

Arquitectura y religión en Gaudí

Josefa BLANCA ARMENTEROS
Universidad Complutense de Madrid

I. INTRODUCCIÓN

La asimilación de los nuevos valores político-económicos y socio-culturales españoles nos sitúan en un período histórico descubierto recientemente. El siglo XIX ha sido el protagonista de nuestros grandes cambios, ahora bien, la dificultad para asumir un nuevo concepto de vida que abarque todos los conocimientos del individuo se convierte en un proceso que avanza paulatinamente, lo que hace que las primeras reacciones surjan a partir del último tercio del siglo.

El siglo XIX vivió en comunidad con los ideales tradicionales, especialmente arraigados en España, a los que se unió una necesidad de renovación a todos los niveles. La evolución de nuestro país hacia una nación más desarrollada y acorde con las ideas europeas sólo pudo llevarse a cabo a través de una minoría intelectual que intentó escapar de la presión que impuso el régimen de la Restauración y alentar en la población el espíritu abierto y optimista europeo que podía ofrecer un futuro para nuestro país.

Dentro de este contexto, la región que antes y mejor supo adaptarse a los cambios culturales y artísticos de la época fue precisamente la que ocupó un lugar estratégico de cara al exterior; Cataluña, con Barcelona a la cabeza, fue capaz de desarrollar a lo largo del siglo XIX un proyecto de modernidad, equiparable al europeo, basado en la expansión industrial y cuyas consecuencias se hicieron evidentes de forma inmediata con una nueva estructuración urbanística que recurre a la arquitectura como el más importante de los principios artísticos capaz de mostrar el cambio socio-cultural catalán.

Esta gran transformación provocó en la mentalidad catalana un sentimiento de superioridad con respecto al resto del país, iniciando así el deseo de au-

tonomía que aún hoy perdura y que en los decenios que flanquean el cambio de siglo se conoció con el nombre de «Renaixença». Se recuperaron los valores propios en lo que a la lengua e historia se refiere, acentuando el principio individualista¹ que define al regionalismo. Ahora bien, la «Renaixença» no fue un simple producto del romanticismo; al contrario, ya que una vez que se hubo rehabilitado la lengua materna exaltando la autenticidad personal y a la vez la cultura del pueblo, se fue progresando hacia las nuevas formas, ya que si bien Cataluña parecía moderna comparada con España, resultaba muy atrasada con respecto a Europa, con la que sólo podía equipararse culturalmente a través de la modernización literaria y artística.

Barcelona no tardó mucho en ponerse a la altura de las mejores ciudades europeas, siendo reconocida internacionalmente gracias a uno de sus grandes genios, A. Gaudí, que supo implantar la nueva cultura arquitectónica y anticipar futuras experiencias dentro de la estética modernista en la que se inserta su obra.

El s. XIX había configurado una nueva sociedad, representada por el burgués enriquecido, que requería unos cambios arquitectónicos donde el progreso se hiciera evidente; la arquitectura clasicista de carácter dogmático impedía al arquitecto mostrar aquellas novedades, de forma que fue necesario imponer nuevos principios para conectar con una arquitectura que fuera representativa de los nuevos tiempos.

Frente al academicismo y a la imposición de normas había que buscar una liberalización del arte y dentro de éste del proceso arquitectónico, las dudas se resolvieron atendiendo en un primer momento con el eclecticismo como movimiento capaz de expresar en cada país los criterios culturales que se venían imponiendo. I. Solà-Morales justifica esta decisión proponiendo el eclecticismo como el principio de la renovación;

«En cualquier caso, la cultura ecléctica al tiempo que disponía de todos los estilos, de todas las tradiciones, indiscriminadamente, establecía, el primer paso para la renovación y para la invención de un nuevo e inédito estilo, que era, en todo momento, la aspiración final de los arquitectos de la época.»²

La filosofía positivista había alcanzado también al ámbito arquitectónico, imponiendo así un análisis pormenorizado de los distintos movimientos para obtener una conclusión positiva, diferente y fructífera, que fuera expresión de los nuevos acontecimientos.

