

Gaudí i el trencadís modernista

Text: **Mireia Freixa** | **Marta Saliné**
Fotografies: **Pere Vivas** | **Ricard Pla**

4	Presentació Pablo Longoria (WMF)
7	Introducció
11	Antoni Gaudí i Cornet L'arquitecte del color
17	El mosaic i el seu germà petit, el trencadís L'art dels fragments per crear un tot indivís
38	L'evolució del trencadís a l'obra de Gaudí Pas a pas, obra a obra
39	1. Dels Pavellons Güell a la Torre Bellesguard
41	Els Pavellons Güell de les Corts La descomposició de la geometria regular
51	El Palau Güell L'escultura funcional
63	Torre Bellesguard La pedra, revestiment i recurs natural
69	2. Del Park Güell a la Sagrada Família
71	El Park Güell Ceràmica i vidre, el color a la Muntanya Pelada
129	La Casa Batlló El fragment, unitat de l'element orgànic
149	Casa Milà Segimon, La Pedrera La forma per damunt del color
159	L'església de la Colònia Güell La rellevància dels materials essencials
175	I un punt final, la Sagrada Família (1883-1926)
183	El trencaclosques del trencadís Revestiment a conservar o superfície de sacrifici? Jaume Coll
188	Epíleg Esplendor i decadència del trencadís
—	
193	English translation
226	Bibliografia citada

«El color és vida»
Antoni Gaudí i Cornet



Presentació Pablo Longoria (WMF)

El 2014, els Pavellons Güell van ser inclosos al World Monuments Watch per cridar l'atenció sobre el fantàstic disseny d'Antoni Gaudí i les necessitats de conservació dels edificis. Això va conduir a una inspirada mirada als pavellons, a l'ús que se'ls dona avui i a la importància del modernisme de Gaudí a Espanya i al món. I el més important, va portar a una renovada apreciació del trencadís en l'obra de Gaudí.

«Trencadís» és un terme que es refereix a la tècnica constructiva desenvolupada per Antoni Gaudí per cobrir la superfície de les seves creacions arquitectòniques. El trencadís es va estendre ràpidament a tot el modernisme —el moviment artístic de finals del segle XIX a Espanya paral·lel a l'Art Nouveau a França i a l'Arts and Crafts al Regne Unit— i va esdevenir la seva imatge icònica.

Aquesta tècnica segueix dues idees claus en la filosofia de Gaudí: la representació de la natura a través del color, i l'economia en la construcció (fins al punt que el trencadís utilitzava objectes ceràmics «trencats» com a principal matèria primera). Com s'explica al text d'aquest llibre, la tècnica concebuda per Gaudí consistia a trencar objectes ceràmics per a col·locar, amb sensibilitat artística, els fragments sobre les superfícies. Per això va col·laborar amb l'artista modernista Josep Maria Jujol, seguint la moda a Europa d'aplicar art manufacturat a l'arquitectura.

L'ús del trencadís va començar als Pavellons Güell, un dels primers edificis de Gaudí encarregats per Eusebi Güell per tal de posar a prova el seu imaginatiu jove arquitecte. A partir d'aquí, Güell li encarregaria altres projectes —Palau Güell, Park Güell, església de la Colònia Güell— que serien reconeguts com a Patrimoni de la Humanitat el 1984 els dos primers, i el 2005 el darrer.

Quan l'organització World Monuments Fund es va interessar inicialment pels pavellons, estaven tancats al públic i en mal estat de conservació. Subsegüentment, l'Ajuntament de Barcelona va contactar amb la Universitat de Barcelona, propietària dels edificis, i va signar un acord per restaurar-los a canvi de gestionar-ne el programa de visites.

Gràcies al suport d'American Express, World Monuments Fund va desenvolupar dos projectes referents a Barcelona i el modernisme en col·laboració amb la Universitat de Barcelona.

El primer tenia a veure amb el Turisme Sostenible, un tema candent en la majoria de les destinacions turístiques. *Modernisme Invisible* és una aplicació de mòbil que amplia la visió d'aquest moviment artístic, des dels icònics set edificis més visitats de Barcelona fins a un ventall més ampli que mostra l'excepcional bellesa de més de cent edificacions de l'època que semblen «invisibles», no només per als turistes sinó sovint també per als mateixos veïns de la ciutat.

