

# Gaudí y el trencadís modernista

Texto: Mireia Freixa | Marta Saliné  
Fotografía: Pere Vivas | Ricard Pla

- 4 Presentación**  
Pablo Longoria (WMF)
- 7 Introducción**
- 11 Antoni Gaudí i Cornet**  
El arquitecto del color
- 17 El mosaico y su hermano menor, el trencadís**  
El arte de los fragmentos para crear un todo indiviso
- 38 La evolución del trencadís en la obra de Gaudí**  
Paso a paso, obra a obra
- 39 1. De los Pabellones Güell a la Torre Bellesguard**
- 41 Los Pabellones Güell de Les Corts**  
La descomposición de la geometría regular
- 51 El Palau Güell**  
La escultura funcional
- 63 Torre Bellesguard**  
La piedra, revestimiento y recurso natural
- 69 2. Del Park Güell a la Sagrada Familia**
- 71 El Park Güell**  
Cerámica y vidrio, el color en la Muntanya Pelada
- 129 La Casa Batlló**  
El fragmento, unidad del elemento orgánico
- 149 Casa Milà Segimon, La Pedrera**  
La forma por encima del color
- 159 La iglesia de la Colonia Güell**  
La relevancia de los materiales esenciales
- 175 Y un punto final, la Sagrada Familia**  
(1883-1926)
- 183 El rompecabezas del trencadís**  
¿Revestimiento a conservar o superficie de sacrificio?  
Jaume Coll
- 188 Epílogo**  
Esplendor y declive del trencadís
- 
- 193 English translation

**«El color es vida»**  
Antoni Gaudí i Cornet



## Presentación Pablo Longoria (WMF)

En 2014, los pabellones Güell se incluyeron en el World Monuments Watch para llamar la atención sobre el singular diseño de Antoni Gaudí y las necesidades de conservación de los edificios. Esto condujo a una nueva visión del valor del modernismo de Gaudí en España y en el mundo y, lo que es más importante, conllevó una renovada apreciación del trencadís en la obra de Gaudí.

«Trencadís» es un término catalán que significa «roto» o «troceado» y se refiere a la técnica constructiva desarrollada por Antoni Gaudí para cubrir la superficie de sus creaciones arquitectónicas. El trencadís se extendió rápidamente hasta convertirse en la imagen icónica del modernismo, el movimiento artístico de finales del siglo XIX en España paralelo al Art Nouveau en Francia y Arts and Crafts en Reino Unido.

Se trata de una técnica que sigue dos ideas claves en la filosofía Gaudí: la representación de la naturaleza a través del color, y la economía en la construcción, hasta el punto de que el trencadís utilizaba objetos cerámicos «rotos» como principal materia prima. Como explica el texto, la técnica concebida por Gaudí consistía en romper objetos cerámicos para colocar, con sensibilidad artística, los fragmentos sobre las superficies. Para ello colaboró con el artista modernista Josep Maria Jujol, siguiendo la corriente en Europa de aplicar arte manufacturado a la arquitectura.

El uso del trencadís comenzó en los pabellones Güell, uno de los primeros edificios de Gaudí encargados por Eusebi Güell para poner a prueba a su imaginativo joven arquitecto. A partir de aquí, Güell le encargaría otros proyectos —Palau Güell, Park Güell, iglesia de la Colonia Güell— que serían reconocidos como Patrimonio de la Humanidad en 1984 los dos primeros, y en 2005 el último.

Cuando la organización World Monuments Fund se interesó por los pabellones, estaban cerrados al público y en mal estado de conservación. Subsiguientemente, el Ayuntamiento de Barcelona contactó con la Universidad de Barcelona, propietaria de los edificios, y firmó un acuerdo para restaurarlos a cambio de gestionar el programa de visitas.

Gracias al apoyo de American Express, World Monuments Fund desarrolló dos proyectos referentes a Barcelona y el modernismo en colaboración con la Universidad de Barcelona.

El primero tenía que ver con el Turismo Sostenible, un tema candente en la mayoría de los destinos turísticos. *Modernismo Invisible* es una aplicación de móvil que expande la visión del movimiento desde los siete edificios icónicos más visitados hasta un abanico más amplio que muestra la excepcional belleza de más de cien edificaciones de la época que parecen «invisibles» no solo para los turistas sino a menudo también para los propios residentes de la ciudad.

La segunda iniciativa es precisamente este libro, en el que Mireia Freixa y Marta Saliné i Perich explican la historia de Gaudí y el trencadís y su evolución en el uso de diversos materiales, desde lozas caseras recogidas de la basura hasta restos de botellas de cristal y azulejos, y documentan las técnicas tradicionales con el apoyo de la fotografía de Pere Vivas, que captura con gran belleza el arte del singular enfoque de Gaudí del diseño arquitectónico.