En la búsqueda del nuevo lenguaje se inserta la figura de A. Gaudí que contribuirá de forma activa a la formación del ámbito urbano metropolitano adaptándose a las demandas que impone la Barcelona del momento y antici-

¹ TORII, T. *El mundo enigmático de Gaudí*. T. I. Instituto de España. Madrid, 1983, pp. 177-178.

² SOLÀ-MORALES, I. *Gaudí*. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1983, p. 8.

pando una nueva visión arquitectónica que rompe definitivamente con la tradición academicista del clasicismo así como con los restos arcaicos que el eclecticismo tenía vigente en lo que se ha llamado premodernismo.

La originalidad de la obra gaudiniana estriba en la superación del propio principio arquitectónico modernista que se venía desarrollando en el ámbito catalán con arquitectos tan destacados como L. Domènech y Montaner y J. Puig y Cadafalch; si bien ese modernismo, del que por supuesto él también fue partícipe, se identifica con un ferviente nacionalismo amparado en la tradición autóctona, forma parte también de una nueva sociedad que avanza hacia una «civilización» sin límites donde conceptos como solidaridad y espiritualidad se han sustituido por inseguridad y secularización. Gaudí cree necesario salir de ese cambio social tan agresivo buscando el término medio que aglutine tradición e innovación y que él encuentra en el espíritu medieval.

La arquitectura gaudiniana buscará entonces en la revisión del gótico los valores perdidos tanto a nivel artístico como social, para lograr reestablecer la significación religiosa y moral que bajo su punto de vista toda obra arquitectónica posee y que será el principal objeto de este estudio.

II. ASPECTOS RELIGIOSOS EN TORNO A LA OBRA DE GAUDÍ

EL CAMINO HACIA LA RELIGIÓN

La obra arquitectónica de Gaudí se define en función de su propia experiencia vital que quedará marcada por una infancia vivida intensamente en el seno de una familia humilde donde se respiró un ambiente cordial y alegre, protagonizado por la figura de una madre amable y cuidadosa que trasmite al pequeño Gaudí el amor por la naturaleza y sobre todo «la fe en el Creador de tales maravilla»³. En este ámbito se inicia la espiritualidad religiosa del arquitecto, toda una personalidad genial y utópica del cambio de siglo.

Además del sentimiento religioso, Gaudí siempre tendrá presente el contexto social del que parte, por consiguiente, su ánimo responde a dos conceptos que parecían irreconciliables en aquella sociedad; religión y progreso están en el punto de partida de todas sus obras desde que se iniciara en la profesión de arquitecto; ya que si bien es verdad que en su juventud tratando de comprometerse con los problemas de los trabajadores más desfavorecidos, participó de las nuevas teorías sociales contrarias a toda imposición eclesiástica, sus protestas se orientaban hacia la actitud tradicional y en su opinión obsoleta de parte del clero más que hacia los principios religiosos que seguían arraigados en su moral. De hecho, el mismo Bassegoda confirmó que nunca habló en

³ BERGOS MASSO, J. *Gaudí*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Pamplona, 1976, pp. 10-11.

contra de la religión y que la asistencia a misa para alentar su fe fue constante⁴.

Se hace pues evidente, que Gaudí no se puede estudiar partiendo de los patrones establecidos en la sociedad, en él y en su obra coexisten los principios de religiosidad y modernización, porque la auténtica religión desea la igualdad social y para ello es necesario recurrir a los nuevos ideales de libertad y progreso que constituyan el bienestar común; ahora bien, de la misma manera, es necesario poner límites al nuevo Estado moderno que propone un tipo de vida orientada hacia la competitividad y donde el espíritu humanitario queda relegado.

La crítica gaudiniana se opone entonces a ese materialismo moderno, donde la secularización se hace patente y del que el hombre puede escapar atendiendo a su alma y fomentando el sentimiento religioso a través del cuál sentirá formar parte de la creación.

«La vida es una batalla; para combatir necesita fuerza y la fuerza es la virtud y ésta sólo se sostiene y aumenta con el cultivo espiritual, eso es, con las prácticas religiosas»⁵.