El segon és aquest llibre, en el qual Mireia Freixa i Marta Saliné i Perich expliquen la història de Gaudí i el trencadís i la seva evolució en l'ús de materials diversos, des de pisos casolanes recollides a les escombraries fins a restes d'ampolles de vidre i rajoles, i documenten les tècniques tradicionals amb el suport de la fotografia de Pere Vivas, que captura amb gran bellesa l'art del singular enfocament de Gaudí del disseny arquitectònic.

El compromís de World Monuments Fund amb la conservació del Patrimoni Cultural garanteix que un capítol del llibre estarà dedicat a la preservació del trencadís. Els visitants han criticat diversos projectes de restauració perquè pensen que s'ha perdut autenticitat en reemplaçar fragments originals però degradats per nous elements ceràmics, de vegades amb una tècnica diferent de l'original. Per abordar aquest assumpte, el llibre inclou un article del

—

World Monuments Fund, fundada el 1965, té com a missió la defensa i conservació del patrimoni cultural del món. Al llarg de la història de l'organització s'han realitzat treballs en més de 600 emplaçaments i més de 100 països. WMF ha tingut el privilegi de treballar a Espanya des dels anys setanta i dóna les gràcies als seus molts col·laboradors en tot el país. Sobre el nostre treball, podeu saber-ne més a www.wmf.org

WMF dóna les gràcies a American Express pel seu suport a World Monuments Watch i a aquesta publicació. American Express és patrocinador fundador del World Monuments Watch. Si voleu saber més coses sobre el compromís social d'American Express, visiteu <https://about.americanexpress.com/corporate-responsibility>



Introducció

El mosaic de trencadís ceràmic és la icona més representativa del nostre Modernisme i de l'arquitectura d'Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926). Sense la seva aplicació no podríem reconèixer el banc del Park Güell, ni la façana de la Casa Batlló, ni tampoc les xemeneies del Palau Güell o de La Pedrera. Però, què hi ha més enllà de la seva manifesta expressió i bellesa? Estem davant d'un tema de recerca apassionant que intentarem desbrossar en aquestes pàgines.

Podem apuntar diverses respostes que justifiquen el gran èxit de la tècnica del trencadís durant el Modernisme. En primer lloc, la tradició local de recobrir els murs amb rajoles de colors, un recurs higiènic i econòmic que s'utilitzava a Catalunya i a València des de l'edat mitjana, i que va tenir una gran difusió des del segle XVIII. Però també hem de fer referència a l'excel·lent sintonia entre arquitectes, dissenyadors i empreses productores que van aconseguir dissenys ceràmics de gran qualitat que es produïen massivament per a un públic entusiasta. Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) i Antoni Gaudí van ser els dos arquitectes modernistes catalans que més a fons van explorar les possibilitats ornamentals de la ceràmica, del mosaic i també del trencadís, però va ser Gaudí, amb el seu col·laborador Josep M. Jujol i Gibert (1879-1949), qui va fer un pas més, portant els recobriments murals a possibilitats mai vistes. Amb tot, altres arquitectes coetanis també excel·lien en l'ús del mosaic i del trencadís, com el també ajudant 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). I al costat dels arquitectes que veieren les possibilitats plàstiques d'aquesta tècnica, també hem de tenir presents els grans tallers de producció com el de Mario Maragliano i Navone (1864-1944), Lluís Bru i Salelles (1868-1952) o Eliseu Querol i Vilarroya (1895-1980), per citar només els més destacats.

L'objectiu d'aquest llibre es fer un recorregut a través de l'ús que Gaudí va fer de la tècnica del trencadís, però en els dos primers capítols volem definir el context històric i cultural de l'arquitecte per passar a reportar les tècniques del mosaic i del trencadís i la seva funcionalitat, així com descriure diferents

materials de producció. El capítol tercer, el nucli del llibre, es dedica a analitzar els sistemes d'aplicació de la tècnica a les obres de Gaudí, començant pels pavellons de porteria de la Finca Güell de Pedralbes, on la ceràmica es comença a treballar segons la tècnica de l'alicat hispanoàrab, i tot seguit es «trenca» per acabar recobrint l'exterior de la cúpula com si d'una pell es tractés. Un altre pas es troba a les xemeneies del Palau Güell, a la façana i cobertes de la Casa Batlló, on experimenta, a més, en l'aplicació del vidre, a la Torre Bellesguard o a l'església de la Colònia Güell, fins a arribar als plafons de la sala hipòstila i al banc ondulat del Park Güell, on, amb la col·laboració de Josep M. Jujol, fa una aportació plàstica que preludeix l'estètica de la modernitat. Finalment, dedicarem uns darrers capítols a definir els problemes derivats de la restauració i conservació dels mosaics de trencadís i a veure l'ús i abús que se'n fa actualment.