El compromiso de World Monuments Fund con la conservación del Patrimonio Cultural garantiza que un capítulo del libro estará dedicado a la preservación del trencadís. Los visitantes han criticado varios proyectos de restauración porque piensan que se ha perdido autenticidad al reemplazar fragmentos originales, pero degradados, por nuevos elementos cerámicos, a veces con una técnica distinta de la original. Para abordar este asunto, el

libro incluye un artículo del doctor Jaume Coll Conesa, director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias Gonzalez Martí, en Valencia, en referencia a la metodología utilizada en la restauración de esta técnica.

Las iniciativas de World Monuments Fund, y específicamente de World Monuments Watch, pretenden abrir un diálogo sobre el patrimonio, su importancia en nuestras vidas y el hecho de que con frecuencia estamos rodeados de enclaves que nos enriquecen pero no se aprecian hasta que se hace evidente su necesidad de conservación. Con nuestros muchos colaboradores y colegas esperamos que este libro dé pie a un diálogo semejante sobre la inventiva de Gaudí y el modo en que el trencadís enriquece las calles de Barcelona y deleita tanto a los que viven en la ciudad como a los que la visitan, así como a aquellos que puedan apreciar esta obra a través de la app *Modernismo Invisible* y este libro.

---

World Monuments Fund, fundada en 1965, está dedicada a la defensa y conservación del patrimonio cultural del mundo. A lo largo de la historia de la organización, se han realizado trabajos en más de 600 emplazamientos y más de 100 países. WMF ha tenido el privilegio de trabajar en España desde los años setenta y da las gracias a sus muchos colaboradores en todo el país. Puedes saber más sobre nuestro trabajo en [www.wmf.org](http://www.wmf.org)

WMF da las gracias a American Express por su apoyo a World Monuments Watch y a esta publicación. American Express es patrocinador fundador del World Monuments Watch. Para saber más sobre el compromiso social de American Express, visita <https://about.americanexpress.com/corporate-responsibility>



# Introducción

El mosaico de trencadís cerámico es el icono más representativo de nuestro Modernismo y de la arquitectura de Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926). Sin su aplicación no podríamos reconocer el banco del Park Güell, ni la fachada de la Casa Batlló, ni tampoco las chimeneas del Palau Güell o La Pedrera. Pero, ¿qué hay más allá de su manifiesta expresión y belleza? Es este un tema apasionante que intentaremos desbrozar en estas páginas.

Podemos ofrecer algunas respuestas que justifican el gran éxito de la técnica del trencadís durante el Modernismo. En primer lugar, la tradición local de recubrir los muros con azulejos de colores, un recurso higiénico y económico que se utilizaba en Cataluña y en Valencia desde la Edad Media, y que tuvo una gran difusión desde el siglo XVIII. Pero también tenemos que hacer referencia a la excelente sintonía entre arquitectos, diseñadores y empresas productoras que lograron diseños cerámicos de gran calidad que se producían masivamente para un público entusiasta. Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) y Antoni Gaudí fueron los dos arquitectos modernistas catalanes que más a fondo exploraron las posibilidades ornamentales de la cerámica, del mosaico y también del trencadís. Pero fue Gaudí, con su colaborador Josep M. Jujol i Gibert (1879-1949), quien dio un paso adelante, llevando los recubrimientos murales a posibilidades nunca vistas. Con todo, otros arquitectos coetáneos también sobresalían en el uso del mosaico y del trencadís, como el también ayudante de Gaudí, Francesc Berenguer i Mestres (1866-1914), o Antoni M. Gallissà i Soqué (1861-1903), Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), Alexandre Soler i March (1874 -1949) o Antoni de Falguera i Sivilla (1876-1947). Además, junto a los arquitectos que vieron las posibilidades plásticas de esta técnica, debemos tener presentes a los grandes talleres de producción como el de Mario Maragliano i Navone (1864-1944), Lluís Bru i Salelles (1868-1952) o Eliseu Querol i Vilarroya (1895-1980), por citar sólo los más destacados.

Este libro pretende hacer un recorrido por el uso que hizo Gaudí de la técnica del trencadís, aunque en los dos primeros capítulos explicaremos el contexto histórico y cultural del arquitecto para seguir con las diferentes técnicas del mosaico y del trencadís y su funcionalidad, así como la descripción de los diferentes materiales con los que se realizan. El capítulo tercero, el núcleo del libro,

se dedica a analizar los sistemas de aplicación de la técnica en las obras de Gaudí, empezando por los pabellones de portería de la Finca Güell de Pedralbes, donde la cerámica se empieza a colocar según la técnica del alicatado hispanoárabe y, acto seguido, se *trenca* (se «rompe») para terminar recubriendo el exterior de la cúpula como si se tratara de una piel. Otros avances se encuentran en las chimeneas del Palau Güell, en la fachada y cubiertas de la Casa Batlló, donde experimenta, además, en la aplicación del vidrio, en la Torre Bellesguard o en la iglesia de la Colonia Güell, hasta llegar a los paneles de la sala hipóstila y el banco ondulado del Park Güell, donde, con la colaboración de Josep M. Jujol, Gaudí realiza una aportación plástica que prelude la estética de la modernidad. Finalmente, dedicaremos unos últimos capítulos a definir los problemas derivados de la restauración y conservación de los mosaicos de trencadís y analizar el uso y abuso que se hace de ellos actualmente.

