulación conjunta de las anteriores: nunca, jamás, esa intervención diacrónica puede desnaturalizar o adulterar el monumento, ni su exterior ni su espacio genuino. Unas líneas rojas que se transforman en absolutamente infranqueables cuando se trata de actuar en un monumento como la casa Vicens, obra pionera y excelsa de la arquitectura europea del siglo XIX. Y la exorestauración acabada en 2017 las transgredió.

La «Gran Escalera» no era necesaria; menos aún exhibirla sin decoro. No es armónica con el contexto y, además, ha desnaturalizado, adulterado, el edificio (y lo más grave, su espacio). Dos muestras de esa gravedad han sido la destrucción del significado de la emblemática medianera y el haber roto la irrenunciable conexión entre los genuinos espacios de Gaudí de la primera y la segunda planta, ahora separados por esa interferencia descontextualizadora. Parece evidente, además, que en el espacio de la ampliación de 1925 cabían holgadamente todos los servicios anexos a la visita de la obra de Gaudí, incluidas las comunicaciones verticales necesarias. Con estas premisas se hubiera permitido al visitante enten-

der el edificio original —y su evolución histórica— con sólo recorrerlo. Quizá, eso sí, el «Tercer Gran Momento» no hubiera resultado tan aparente. Perdón. Por un momento había olvidado que esa apariencia, ese protagonismo, fue desde el principio el objetivo básico de la intervención.

## LA CONSTATACIÓN DE UN FRACASO

Cuando acabé la visita a la casa Vicens exorestaurada no la abandoné enojado con los arquitectos que habían apadrinado la intervención (no me podía sorprender lo hecho conociendo otras obras suyas en monumentos gaudinianos). Tampoco con el *Daw Office*, un muchacho presumiblemente lleno de entusiasmo a quien, por lo visto, nadie ha sabido explicarle en qué consiste la restauración. Salí enojado, o más bien decepcionado, conmigo mismo y con quienes, desde hace más de cuarenta años, hemos compartido la ilusión de que nuestras reflexiones, lecciones y bien intencionados sermones sobre la restauración y sus líneas rojas iban sirviendo para algo.

Enojado con nuestra Academia, que sigue en silencio mientras los *Daw Office* de turno van martirizando monumentos. Enojado y triste al constatar el fracaso compartido con cuarenta años de *Curset* y tantos otros cursillos, simposios, clases regladas y másteres como se han ido sucediendo en toda nuestra geografía. Y, más que enojado y triste, profundamente cabreado con los estamentos oficiales cuya misión es velar por el patrimonio. ¿Existen aún las comisiones de Patrimonio?, pensé. Y si existen, tan puntillosas como son en ocasiones discutiendo nimiedades ¿Cómo no fue capaz la de Barcelona de no detectar, antes de su ejecución, tamaño delito de lesa Arquitectura? Y seguí pensando que lo peor estaba por llegar. Ahora vendrán los premios otorgados por jurados que se fijan en los nombres de los autores antes de valorar las obras, para lo que, además, normalmente carecen de criterio. Aparecerán los reportajes en revistas y otros medios basados en esos nombres y en la destreza de los profesionales de la fotografía. Y en las aulas de las Escuelas de Arquitectura resonarán los elogios de los profesores y catedráticos de Proyectos, ayunos de saberes sobre la genuina restauración monumental. ¡Pobre patrimonio!

Salí enojado, o más bien decepcionado, conmigo mismo y con quienes, desde hace más de cuarenta años, hemos compartido la ilusión de que nuestras reflexiones, lecciones y bien intencionados sermones sobre la restauración y sus líneas rojas iban sirviendo para algo