Apasionado de la arquitectura, Gaudí quiso experimentar y desarrollar en éste, su campo artístico una nueva visión donde quedara de manifiesto la experiencia arquitectónica a la que dedicó toda su vida. Detrás de una vida monótona, fuera de toda actividad político—social, se escondía un genio absolutamente efervescente, dedicado de forma febril y obsesiva al trabajo que sometía sus proyectos a una meditación profunda. Meditación que según alcance su madurez unificará técnica, estética y religión; culminando en la Sagrada Familia, síntesis de su proyecto arquitectónico.

Posiblemente la soledad a la que se sometió fue no sólo una opción estética que al margen de la sociedad común le potenció sus facultades creativas; sino también una opción religiosa a la que parecía estar destinado y que descubrió definitivamente cuando la tercera pareja con la que podía haber compartido su vida, decide separarse de él para dedicarse a su vocación religiosa⁶.

Muy pronto, la imaginación y el talento de nuestro arquitecto se pusieron al servicio de la fe católica, entendiéndolo por ella, una forma de vida donde prudencia, bondad y optimismo condujeron la genialidad gaudiniana.

Si sus experiencias más íntimas le condujeron por el camino de la fe, no lo fueron menos las desarrolladas en sus relaciones sociales; a través de quien fue su principal cliente y amigo Eusebio Güell, que mantenía una postura muy dis-

⁴ MARTINELL Y BRUNET, C. *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1967, pp. 35-36.

⁵ GAUDI, A. *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Colección de Arquitectura, 6. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. 1982, p. 97

⁶ BERGOS MASSO, J. Op. cit, p. 23.

tinta a la de la burguesía convencional del momento, preocupado por el bien de todos sus paisanos, destinó su riqueza a configurar una Cataluña moderna que estuviera a la altura de cualquier país europeo y que al mismo tiempo mantuviera sus raíces; para él como para Gaudí era necesario mantener el espíritu de la fe religiosa vigente para encontrar una esperanza dentro de una nueva sociedad cada vez más caótica⁷. Fue así como Gaudí, compenetrado con E. Güell, sustituye su clientela de ideólogos obreristas por ricos industriales con los que, gracias a sus posibilidades económicas podría llevar a cabo todas sus inquietudes arquitectónicas. A partir de aquí, los contactos fueron sucesivos llegando a conectar con distintos círculos eclesiásticos más o menos progresistas, que le sirvieron para afianzar aún más sus convicciones religiosas.

Su carácter, cada vez más ensimismado, progresó hacia una vida monacal y austera, que acabó en la dedicación completa al templo de la Sagrada Familia, donde se concentra su proceso estilístico y psíquico. Una catedral que auna la visión artística y religiosa del arquitecto en un sentimiento social de protesta contra la pérdida de los valores morales, sólo recuperables desde el seno de una familia que fomente el retorno a la moral tradicional. La Sagrada Familia es pues invocada a través de un monumento artístico puesto al servicio de la religión.

Gaudí tenía claro que sus reivindicaciones socio-religiosas sólo serían consideradas por la nueva sociedad empleando la grandiosidad artística de un monumento que atrayera la atención de toda la población;

«Los asuntos religiosos requieren el uso de todos los medios en su grado mas alto.

El templo ha de inspirar el sentimiento de la Divinidad con sus infinitas cualidades y sus infinitos atributos.

El templo ha de reunir la grandeza con la necesidad.

... El fin de conservar el templo como primer edificio de una población moderna, quizás no podremos conseguirlo empleando procedimientos y formas que no puedan ser resplandecientes en la actualidad por diversas causas»⁸.

HACIA UNA ARQUITECTURA NATURAL

El planteamiento arquitectónico gaudiniano parte de un principio básico basado en la originalidad de la obra arquitectónica, ahora bien, ese concepto de originalidad atiende no sólo a la singularidad de la construcción, en él queda además implícito un hecho que para Gaudí resulta mucho más significativo y que se basa en «retornar al origen»⁹. Su arquitectura busca así la fuente que

⁷ BERGOS MASSO, J. Op. cit, p. 15.