El gran interrogante que ha planeado durante la redacción de este texto ha sido aclarar si fue Gaudí el primero en aplicar esta técnica. Creemos que se puede afirmar con rotundidad que Gaudí reinventará una práctica utilizada en el pasado e inventará una nueva fórmula moderna, ligada a la recuperación de piezas cerámicas en desuso. Pero la confirmación de la nueva práctica respecto a materiales y revestimientos nos la ha dado el propio Gaudí en una conversación de 22 de enero de 1926 con Cèsar Martinell, uno de sus colaboradores. Comentan la finalización de la primera torre de la Sagrada Familia, y Gaudí habla sobre el recubrimiento de mosaicos: «Los remates en punta que algunos arquitectos ponen en los edificios...» (después de que él hubiera hecho la cumbre cónica del Palau Güell) «...no tienen la vistosidad deseada debido a la poca calidad del revestimiento...» (Martinell, 1951). Martinell justifica los remates en forma de pináculos como una de las grandes aportaciones arquitectónicas de Gaudí, pero reconoce también que su relevancia depende de los materiales. La cúpula del salón del Palau Güell que preside la azotea, y a la que se refieren maestro y discípulo, está elaborada con materiales de desuso, marés vitrificado de los hornos de cal, fragmentados y colocados sobre la cubierta con la apariencia de un trencadís. Esta frase pone de relieve que Gaudí, ya en su madurez, reconoce haber abierto una nueva fórmula en el uso del revestimiento de la arquitectura.



# Antoni Gaudí i Cornet

## El arquitecto del color

Antoni Gaudí cursó sus estudios primarios y secundarios en Reus, su ciudad natal, una localidad en pleno crecimiento con un proletariado en auge y una burguesía de carácter liberal. Más tarde (1870), la familia se trasladó a Barcelona, y Gaudí estudió en la recién creada Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona. A principios de los años ochenta del siglo XIX, Gaudí empezó a colaborar con el arquitecto Joan Martorell i Montells (1833-1906), quien ejercería una profunda influencia tanto sobre su obra como sobre la manera de entender la arquitectura. Gaudí siempre lo consideró su maestro. En los años anteriores a la Exposición Universal de Barcelona (1888), inicia el ejercicio de la profesión, y, como los otros arquitectos de su época, es fiel a un eclecticismo que podríamos denominar «premodernista», aunque siempre otorga un tratamiento especial al trabajo en ladrillo. En sus primeras obras —la Casa Vicens (1883-1885), los pabellones de acceso a la casa de verano de Eusebi Güell (1883-1887), o el Palau Güell (1886-1890), la residencia habitual del mecenas situada junto a La Rambla de Barcelona— el arquitecto debate el uso de estilos históricos, introduciendo, al mismo tiempo, propuestas de gran originalidad ornamental y constructiva. Poco a poco, va dejando de lado la recreación de diferentes estilos, para centrarse en una nueva búsqueda experimental tomando como punto de partida las formas y los principios constructivos del gótico y que podemos encontrar en el Colegio de Santa Teresa de Barcelona (1886), en el Palacio Episcopal de Astorga (1887-1894), y en la cripta y el ábside (1984-1900) de la que será su obra más emblemática: el Templo de la Sagrada Familia. Pero Gaudí evoluciona más allá del gótico cuando introduce el arco parabólico que es, al mismo tiempo, elemento sustentante y sostenido.

En los primeros años del siglo XX, Gaudí es un arquitecto apreciado entre la burguesía de Barcelona. Construye una serie de casas en el nuevo centro de la ciudad moderna, el Eixample, en las que se manifiestan las formas abstractas y orgánicas del Art Nouveau internacional, como en el caso de la Casa Calvet (1898-1900), mientras evoluciona hacia formas aún más libres en la Casa Batlló (1904-1906) y la Casa Milà, conocida popularmente como La Pedrera (1906-1912).

Un caso de directa influencia británica lo encontramos en una de las obras más significativas de Gaudí, el Park Güell (1900-1914), en el que, siguiendo los deseos de su mecenas, proyecta una bella urbanización residencial para la alta burguesía. Finalmente, la iglesia de la Colonia Güell (1908-1914), la plantea como una especulación a pequeña escala de lo que debía ser la gran obra de la Sagrada Familia. Terminado el encargo para la Casa Milà, Gaudí trabajará solo para un cliente particular, Eusebi Güell, en los dos grandes proyectos que tenía en curso —el Park Güell y la iglesia de la Colonia Güell— hasta el otoño de 1914, cuando la familia Güell rescindió ambos encargos. A partir de ese momento y hasta la fecha de su muerte, el 10 de junio de 1926, trabajó únicamente en la construcción de la Sagrada Familia.