El gran interrogant que ha planat durant la redacció d'aquest text ha estat aclarir si va ser Gaudí el primer a utilitzar aquesta tècnica. Creiem que es pot afirmar amb rotunditat que Gaudí reinventarà una aplicació utilitzada en el passat i inventarà una nova fórmula moderna, que anirà lligada a la recuperació de peces ceràmiques en desús. Però la confirmació de la nova pràctica respecte a materials i a revestiments ens l'ha donada el mateix Gaudí en una conversa de 22 de gener de 1926 amb Cèsar Martinell, un dels seus col·laboradors. Comenten l'acabament de la primera torre de la Sagrada Família, i Gaudí parla sobre el recobriments de mosaics: «Els acabaments amb punxa que alguns arquitectes posen als edificis...» (després que ell hagués fet la cimera cònica del Palau Güell) «...no tenen la vistositat desitjada a causa de la poca qualitat del revestiment...» (Martinell, 1951). Martinell justifica els acabaments en forma de pinacles com una de les grans aportacions arquitectòniques de Gaudí, però reconeix també que la seva rellevància depèn dels materials. La cúpula del saló del Palau que presideix el terrat, i a la qual es refereixen mestre i deixeble, està elaborada amb materials de desús, pedra sorrenca vitrificada dels forns de calç, fragmentats i col·locats sobre la coberta amb l'aparença d'un trencadís. Aquesta frase evidencia que el mateix Gaudí, en la seva maduresa, reconeix haver obert una nova fórmula en l'ús del revestiment de l'arquitectura.



Antoni Gaudí i Cornet

L'arquitecte del color

Antoni Gaudí va cursar els estudis primaris i secundaris a Reus, la seva ciutat natal, una població en ple creixement amb un fort proletariat i una burgesia de caràcter liberal. Més tard, el 1870, la família es va traslladar a Barcelona, i Gaudí va estudiar a la recent creada Escola Provincial d'Arquitectura de Barcelona. A inicis dels anys vuitanta del segle XIX, Gaudí va col·laborar amb l'arquitecte Joan Martorell i Montells (1833-1906), qui exerciria una profunda influència tant sobre la seva obra com sobre la manera d'entendre l'arquitectura. Gaudí sempre el va considerar el seu mestre. Inicia l'exercici de la professió els anys anteriors a l'Exposició Universal de 1888 i, com els altres arquitectes del seu moment, és fidel a un eclecticisme que podríem denominar «premodernista», però donant sempre un tractament especial al treball en maó. A les seves primeres obres —la Casa Vicens (1883-1885), els pavellons d'accés a la casa d'estiu d'Eusebi Güell (1883-1887), o el Palau Güell (1886-1890), el domicili habitual del mecenes situat al costat de la Rambla de Barcelona— l'arquitecte debat l'ús d'estils històrics, introduint, al mateix temps, propostes de gran originalitat ornamental i constructiva. Poc a poc, va deixant de banda la recreació de diferents estils, per centrar-se en una nova cerca experimental prenent com a punt de partida les formes i els principis constructius del gòtic, i que podem trobar al Col·legi de Santa Teresa de Barcelona (1886), al Palau Episcopal d'Astorga (1887-1894), i a la cripta i a l'absis (1884-1900) de la que serà la seva obra més emblemàtica: el Temple de la Sagrada Família. Però Gaudí evoluciona més enllà del gòtic en el moment que introdueix l'arc parabòlic que és, alhora, element de suport i sostingut.

En els primers anys del segle XX, Gaudí és un arquitecte apreciat entre la burgesia de Barcelona. Construeix una sèrie de cases al nou centre de la ciutat moderna, a l'Eixample, en les quals les formes de *l'Art Nouveau* internacional s'evidencien molt clarament, com és el cas de la Casa Calvet (1898-1900), mentre evoluciona cap a formes encara més lliures a la Casa Batlló (1904-1906) i la Casa Milà, coneguda popularment com La Pedrera (1906-1912). Un cas de directa influència britànica el trobem en una de les obres més significatives

de Gaudí, el Park Güell (1900-1914), en el qual, seguint els desitjos del seu mecenes, projecta una bella urbanització residencial per a l'alta burgesia. Finalment, l'església de la Colònia Güell (1908-1914), a Santa Coloma de Cervelló, la planteja com una especulació a petita escala del que havia de ser la gran obra de la Sagrada Família. Un cop acabat l'encàrrec de la Casa Milà, Gaudí només treballarà per a un client particular, Eusebi Güell, en els dos grans projectes que tenia en curs —el Park Güell i l'església de la Colònia Güell— fins a l'any 1914, quan la família Güell rescindí ambdós encàrrecs. A partir d'aquest moment, i fins a la data de la seva mort, el 10 de juny de 1926, treballà únicament en la construcció de la Sagrada Família.