⁸ GAUDÍ, A. Op. cit, p. 78.

⁹ GAUDÍ, A. Op. cit, p. 93.

alimento su propio espíritu; recurriendo con sabiduría a la propia Naturaleza como reflejo de la creación divina. El hombre descubre a través de la Naturaleza las leyes que rigen toda la creación de la que él mismo forma parte y a la que ha de adecuarse para disfrutar de una vida más placentera. Naturaleza y arquitectura se fusionan en la obra de Gaudí investigando la simplicidad de las formas pasadas, para lograr la identificación arquitectónica como parte de la creación natural.

Gaudí encuentra así una estética innovadora capaz de conectar su sentido artístico con la Naturaleza, a la que tiene como principal maestra y en la que ve el reflejo de divino;

«El gran libro, siempre abierto y que conviene esforzarse en leer, es el de la Naturaleza; los demás libros han salido de éste y tienen además las interpretaciones y equívocos de los hombres. Hay dos revelaciones: una, doctrinaria de la Moral y de la Religión, y otra guiadora a través de los hechos que es la del gran libro de la Naturaleza.

... Dios no ha hecho ninguna ley estéril, es decir, que todas tienen su aplicación; la observación de estas leyes y de estas aplicaciones es la revelación de la física de la Divinidad. Los inventos son imitaciones de aquellas aplicaciones (avión, imitación de un insecto, submarino, de un pez). Por esto, cuando un invento no está en armonía con las leyes naturales no es viable»¹⁰.

El proceso que desarrolla Gaudí hasta concluir la necesidad de una Arquitectura Natural debió ser muy complejo. En la mentalidad de nuestro arquitecto influyeron indudablemente las ideas que aprendió en el *Dictionnaire Raisonné* y *Entretiens sur l'Architecture* de Viollet-le-Duc. A partir de estos estudios comprenderá el valor que la Naturaleza tiene para el arquitecto, en ella encontrará los principios que rigen la obra arquitectónica. Para encontrarlos, sólo tendrá que observar y a partir de ahí crear.

«(...) El arte de la arquitectura es una creación humana; pero tal es nuestra inferioridad, que, para obtener esta creación, estamos obligados a proceder como la naturaleza en sus obras, empleando los mismos elementos, el mismo método lógico; observando la misma sumisión a ciertas leyes, las mismas tradiciones. El día en que el primer hombre ha trazado sobre la arena, un círculo con la ayuda de una varilla girando sobre un eje, no ha inventado el círculo, él ha encontrado una figura eternamente existente. Todos sus descubrimientos en geometría son observaciones; no creaciones;...»¹¹.

La coincidencia ideológica entre ambos arquitectos es evidente, no obstante, Gaudí se apoyó precisamente en el pensamiento de Viollet-Le-Duc porque el estudio y la admiración por la naturaleza formaba parte de él desde pe-

¹⁰ GAUDÍ, A. Op. cit, p. 108.

¹¹ VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire Raisonné*. T. VIII. Style, p. 494. Recogido por TORII TOKUTOSHI. Op. cit, p. 288.

queño. Ambos son parte integrante de una nueva concepción arquitectónica que empezaba a gestarse en la Europa del s. XIX y que Gaudí supera aglutinando en la arquitectura el concepto de naturaleza, mientras que para Viollet-Le-Duc, como muestra Torii Tokutoshi, existe una clara diferenciación entre lo que supone la creación humana y la divina.

El propósito gaudiniano requería un estudio directo de la Naturaleza a partir de la que se obtendría no sólo el material, la estructura y el ornamento de carácter naturalista con los que moldear el aspecto externo de la obra, sino que de la misma Naturaleza había que dilucidar el espíritu más profundo que en ella se esconde, para después mostrar todo su ímpetu en la edificación resultante; sólo así se podrá identificar la arquitectura como una parte más del ámbito natural. Esta significación profunda de la obra arquitectónica, conecta con el sentido escultórico que proponía el francés, A. Rodin;

«(...) El modelado no reproduce más que lo exterior; yo reproduzco además el espíritu, que desde luego también forma parte de la Naturaleza.