Desde muy joven, Gaudí mostró su interés por el recubrimiento con mosaico cerámico, como lo demostró en su escrito *Ornamentación* (1878), que comentaremos ampliamente en este trabajo y que citaremos a partir de la edición de Laura Mercader (Mercader, 2002), o a través de los textos recogidos por sus discípulos. Este interés le llevó a visitar, en 1887, con Montaner, los talleres de uno de los últimos artífices valencianos que conocían los secretos ancestrales de la técnica de la cerámica vidriada, el artesano de Manises, Joan Baptista Cassany Folguera (¿-?). Este viaje está descrito, en 1903, por el propio Domènech en un texto con motivo de la muerte del arquitecto Antoni M. Gallissà (Casanova, 2002).

La cerámica, por su perdurabilidad, es la técnica idónea para aplicar el color a la arquitectura. El uso de la policromía era, como es sabido, uno de los grandes retos de los teóricos de la arquitectura del siglo XIX, desde Gottfried Semper (1803-1879) a John Ruskin (1821-1897) (Fanelli y Gargiani, 1999) y, lógicamente, también en los arquitectos barceloneses de la segunda mitad del siglo XIX. Elies Rogent i Amat (1821-1897), por ejemplo, director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona en la época en que Gaudí era estudiante, convirtió el color en el elemento más destacable de la decoración del Paraninfo de la Universidad de Barcelona (1863-1892), el edificio público más representativo de la Barcelona del momento (Freixa, 2018).

## Las tipologías del mosaico en la Antigüedad

El mosaico se define como un sistema ornamental confeccionado a partir de pequeñas piezas yuxtapuestas. Visualmente se conforma como una superficie sobre la que se incrustan materiales como piedras, mármoles, vidrios o arcilla cocida de diferentes colores a partir de los cuales se puede desarrollar cualquier tipo de dibujo: geométrico, figurativo o abstracto.

La manera de colocar los materiales se resume con la palabra *opus*, que indica el sistema de obra o de fábrica, término empleado desde la época romana. La palabra *mosaico*, por su parte, nos remite también al mundo helenístico y al mundo romano. Pero, yendo aún más allá, encontramos la palabra griega *μουσα* que significa musa y que nos sumerge en la idea de belleza e inspiración. Se dice que los romanos recogieron esta palabra debido a que el arte del mosaico era tan sublime que sólo podía estar inspirado por las musas, lo que dio pie a hablar del *opus musivum* que significa «hecho por musas». Traducciones más estrictas y menos emotivas serían «obra de mosaico», «hecho de mosaico» u «obra mural».

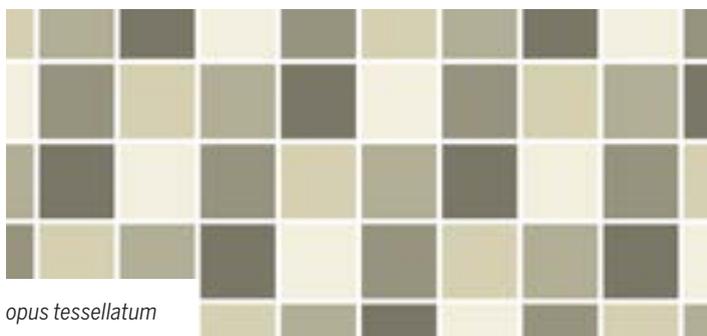
Los primeros mosaicos, llamados *opus lithostrotum*, estaban realizados con pequeñas piedras, y su imagen será una de las más recuperadas por el Modernismo. El *opus sectile* creaba dibujos a partir de grandes formas regulares, generalmente de piedra y mármol, para generar formas concretas y manchas de colores, desarrollando imágenes geométricas pero también figurativas. Estos mosaicos nos recuerdan a los de tipo geométrico que desarrollará el mundo árabe. Poco a poco, el mosaico evolucionó hacia dibujos más perfectos y, como dejó escrito Plinio el Viejo, se desarrolló como un arte que imitaba la pintura, haciéndola perdurable. Según Plinio, en una definición que ha llegado hasta nuestros días, «el mosaico es una pintura realizada con piedra», un sistema perfecto para perpetuar la belleza. Este principio es el que llevó a crear los grandes talleres vaticanos, en la época del Renacimiento y del Barroco, que traducían al mosaico las obras de los grandes artistas.