Des de molt jove, Gaudí va mostrar el seu interès pel recobriments en mosaic ceràmic com ho demostrà en el seu escrit *Ornamentación* (1878), que comentarem abastament en aquest treball i que citarem a partir de l'edició de Laura Mercader (Mercader, 2002) o a través dels textos recollits pels seus deixebles. Aquest interès el va portar a visitar, el 1887, amb Lluís Domènech i Montaner, els tallers d'un dels últims artífexs valencians que coneixien els secrets ancestrals de la tècnica de la ceràmica vidrada, l'artesà de Manises, Joan Baptista Cassany i Folguera (¿-?). Aquest viatge està descrit, l'any 1903, pel mateix Domènech en un text amb motiu de la mort de l'arquitecte Antoni M. Gallissà (Casanova, 2002).

La ceràmica, per la seva perdurabilitat, és la tècnica idònia per aplicar el color a l'arquitectura. L'ús de la policromia en l'arquitectura era, com és sabut, un dels grans reptes dels teòrics de l'arquitectura del segle XIX, des de Gottfried Semper (1803-1879) a John Ruskin (1821-1897) (Fanelli i Gargiani, 1999) i, lògicament, també en els arquitectes barcelonins de la segona meitat del segle XIX. Elías Rogent i Amat (1821-1897), per exemple, director de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona en l'època en què Gaudí era estudiant, va convertir el color en l'element més destacable de la decoració del Paraninfo de la Universitat de Barcelona (1863-1892), l'edifici públic més representatiu de la Barcelona del moment (Freixa, 2018).

Les tipologies del mosaic a l'Antiguitat

El mosaic es defineix com un sistema ornamental confeccionat a partir de petites peces juxtaposades. Visualment es conforma com una superfície sobre la qual s'incrusten materials com pedres, marbres, vidres o argila cuita de diferents colors a partir dels quals es pot desenvolupar qualsevol tipus de dibuix: geomètric, figuratiu o abstracte.

La manera de col·locar els materials es resumeix amb la paraula *opus*, que indica el sistema d'obra o de fàbrica, terme emprat des de l'època romana. La paraula *musivum*, mosaic, per la seva banda, ens desplaça també al món hel·lenístic i al món romà. Però, anant més enllà encara, trobem el mot grec *μουσα* que significa musa i que ens submergeix en la idea de bellesa i d'inspiració. Es diu que els romans van recollir aquest mot pel fet que l'art del mosaic era tan sublim que només podia estar inspirat per les muses, cosa que va donar peu a parlar de l'*opus musivum* que significa «fet per muses». Traduccions més estrictes i menys emotives serien «obra de mosaic», «fet de mosaic» o «obra mural».

Els primers mosaics, anomenats *opus lithostrotum*, estaven realitzats amb petites pedres, i la seva imatge serà una de les més recuperades pel Modernisme. L'*opus sectile* creava dibuixos a partir de grans formes regulars, generalment de pedra i de marbre, per generar formes concretes i taques de colors, desenvolupant imatges geomètriques però també figuratives. Aquests mosaics ens recorden als de tipus geomètric que desenvoluparà el món àrab. Poc a poc, el mosaic evolucionà cap a dibuixos més perfectes i, com va deixar escrit Plini el Vell, es desenvolupà com un art que imitava la pintura, fent-la perdurable. Segons Plini, en una definició que ha arribat fins als nostres dies, «el mosaic és una pintura realitzada amb pedra», un sistema perfecte per perpetuar la bellesa. Aquest principi és el que va portar a crear els grans tallers vaticans, en l'època del Renaixement i del Barroc, que traduïen al mosaic les obres dels grans artistes.