(...) Busco toda la verdad y no sólo la de la superficie.

Acentúo las líneas que expresan mejor el estado espiritual que interpreto»¹².

Existe pues un sentimiento común a nivel europeo que tiene a la Naturaleza como principal fuente de inspiración. Ahora bien, en Gaudí esa Naturaleza queda restringida a un espacio muy concreto, el catalán. Desde una personalidad muy arraigada a la tierra y a las orientaciones filosóficas y estéticas mediterráneas, Gaudí crea una arquitectura que pretende ser imagen de Cataluña formando parte integrante de su naturaleza.

Se plantea así la búsqueda de la identidad nacional de la que participa de forma activa y que hace que el modernismo gaudiniano una la recuperación de la cultura catalana a una firme voluntad de modernizar el país¹³.

ASIMILACIÓN Y RENOVACIÓN DE LA ARQUITECTURA GÓTICA

Si la vuelta al origen enlazaba con el estudio de la Naturaleza y éste con el despertar del sentimiento nacional, se hacía necesario la configuración de un lenguaje arquitectónico que fuese síntesis de ambos conceptos y que superara la tradición clasicista que se había impuesto a lo largo del siglo XIX. Se recurrió entonces a la época medieval, donde Cataluña había escrito su pasado glorioso y que ahora pretendía despertar.

La recuperación de la arquitectura medieval significó para la región catalana tanto el ponerse a la altura de las nuevas teorías europeas, como el alentar

¹² RODÍN, A. *El arte*. 1911. Recogido por MIREIA FREIXA en *Las vanguardias del siglo XIX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p. 295.

¹³ GAUDÍ, A. *Op. cit.*, p. 111.

el sentimiento de nacionalismo al amparo del movimiento cultural de la «Re-naixença». La arquitectura gótica apareció entonces como la antítesis del dogmatismo clasicista necesitado, de una nueva dimensión espiritual y trascendente que diera significado al monumento arquitectónico; la crisis generalizada que vivía la sociedad del momento condujo a una pérdida de valores que era necesario recuperar a través de la religión. Primero habría que sensibilizar al individuo para hacerle entender que forma parte de una colectividad y que en ella ha de existir un equilibrio para que desde una visión social de conjunto pudiera tener un reconocimiento internacional. Con este sentido surge el espíritu nacionalista catalán que vio en el arte gótico y en la época que le representa la espiritualidad necesaria para salvar la integridad social.

En este contexto, la originalidad de la obra de Gaudí «debía asociarse a la búsqueda de lo vernacular y autóctono en todos los campos de la creación cultural»¹⁴.

Ahora bien, era preciso construir al mismo tiempo una arquitectura acorde con las nuevas necesidades y partiendo de los recursos de que disponía la sociedad del momento, por lo tanto, cuando se recurre a la arquitectura pasada se hace con una actitud crítica y de análisis a partir de la que se puedan obtener conclusiones efectivas para una arquitectura innovadora.

Así fue como concibió la renovación arquitectónica Viollet-Le-Duc y el que fuera su seguidor incondicional A. Gaudí. Ambos descubrieron nuevas soluciones que se convirtieron en verdaderos medios de expresión constructiva y que en Gaudí llega a identificarse con una arquitectura de carácter vital que supera el eclecticismo tradicional.

Posiblemente, la relación de Gaudí con E. Güell le pusiera al mismo tiempo en contacto con los escritos de la cultura medievalista europea representada por John Ruskin y William Morris, en ellos pudo encontrar el significado social y ético del lenguaje medieval, así como el rechazo a la arquitectura neoclásica que había defendido Viollet-Le-Duc, pero como apunta Benévolo «(...) sus enseñanzas acaban en la exaltación convencional de la Edad Media y en el rechazo del presente»¹⁵, y si algo tenía claro Gaudí, era que había que reconstruir las tradiciones atendiendo a las necesidades reales e inmediatas que se estaban viviendo.