*opus lithostrotum*



*opus sectile*



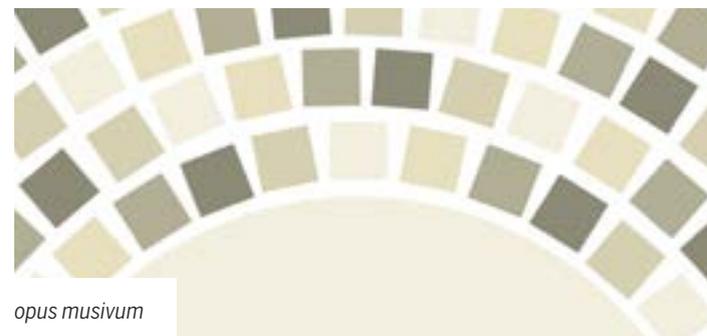
*opus tessellatum*



*opus regulatum*



*opus vermiculatum*



*opus musivum*



*opus segmentatum*



*opus spicatum*

La necesidad de perfección para imitar a las pinceladas de las pinturas obligó a cortar las piedras, los cristales y la cerámica en pequeñas piezas llamadas teselas. Si se observa esta unidad, por sí misma no tiene sentido; la pieza tiene identidad cuando forma parte del conjunto, el mosaico, cuando se percibe a distancia. Genéricamente se mencionan los mosaicos como *opus tessellatum* que significaría obra realizada con teselas, las pequeñas piezas cuadradas dispuestas en líneas verticales y horizontales. Pero la producción de mosaicos cada vez será más perfecta y esto condicionará otros tipos de colocación y formas de las teselas. En el *opus regulatum*, tienen el mismo tamaño, pero se alinean horizontalmente, no verticalmente. El *opus vermiculatum*, perfila el dibujo. El *opus musivum*, que ya hemos mencionado, es la aplicación que crea más movimiento, ritmo y belleza. Las teselas se ponen afuera siguiendo el contorno del motivo y ocupando todo el fondo. También es el mosaico que se utilizó como mural, pasando así del mosaico de pavimento al de revestimiento vertical. El diseño, la forma y el tamaño de las teselas o los materiales con los que están realizados los mosaicos serán fundamentales y crearán tendencia según la época de producción y las necesidades. El *opus segmentatum* nos recuerda mucho al desorden que produce la imagen del trencadís, mientras que el *opus spicatum*, que localizaremos en la Sagrada Familia es sumamente ordenado como la imagen de una espina de pez.

## Otras técnicas industriales del Modernismo también llamadas mosaico

En la publicidad de la época, encontramos otros tipos de manufacturas para revestimiento que se anunciaban como mosaicos. La palabra mosaico, etimológicamente, implicaba una factura «pieza a pieza», y por esta razón, en muchas ocasiones, la cerámica, los hidráulicos o las baldosas de gres de formas geométricas se los definía acompañados del término mosaico. Pero creemos que también había otra intención. La palabra mosaico evocaba la imagen de la técnica clásica y la idea de calidad, belleza y riqueza, virtudes que toda decoración moderna tenía como meta indiscutible. Por esta razón se utilizaba muy a menudo el vocablo mosaico y se imitaba su imagen a partir de las nuevas producciones también industriales.

Los llamados mosaicos hidráulicos eran piezas especiales para pavimentos de interior realizadas en cemento. Los tamaños oscilaban entre los 15 × 15 cm o los 20 × 20 cm. Empezaron a producirse en Cataluña a finales del siglo XIX, y estaban realizados a partir de tres capas de cemento. La cara vista, era la única coloreada realizada con cemento portland, arena fina de mármol y pigmentos de colores. Para obtener las formas utilizaban

trepas metálicas que separaban los colores y conformaban los dibujos. Se disponían en los suelos, como si estuvieran alfombrados, a base de dibujar un lienzo central rodeado por cenefas. Muchos de los modelos fueron diseñados por conocidos arquitectos y dibujantes del Modernismo. Existieron muchas fábricas: *Butsems & Fradera*, *Escofet-Tejera y C<sup>a</sup>*, o *Orsola Solà y C<sup>a</sup>* son algunas de las destacadas entre un gran número de productores gracias al éxito que tuvieron estos tipos de pavimentos. Gaudí también usó diferentes modelos en sus obras. La otra producción en cemento fue la pieza de relieve llamada loseta, realizada con una sola capa de cemento portland de unos 4 cm de espesor, que se utilizaba en los pavimentos exteriores. Reconocemos estas piezas en las aceras de las ciudades y también, durante el Modernismo, en las entradas de los carruajes y los almacenes. Gaudí, en 1907, diseñó el pavimento hexagonal que actualmente cubre las aceras del Passeig de Gràcia producido por la casa *Escofet*. Este elemento había sido diseñado para la Casa Batlló pero se aplicó posteriormente en La Pedrera por su complejidad (Griset, 2015).



Barcelona. Casa Lleó Morera (1905), de Domènec i Montaner. Pavimento hidráulico de una estancia del piso principal. ↑

Por otra parte, los mosaicos de gres se realizaban a partir de pequeñas piezas geométricas monocromas y creadas industrialmente. Eran de cerámica a partir de arcillas vitrificables a alta temperatura, y por su dureza se utilizaban en los pavimentos de interior. Las podemos diferenciar del hidráulico porque siempre tienen formas geométricas. Existieron varias empresas dedicadas a producirlas, las más representativas fueron la Casa Nolla, en Meliana, Valencia, y la fábrica *Llevat*, en Reus, Cataluña (Laumain, López, 2016). Gaudí reaprovechará este material en el patio del piso principal de la Casa Batlló. La fábrica *Hijo de Jaime Pujol y Bausis* también produjo este tipo de cerámica sin llegar a la popularidad de las dos anteriores, pero podemos destacar la aplicación de sus piezas por parte de Josep M. Jujol en la Casa Planells (1924) de Barcelona, donde encontramos un gran número de pavimentos con los correspondientes diseños preservados en el AMEL (Archivo del Museo de Esplugues de Llobregat). Sobre esta cerámica de gran dureza y que podía ser pisada sin problemas, hay que indicar que también se usó fragmentada en los pavimentos modernistas de tipo romano. Su cromatismo

permitía crear diseños con colores vivos más allá de la piedra y el mármol.