opus lithostrotum



opus sectile



opus tessellatum



opus regulatum



opus vermiculatum



opus musivum



opus segmentatum



opus spicatum

La necessitat de perfecció per imitar la pinzellada va obligar a tallar les pedres, els vidres i la ceràmica en petites peces anomenades *tessel·les*. Si s'observa aquesta unitat, per si mateixa no té sentit; la peça té identitat quan forma part del conjunt, el mosaic, quan es percep a distància. Genèricament s'esmenten els mosaics com *opus tessellatum* que significaria obra realitzada amb tessel·les, les petites peces quadrades disposades en línies verticals i horitzontals. Però la producció de mosaics cada vegada serà més perfecta i això condicionarà altres tipus de col·locació i formes de les tessel·les. En l'*opus regulatum*, tenen la mateixa mida, però s'alineen horitzontalment, no verticalment. L'*opus vermiculatum*, perfila el dibuix. L'*opus musivum*, que ja hem esmentat, és l'aplicació que crea més moviment, ritme i bellesa. Les tessel·les es posen enfora seguint el contorn del motiu i ocupant tot el fons. També és el mosaic que es va utilitzar com a mural, creant el pas del mosaic de paviment a revestiment vertical. El disseny, la forma i la mida de les tessel·les o dels materials amb els quals estan realitzats els mosaics seran fonamentals i crearan tendència segons l'època de producció i les necessitats. L'*opus segmentatum* ens recorda molt el desordre que produeix la imatge del trencadís, mentre que l'*opus spicatum*, que trobarem a la Sagrada Família és extremament ordenat, com la imatge d'una espina de peix.

Altres tècniques industrials del Modernisme també anomenades mosaic

A la publicitat de l'època, hi trobem altres tipus de manufactures per a revestiment que s'anunciaven com a mosaics. La paraula mosaic, etimològicament, implicava una factura «peça a peça», i per aquesta raó, en moltes ocasions, la ceràmica, els hidràulics o les rajoles de gres de formes geomètriques eren acompanyats pel terme mosaic. Però creiem que també hi havia una altra intenció. El mosaic traspuava la imatge de la tècnica clàssica i la idea de qualitat, bellesa i riquesa, referents de les antigues produccions de tesselles i virtuts que tota decoració moderna tenien com a fita indiscutible. Per aquesta raó s'utilitzava molt sovint la paraula mosaic i s'imitava la seva imatge a partir de les noves produccions també industrials.

Els anomenats mosaics hidràulics eren peces especials per a paviment realitzades en ciment. Les mides oscil·laven entre els 15 x 15 cm o els 20 x 20 cm. Van començar a produir-se a Catalunya a finals del segle XIX, i estaven realitzats a partir de tres capes de ciment. La cara vista, era l'única acolorida realitzada amb ciment pòrtland, sorra fina de marbre i

pigments de colors. Per obtenir les formes s'utilitzaven trepes metàl·liques que separaven els colors i conformaven els dibuixos. Es disposaven als terres, com si estiguessin encatífats, a base de dibuixar un llenç central envoltat per sanefes. Molts dels models van ser dissenyats per coneguts arquitectes i dibuixants del Modernisme. Van existir moltes fàbriques, Butsems & Fradera, Escofet-Tejera y C^a, i Orsola Solà y C^a, en són algunes a destacar d'entre un gran nombre de productors gràcies a l'èxit que van tenir aquests tipus de paviments. Gaudí també n'aplicarà diferents models a les seves obres. L'altra producció en ciment va ser la peça de relleu anomenada *panot*, realitzada amb una sola capa de ciment pòrtland d'uns 4 cm de gruix, que s'utilitzava en els paviments exteriors. Reconeixem aquestes peces a les voreres de les ciutats i també, durant el Modernisme, a les entrades dels carruatges i als magatzems. Gaudí, l'any 1907, va dissenyar el paviment hexagonal que actualment cobreix les voreres del passeig de Gràcia produït per la casa Escofet. Aquest element havia estat dissenyat per a la Casa Batlló però es va aplicar posteriorment a La Pedrera per la seva complexitat (Griset, 2015).



Barcelona. Casa Lleó Morera (1905), de Domènech i Montaner. Paviment hidràulic d'una habitació del pis principal. ↑

D'altra banda, els mosaics de gres es realitzaven a partir de petites peces geomètriques monocromes i creades industrialment. Eren de ceràmica a partir d'argiles vitrificables a alta temperatura, i per la seva duresa s'utilitzaven als paviments d'interior. Les podem diferenciar de l'hidràulic perquè sempre tenen formes geomètriques. Van existir diverses empreses dedicades a produir-les, les més representatives van ser la Casa Nolla, a Meliana, València, i la fàbrica Llevat, a Reus, Catalunya (Laumain, López, 2016). Gaudí reaprofitarà aquest material al pati del pis principal de la Casa Batlló. La fàbrica *Hijo de Jaime Pujol y Bausis* també va produir aquest tipus de ceràmica sense arribar a la popularitat de les dues anteriors, però podem destacar l'aplicació de les seves peces per part de Josep M. Jujol a la Casa Planells (1924) de Barcelona, on trobem un gran nombre de paviments amb els corresponents dissenys preservats a l'AMEL. Sobre aquesta ceràmica de gran duresa i que podia ser trepitjada sense problemes, cal indicar que també es va fer servir fragmentada als paviments modernistes de tipus romà. El seu cromatisme permetia crear dissenys amb colors vius més enllà de la pedra i el marbre.