La identificación de la tradición gótica con la modernista se realiza en función de las similitudes socio-culturales que comparten; ambas sociedades comparten un hecho fundamental que es la aparición del nuevo sistema burgués. Ahora bien, la sociedad gótica disponía de una mentalidad religiosa de la que el mundo moderno comenzaba a carecer a finales del siglo XIX y que se basaba en la espiritualidad franciscana, que valoró la Naturaleza hasta el pun-

¹⁴ SOLÀ-MORALES, I. Op. cit, p. 9.

¹⁵ BENÉVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1974, p. 211.

to de considerarla apta para representar lo sobrenatural. Es precisamente este espíritu religioso naturalista el que Gaudí trata de recuperar para que el mundo moderno encuentre una vía positiva.

Si bien recogió de la arquitectura gótica el sentimiento religioso que impone su verticalidad, sus transparencias luminosas llenas de colorido que conectan el espacio terrestre con el universo celestial a través de claras referencias naturalistas¹⁶; creyó necesario elaborar un nuevo sistema constructivo que acabase con la rigidez estructural gótica que aún necesitaba de elementos que contrarrestaran el peso de sus bóvedas, en las que las soluciones se repetían constantemente y de las que el mismo Gaudí dijo:

«Las bóvedas góticas son una falsa superficie, pues son dos círculos unidos por una recta; si uno de éstos se sustituye por una elipse, la superficie resultante es un hiperboloide (la reglada de revolución); si hubiesen sido realizadas así ganarían, pues tendrían una ley, ahora son superficies bastardas»¹⁷.

Gaudí superó así el estatismo goticista y desarrolló una arquitectura funicular llena de vida, donde la curva de la parábola protagoniza la estructura del edificio tan expresiva que parece estar en movimiento; sirvan como ejemplos Sta Coloma de Cervelló y la Sagrada Familia. Ambas construcciones reflejan el carácter orgánico y natural de una realidad tangible que se convierte en la esencia de su arquitectura¹⁸.

Se lograba así la implantación de una arquitectura capaz de unificar el sentido artístico, técnico y religioso que permanece oculto en la Naturaleza y que Gaudí descubre en la observación y el estudio del mundo animal y vegetal, mundo del que quiere que su obra forme parte para poder ser considerada como parte de la creación y disfrutar así del profundo sentimiento religioso que en ella queda implícito.

EL ORNAMENTO SIMBÓLICO, TRASFONDO DE LA OBRA DE GAUDÍ

El dinamismo de las formas ondulantes y sinuosas determina el estilo modernista en su conjunto. Lo ornamental se va a convertir en el denominador común de todas sus artes. La arquitectura contemporánea a Gaudí utilizó también el elemento natural como principal motivo decorativo, se escogió la flor como principal medio al que podrían adaptar el sentido esteticista que les movía; buscando la elegancia y el refinamiento de las formas, en las mayoría de

¹⁶ ZEVI, B. *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Ed. Poseidon. Barcelona, 1978, pp. 160-176.

¹⁷ GAUDÍ, A. Op. cit, pp. 117-118.

¹⁸ PERUCHO, J. *Una arquitectura de anticipación*. Ed. Polígrama, S.A. Barcelona, 1967, pp. 62-64.

los casos, se alejaban del modelo natural con lo que no conseguían que aquello tuviese una transcendencia especial. Gaudí supera el esteticismo modernista precisamente ofreciendo una arquitectura significativa tanto desde el punto de vista estructural como ornamental¹⁹, así cuando recurre a la Naturaleza se adapta totalmente a los modelos que ésta le ofrece, pues la originalidad de su obra reside en el origen natural del que al mismo tiempo extrae el espíritu divino del Creador.