Ambas técnicas manifestaban una intencionada voluntad de comparación, tanto cualitativa como decorativa, con el mosaico clásico —como la casa *J. Sas Villanueva*, con modelos que, como decía su publicidad, imitaban el mosaico romano—, y permitían una aplicación mucho más rápida por la fabricación industrial de las piezas.

También el trencadís fue imitado en cerámica, a través de trepas que dibujaban supuestos pedazos, recreando así la imagen de los fragmentos del trencadís.

A lo largo de todo el periodo modernista, fragmento y color es una reiteración.



↑ Barcelona. Losetas hidráulicas (c. 1907) de la fábrica Escofet. Autor desconocido.



# El Park Güell

## Cerámica y vidrio, el color en la Muntanya Pelada

**«Indudablemente, la distancia a la que se ha de ver un objeto implica un modo de composición adecuado al caso»**

(Transcrito por Laura Mercader, «La distancia y el punto de vista», en *Antoni Gaudí, escritos y documentos*, 2002)

El Park Güell es la obra más ambiciosa de Gaudí en su trayectoria ascendente para integrar la cerámica —y el trencadís— en la arquitectura. Se trata de un desmesurado proyecto de intervención en la naturaleza en el que, de manera continuada, se rompen los límites entre el acto creativo del artista-arquitecto y la potencia de la naturaleza. No debe olvidarse que el diálogo del arte con la naturaleza ha sido una de las grandes cuestiones a lo largo de la historia de la creación artística, un diálogo que Gaudí resuelve de manera dramática y excepcional a base de incrementar la tensión entre estos dos principios.

Cronología:	1900-1914
Promotor:	Eusebi Güell i Bacigalupi
Localización:	Carrer d'Olot. Barcelona
Tipología y uso	urbanización residencial y parque
Colaboradores:	Josep M. Jujol i Gibert (1879-1949), Joan Rubió i Bellver (1870-1938), Francesc Berenguer i Mestres (1866-1914)
Cerámica:	Fábrica Peris, Onda (cerámica pintada con plantilla y cerámica monocroma); Fábrica Hijo de Jaime Pujol i Bausis, Esplugues de Llobregat (cerámica pintada con plantilla, cerámica monocroma y piezas en relieve); fábrica Sebastià Ribó, Barcelona (los discos de cuatro medidas diferentes que se aplicarán posteriormente en la Casa Batlló); Pickman, Sevilla (vajilla de porcelana)
Vidrio	Tallers Pelegrí (según testimonio del constructor Josep Bayó).
	Declaración de Bien Cultural del Patrimoni Mundial de la UNESCO (1984)

## El banco ondulado, una sinfonía de texturas y colores

El punto culminante en el uso del trencadís en el Park Güell es el banco-barandilla de la gran explanada, una plaza artificial, en parte excavada en la roca, en parte suspendida sobre la sala hipóstila. Lo que tenía que ser la barandilla protectora de la plaza se convirtió en el banco ondulado. La decoración de este extraordinario elemento fue dirigida, entre 1910 y 1914, por Josep M. Jujol (Duran, 2006; Freixa, Leniz, 2018), pero hasta la década de 1970 no se reconoció su participación en este banco cerámico (Flores, 1974).

La estructura del banco ondulado está formada por bloques prefabricados de rasillas, los ladrillos que se utilizaban para hacer la bóveda catalana o tabicada. Cada tramo del banco está formado

por dos piezas, la que forma el asiento y la del respaldo, aguantadas con una estructura interior metálica. Los bloques adoptan formas cóncavas y convexas, en relación a la disposición de las columnas de la sala inferior, formando series de cuatro u ocho módulos para adaptarse al ritmo de las susodichas columnas.

En cuanto al mosaico que se aplicaba al asiento y al respaldo, debemos suponer que se hacía *in situ*, una vez dispuestas las estructuras en su lugar. La decoración de cada módulo, según explica el hijo de Jujol (Josep M. Jujol junior, 1974) —aunque se trata de un recuerdo oral que debemos recoger con la prudencia necesaria— se comenzaba por el reverso del respaldo, mientras que el anverso y la parte del asiento se elaboraban posteriormente.