Ambdues tècniques manifestaven una intencionada voluntat de comparació, tant qualitativa com decorativa, amb el mosaic clàssic —com la casa J. Sas Villanueva, amb models que, com deia la seva publicitat, imitaven el mosaic romà—, i permetien una aplicació molt més ràpida per la seva fabricació industrial de les peces.

També el trencadís va ser imitat en ceràmica, a través de trepes que pintaven suposats bocins que recreaven la imatge del trencat a l'atzar.

Durant tot el Modernisme, fragment i color és una reiteració.



↑ Barcelona. Panots hidràulics (c. 1907) de la fàbrica Escofet. Autor desconegut.



El Park Güell

Ceràmica i vidre, el color a la Muntanya Pelada

«Induïblement, la distància a la qual s'ha de veure un objecte implica un tipus de composició adient al cas»

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

El Park Güell és l'obra més ambiciosa de Gaudí en la seva trajectòria ascendent per integrar la ceràmica —i el trencadís— en l'arquitectura. Es tracta d'un desmesurat projecte d'intervenció en la natura en què, de manera contínua, es trenquen els límits entre l'acte creatiu de l'artista-arquitecte i la potència de la naturalesa. No es pot oblidar que el diàleg de l'art amb la natura ha estat una de les grans qüestions al llarg de la història de la creació artística que Gaudí resol de manera dramàtica i excepcional a base d'incrementar la tensió entre aquests dos principis.

Cronologia:	1900-1914
Promotor:	Eusebi Güell i Bacigalupi
Localització:	carrer d'Olot. Barcelona
Tipologia i ús:	urbanització residencial i parc
Col·laboradors:	Josep M. Jujol i Gibert (1879-1949), Joan Rubió i Bellver (1870-1938), Francesc Berenguer i Mestres (1866-1914)
Ceràmica:	La Campana, Peris, Onda (ceràmica pintada a trepa i ceràmica monocroma); Hijo de Jaime Pujol i Bausis, Esplugues de Llobregat (ceràmica pintada a trepa, ceràmica monocroma i peces en relleu); Sebastià Ribó, Barcelona (els discs de quatre mides diferents que s'aplicaran posteriorment a la Casa Batlló); Pickman, Sevilla (vaixel·la de porcellana)
Vidre:	Vidre Tallers Pelegrí (segons testimoni del constructor Josep Bayó)
	Declaració de Bé Cultural del Patrimoni Mundial de la UNESCO (1984)

El banc ondulat, una simfonia de textures i colors

El punt culminant en l'ús del trencadís en el Park Güell és el banc-barana de la gran esplanada, una plaça artificial, en part excavada a la roca, en part penjada sobre la sala hipòstila. El que havia de ser la barana protectora de la plaça es va convertir en el banc ondulat. La decoració d'aquest extraordinari element va ser dirigida, entre 1910 i 1914, per Josep M. Jujol (Duran, 2006; Freixa, Leniz, 2018), però fins a la dècada de 1970 no es va reconèixer la seva participació en aquest banc ceràmic (Flores, 1974).

L'estructura està formada per blocs prefabricats de rajols fins, els maons que es feien servir per fer la volta catalana. Cada tram del banc està format per dues peces, la que forma el se-

ient i la del respall, aguantats amb una estructura interior metàl·lica. Els blocs agafen formes còncaves i convexes, en relació a la disposició de les columnes de la sala inferior, formant sèries de quatre o vuit mòduls per adaptar-se al ritme de les esmentades columnes.

Pel que fa al mosaic que s'aplicava al seient i al respall, hem de suposar que es feia *in situ*, un cop disposades les estructures al seu lloc. La decoració de cada mòdul, segons explica el fill de Jujol (Josep M. Jujol júnior, 1974) —encara que es tracta d'un record oral que hem de recollir amb la prudència necessària— es començava pel revers del respall, mentre que l'anvers i la part del seient s'elaboraven posteriorment.

Segons aquest mateix testimoni, treballaven alhora l'arquitecte, un paleta i dos manobres. Les carretades de ceràmica es deixaven al mig de la plaça i s'anaven seleccionant els fragments per fer les composicions. Això respon a un fet lògic: el treball s'havia de fer a la mateixa obra per evitar el cost del trasllat de peces (Josep M. Jujol júnior, 1974). Aquest sistema de taller a l'obra també el van fer servir els mosaïcistes que van treballar al Palau de la Música Catalana o a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Saliné, 2015). Recollim una anècdota sobre el trencament de peces en què, un cop més, potser l'atzar va provocar un gir a favor de la utilització del trencadís. Segons ens comenta Àngels López i Fusté, filla del delineant Francisco López i Sarasa, un dia va arribar un carro de cerà-

mica al Park, i per accident una important quantitat de rajoles es van trencar. En aquells moments, Eusebi Güell era a l'obra i va poder veure la trencadissa, i per tant també uns diners perduts. Enfadat pel fet, es va queixar en veu alta però Gaudí li va contestar: «no es preocupi, que això serà una obra d'art». Malauradament no podem verificar millor la dada, però en tot cas el comentari ens portaria a pensar que aquells fragments serien una obra d'art o ajudarien a crear-la.



El Park Güell, el gran catàleg del trencadís a Catalunya

Sens dubte ens trobem davant el repertori més gran de trencadís produït per Gaudí. Aquest element que no planteja cap base geomètrica i sembla una simple deconstrucció de materials ens enganya totalment. Darrere d'aquestes formes arrodonides hi ha uns càlculs de gran precisió: els quadrats de l'escalinata, les peces creades amb motlles per fer els coronaments (com els merlets de l'escalinata o de les terrasses dels pavellons, els plafons de la muralla de tancament...), l'element de mitja canya del banc, etc. Així, l'atzar queda relegat al trencament de les peces i a la distribució decorativa dels dibuixos, que sorgeixen de les mans d'aquells que els han elaborat, des d'un Josep M. Jujol fins a un operari anònim. Però sobre tot, el que veiem és geometria perfectament calculada, encara que, això sí, amagada.

Respecte dels proveïdors de materials per a confeccionar el trencadís, no podem pensar només en un recull de ceràmica o vidre basada en peces de rebuig, encara que és evident que Gaudí recull elements industrials de baix cost, com han anat desvetllant diversos autors i els estudis realitzats per l'Ajuntament de Barcelona per fer-hi les necessàries restauracions (Subias, 1999, 2006; Duran, 2006). Al Park Güell, com en moltes altres obres de l'arquitecte, també s'adquireixen en els proveïdors usuals i es compren peces fetes per encàrrec.

El gran repertori del trencadís ceràmic del Park ens porta a catalogar-lo, en una primera aproximació, en els següents tipus bàsics a partir dels quals es generen múltiples combinacions

- Trencadís monocrom de vegades amb canvis de tonalitat.
- Trencadís monocrom en el qual s'inserten diferents formes, ja siguin monocromes o bé policromes amb dibuixos abstractes.
- Trencadís policrom que fragmenta una o més peces del mateix model tornant-les a recomposar per tal de mantenir el disseny original.
- Trencadís policrom que fragmenta una o més peces del mateix model però que creen un nou dibuix quan les combinen.
- Trencadís policrom, generalment abstracte, que serveix com a fons d'un element (dibuix o relleu figuratiu) que es vol enaltir.
- Trencadís policrom que inclou objectes quotidians, de materials diversos, exemple de collage i d'art pobre abans no els formalitzessin les avantguardes.





I un punt final, la Sagrada Família

(1883-1926)

**«La bellesa es la resplendor de la Veritat;
i la resplendor sedueix tothom, per això l'art
té universalitat»**

Antoni Gaudí (recollit per Marcià Codinachs,
Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos, 1982)

El Gaudí religiós es percep a la seva gran obra: el Temple Expiatori de la Sagrada Família. La identificació entre la bellesa i la veritat emmarca la profunda religiositat de l'arquitecte en l'edat adulta, dedicat únicament —en cos i ànima— a la Sagrada Família. Gaudí només va veure acabat el campanar de Sant Bernabé de la Façana del Naixement, però estava molt definida quina havia de ser la policromia del temple a partir de la maqueta que hi havia al taller. Cèsar Martinell, un dels seus darrers deixebles, descriu les trobades que va tenir amb l'arquitecte entre 1915 i 1926 —incloent també les visites que rebia de diferents col·lectius— i sorprèn que, en més d'una ocasió, les comencés al taller davant d'aquesta maqueta, justificant que l'arquitectura havia de ser policroma (Martinell, 1951). Realitzada a escala 1:25, va ser exposada a París l'any 1910, a l'exposició que ja hem comentat. Jujol va ser l'encarregat de fer aquesta decoració que, ara, després d'una complexa restauració, es pot veure al Museu de la Sagrada Família. Actualment, només està policromat el xi-prer, curull de coloms, que corona el portal de la Caritat i que encara no estava fet quan Gaudí va morir, com es pot apreciar en les fotografies d'època.