Según este mismo testigo, trabajaban al mismo tiempo el arquitecto, un albañil y dos peones. Las carretadas de cerámica se dejaban en medio de la plaza y se iban seleccionando los fragmentos para hacer las composiciones. Esto responde a un hecho lógico: el trabajo se tenía que hacer en la misma obra para evitar el coste del traslado de piezas (Josep M. Jujol junior, 1974). Este sistema de taller en la propia obra también lo usaron los mosaiquistas que trabajaron en el Palau de la Música Catalana o en el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Saliné, 2015). Recogemos una anécdota sobre la rotura de piezas en la que, una vez más, quizás al azar provocó un giro a favor de la utilización del trencadís. Según nos comenta Àngels López i Fusté, hija del delineante Francisco López i Sarasa, un día llegó un carro de

cerámica al Park, y por accidente una importante cantidad de azulejos se rompieron. En ese momento, Eusebi Güell estaba en la obra y pudo ver el estropicio, y por lo tanto también un dinero perdido. Enfadado por el hecho, se quejó en voz alta pero Gaudí le contestó: «no se preocupe, que esto será una obra de arte».

Desafortunadamente no podemos verificar mejor el dato, pero en todo caso el comentario nos llevaría a pensar que aquellos fragmentos serían una obra de arte o ayudarían a crearla.



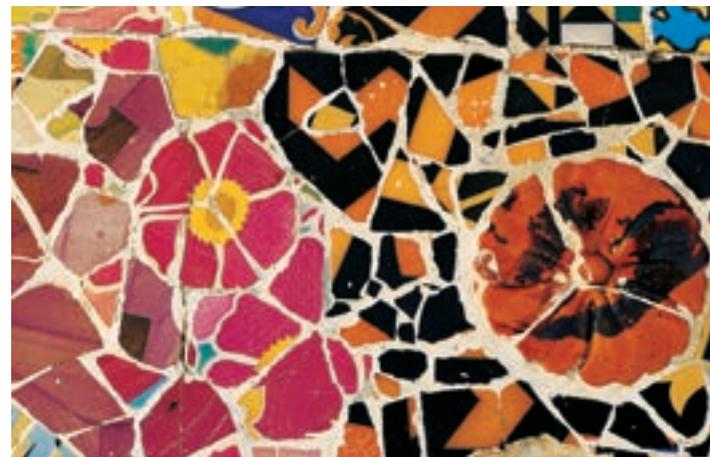
## El Park Güell, el gran catálogo del trencadís en Cataluña

No hay duda de que nos encontramos ante el mayor repertorio de trencadís producido por Gaudí. Este elemento que no plantea ninguna base geométrica y parece una simple deconstrucción de materiales nos engaña totalmente. Detrás de estas formas redondeadas hay unos cálculos de gran precisión: los cuadrados de la escalinata, las piezas creadas con moldes para hacer los remates (como las pequeñas almenas que coronan los muros de la escalinata o de las terrazas de los pabellones, los plafones de la muralla exterior...), el elemento de media caña del banco, etc. Así, el azar queda relegado a la rotura de las piezas y a la distribución decorativa de los dibujos, que parten de las manos de aquellos que los han elaborado, desde un Josep M. Jujol hasta un operario. Pero sobre todo, lo que vemos es geometría perfectamente calculada, aunque eso sí, escondida.

Respecto de los proveedores de materiales para confeccionar el trencadís, no podemos pensar sólo en un acopio de cerámica o vidrio basada en piezas de rechazo, aunque es evidente que Gaudí recoge elementos industriales de poco coste, como han ido desvelando varios autores y los estudios realizados por el Ayuntamiento de Barcelona para hacer las restauraciones (Subias, 1999, 2006; Duran, 2006). En el Park Güell, como en muchas otras obras del arquitecto, también se adquieren en los proveedores usuales y se compran piezas hechas por encargo.

El gran repertorio del trencadís cerámico del Park nos lleva a catalogarlo, en una primera aproximación, en los siguientes tipos básicos a partir de los cuales se generan múltiples combinaciones:

- Trencadís monocromo a veces con cambios de tonalidad.
- Trencadís monocromo en el que se insertan formas, bien monocromas bien policromas con dibujos abstractos.
- Trencadís policromo que fragmenta una o más piezas del mismo modelo volviéndolas a recomponer para obtener otra vez el diseño original.
- Trencadís policromo que fragmenta una o más piezas del mismo modelo pero que crean un nuevo dibujo cuando las vuelven a combinar.
- Trencadís policromo, generalmente abstracto, que sirve de fondo a un elemento (dibujo o relieve figurativo) que se pretende enaltecer.
- Trencadís policromo, que incluye objetos cotidianos de materiales diversos, ejemplo de collage y de arte pobre antes de que los formalizaran las vanguardias.





# Y un punto final, la Sagrada Familia (1883-1926)

**«La belleza es el resplandor de la Verdad;  
y el resplandor seduce a todos, por eso el arte  
tiene universalidad»**

Antoni Gaudí (según Marcià Codinachs,  
*Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, 1982)

El Gaudí religioso se percibe en su gran obra: el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. La identificación entre la belleza y la verdad enmarca la profunda religiosidad del arquitecto en la edad adulta, dedicado únicamente —en cuerpo y alma— a la Sagrada Familia. Gaudí sólo vio terminado el campanario de San Bernabé de la fachada del Nacimiento, pero estaba muy definida cómo debía ser la policromía del templo a partir de la maqueta que había en el taller. Cèsar Martinell, uno de sus últimos discípulos, describe los encuentros que tuvo con el arquitecto entre 1915 y 1926, incluyendo también las visitas que recibía de diferentes colectivos, y sorprende que, en más de una ocasión, las comenzara en el taller ante esta maqueta, justificando que la arquitectura tenía que ser policroma (Martinell, 1951). Realizada a escala 1:25, fue expuesta en París en 1910, en la exposición que ya hemos comentado. Jujol fue el encargado de hacer esta decoración que, ahora, tras una compleja restauración, se puede ver en el Museo de la Sagrada Familia. Actualmente, sólo está policromado el ciprés, rebosante de palomas, que corona el portal de la Caridad y que aún no estaba hecho cuando Gaudí murió, como se puede apreciar en las fotografías de época.

Cronología: **1883-1926**

Promotor: **Associació Espiritual de Devots de Sant Josep**

Localización: **Plaça de Gaudí. Barcelona**

Tipología y uso: **templo expiatorio**

Colaboradores: **Francesc Berenguer i Mestres (1866-1914), Josep M. Jujol i Gibert (1879-1949), Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965), Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973), Joan Bergós i Massó (1894-1974), Francesc Folguera i Grassi (1891-1960), Josep Canaleta i Cuadras (1875-1950), Joan Rubió i Bellver (1870-1952).**  
Tras su muerte: **Domènec Sugrañes i Gras (1878-1938), Isidre Puig i Boada (1891- 1987), Lluís Bonet i Garí (1893-1993)**

**Fachada del Nacimiento: Declaración de Bien Cultural del Patrimonio Mundial de la UNESCO (2005)**



# El rompecabezas del trencadís

## ¿Revestimiento a conservar o superficie de sacrificio?

**Jaume Coll Conesa**

Director del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí

Desde sus orígenes, la arquitectura ha buscado integrar el color en sus realizaciones. El color ha sido uno de sus componentes fundamentales y más visibles, hasta el punto que, con su pérdida, los aspectos sociales y simbólicos que este arte de síntesis encierra se ven seriamente penalizados por un fuerte menoscabo en su percepción.

El trencadís modernista tiene una función muy parecida a la cerámica. Aportaba forma y color sobre un despiece inusual que podríamos considerar el primer *repurposing* de un material cerámico. Bajo esta denominación incluimos también el llamado *collage*, definido como objetos desplazados de su función original para desarrollar otra diferente (Duran, 2006). No es reciclaje, es re-uso con nueva formulación plástica.

Podemos entonces definir algunas de las características esenciales del trencadís:

— Representa una creatividad singular de la mano de una concreta filosofía de la arquitectura que nace en un contexto social e histórico determinado.

— Su idea es fruto de un concepto de autor. Esta característica ya fue señalada por Alexandre Cirici al indicar que el collage aplicado en el banco del Park Güell no sólo lo convertía en una obra arquitectónica con un lenguaje particular sino también en obra pictórica (Duran, 2006). Su aplicación singular, caso a caso, se relaciona con dos agentes creativos: el arquitecto y el mosaquista. El primero como autor de la obra concebida como un todo contenedor y de la visión y directrices que propone sobre las partes que la configuran; el segundo como autor de la ejecución del detalle creativo.

— Al formar parte de la complejidad de una estructura arquitectónica, manifiesta dos dependencias esenciales:

- Por una parte, es un elemento intencional de la propia expresividad de la obra así como de su identidad.
- Por otra, como elemento solidario de la primera, su preservación es consustancial a la del mismo bien sobre el que se aplica.

La subsidiariedad de estos elementos de la obra arquitectónica ya fue destacada por Antoni González, en la Mesa Redonda del Congreso de Esplugues, como un elemento clave a la hora de tratar el edificio ya que participa de la obra como documento histórico, como objeto arquitectónico y como objeto simbólico y significativo para la sociedad, incluso hasta el punto de hacer que ese elemento pueda ser más importante que la propia arquitectura que lo sustenta (Mesa Redonda, 2006).

El uso innovador del material cerámico, y por ende del trencadís, chocó con un lastre ineludible que acompaña a la cerámica aplicada desde sus orígenes: la necesidad de utilizar una masa de agarre para su instalación. Los problemas asociados a las diferentes respuestas del material y los diferentes criterios y posibilidades de actuación para su conservación, ya fueron señalados en la sesión preliminar del encuentro del ICCROM y Academia de España en Roma sobre Estudio y Conservación sobre cerámica decorada aplicada a la Arquitectura (Almagro et al., 2001). En relación con el soporte, también interviene la estabilidad mecánica de la propia construcción, susceptible de ser alterada por humedades, desplazamientos, etc. En el caso de los elementos cerámicos, junto a su estrecha dependencia de esos aspectos técnico-constructivos, su perduración se relaciona con otros factores como la propia estabilidad estructural del material dependiente de sus características físicas: su naturaleza, su tenacidad, su dureza o su porosidad (Vendrell, 2003).