Cronologia: **1883-1926**

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

Localització: **plaça de Gaudí. Barcelona**

Tipologia i ús: **temple expiatori**

Col·laboradors: **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).**
Després de la seva mort: **Domènec Sugrañes i Gras (1878-1938), Isidre Puig i Boada (1891-1987), Lluís Bonet i Garí (1893-1993)**

Façana del Naixement: Declaració de Bé Cultural del Patrimoni Mundial de la UNESCO (2005)



El trencaclosques del trencadís

Revestiment a conservar o superfície de sacrifici?

Jaume Coll Conesa

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

Des dels seus orígens, l'arquitectura ha buscat integrar el color en les seves realitzacions. El color ha estat un dels seus components fonamentals i més visibles, fins al punt que, amb la seva pèrdua, els aspectes socials i simbòlics que aquest art de síntesi contempla es veuen seriosament penalitzats quan hi ha un fort menyscabament en la seva percepció.

El trencadís modernista té una funció molt semblant a la ceràmica. Aportava forma i color sobre un espedaçament inusual que podríem considerar el primer repurposant d'un material ceràmic. Sota aquesta denominació incloem també l'anomenat collage, definit com a objectes desplaçats de la seva funció original per acomplir una altra de diferent (Duran, 2006). No és reciclatge, és re-ús amb nova formulació plàstica.

Podem, doncs, definir algunes de les característiques essencials del trencadís:

— Representa una creativitat singular de la mà d'una concreta filosofia de l'arquitectura que neix en un context social i històric determinat.

— És fruit d'un concepte d'autor. Aquesta característica ja va ser assenyalada per Alexandre Cirici en indicar que el collage aplicat al banc del Park Güell no només el convertia en una obra arquitectònica amb un llenguatge particular sinó també en obra pictòrica (Duran, 2006). La seva aplicació singular, cas a cas, es relaciona amb dos agents creatius: l'arquitecte i el mosaïcista. El primer com a autor de l'obra concebuda com un tot contenidor i de la visió i directrius que proposa sobre les parts que la configuren; el segon com a autor de l'execució del detall creatiu.

— En formar part de la complexitat d'una estructura arquitectònica, manifesta dues dependències essencials:

- D'una banda, és un element intencional de la expressivitat pròpia de l'obra així com de la seva identitat.
- De l'altra, com a element solidari de la primera, la seva preservació és consubstancial a la del mateix bé sobre el qual s'aplica.

La subsidiarietat d'aquests elements de l'obra arquitectònica ja va ser destacada per Antoni González, a la Taula Rodona del Congrés d'Esplugues, com a element clau a l'hora de tractar l'edifici ja que participa de l'obra com a document històric, com a objecte arquitectònic i com a objecte simbòlic i significatiu per a la societat, fins al punt que aquest element pugui ser més important que l'arquitectura que el sustenta (Taula Rodona, 2006).

L'ús innovador del material ceràmic, i per tant del trencadís, va xocar amb un llast ineludible que acompanya la ceràmica aplicada des dels seus orígens: la necessitat d'utilitzar un determinat morter per a la seva instal·lació. Els problemes associats a les diferents respostes del material, i els diferents criteris i possibilitats d'actuació per a la seva conservació, ja van ser assenyalats en la sessió preliminar de la trobada de l'ICCROM i Acadèmia d'Espanya a Roma sobre Estudi i Conservació sobre ceràmica decorada aplicada a l'Arquitectura (Almagro et al., 2001). En relació amb el suport, també intervé l'estabilitat mecànica de la mateixa construcció, susceptible de ser alterada per humitats, desplaçaments, etc. En el cas dels elements ceràmics, al costat de la seva estreta dependència d'aquests aspectes tècnics i constructius, la seva perdurabilitat es relaciona amb altres factors com la pròpia estabilitat estructural del material depenent de les seves característiques físiques: la seva naturalesa, la seva tenacitat, la seva duresa o la seva porositat (Vendrell, 2003).