Se trata pues de un proceso complejo que pretende transmitir la sencillez armónica y el sentimiento poético del ámbito natural al artístico, teniendo como mediador al motivo ornamental que imprime carácter a la construcción, haciéndola partícipe del ideal orgánico original; en palabras de Gaudí,

«La ornamentación es un motivo por el cual se reviste de ciertas cualidades de forma a un objeto, para infundirle un carácter premeditado, haciendo en unos casos desaparecer las masas para llegar a un resultado espiritual y otras acentuándolas para hacer sentir la naturaleza con toda su rudeza y sencillez. Los resultados de esto son varios según la magnitud, los materiales, el color, etc.»²⁰.

La arquitectura natural gaudiniana se identifica entonces con una *arquitectura ornamental que se convierte en la máxima expresión de su obra*. Expresionismo que va acompañado de un claro simbolismo religioso, presente en todas las obras de Gaudí, incluso en aquellas que no tienen un carácter marcadamente religioso, desde el palacio Güell, hasta la Casa Milá, pasando por la Villa señorial de Bellesguard, la Casa Batlló, el Parque Güell..., la estética de Gaudí se ve condicionada por su concepción religiosa.

En relación con esa visión religiosa, existe a lo largo de la arquitectura gaudiniana una serie de estructuras e imágenes que se repiten constantemente en su producción y que creemos atienden a una significación espiritual, presente en la mente de nuestro arquitecto.

Desde el punto de vista estructural destacaremos dos elementos que Gaudí utiliza insistentemente en sus construcciones:

— La espiral es la forma más adecuada para representar el dinamismo en el que se sume la evolución natural, una línea espontánea, sinuosa y sutil que lleva implícita el componente cíclico del eterno retorno, un retorno que en Gaudí llega hasta el origen del universo y que en su caso se identifica con la divinidad.

El movimiento helicoidal y ascendente de las espirales queda recogido en la arquitectura gaudiniana constantemente, aplicándolo no sólo a la estructura de una escalera, sino a las propias columnas que sustentan los edificios. No

¹⁹ BASSEGODA NONELL, J. *Les architectures fantastiques de Gaudí*. Ed. Atlas, S.A. Les passeports de l'art. París, 1983, p. 9.

²⁰ GAUDÍ, A. Op. cit, p. 53.

hay más que recordar la columna retorcida que plantea en el comedor de la planta baja del Colegio Teresiano, así como las diseñadas para el vestíbulo de la Casa Calvet. La espiral llega incluso a formar parte de la decoración de los bancos en el Parque Güell con el fin de identificar la propia forma con la Naturaleza y con el origen divino que en ella existe.

— En relación con la simbología de la espiral, Gaudí crea un sistema constructivo personal partiendo de la observación del natural, nos referimos a la parábola hiperbólica de la que puede derivarse el movimiento helicoidal citado, y que él mismo explica de la siguiente manera:

«El paraboloides es el padre de toda la geometría, pues en él hay la proyección paralela (ortogonal u oblicua) y la radial (polar). El hiperboloides nace haciendo girar las dos generatrices extremas alrededor del eje (...) y haciendo el ángulo constante en lugar de variable (...); si gira una alrededor de otra del sistema contrario y aquella se mantiene con inclinación constante se obtiene el helicoides²¹».

El sistema basa sus reglas en tres líneas entrelazadas que Bassegoda identifica con la Santísima Trinidad, al menos en la Sagrada Familia. Padre, Hijo y Espíritu Santo se unen en una sola persona cuyo carácter es infinito, de la misma manera que lo son las líneas de la arquitectura²².

Lo cierto es que Gaudí descubrió en la Naturaleza la línea suave y ondulante de la parábola, convirtiéndola en su trayectoria constructiva. De hecho, la utiliza ya en la Casa Vicens, para cubrir precisamente un espacio natural hoy desaparecido, la cascada del jardín de la casa. Posiblemente no haya una obra gaudiniana que no disfrute de la composición parabólica, y por tanto en todas y cada una de ellas permanecerá de alguna manera el valor espiritual de esta composición.

Unidad y multiplicidad se fusionan en la obra de Gaudí con el fin de crear una arquitectura viva, activa y dinámica que se completa con un programa ornamental tan significativo como el de la misma estructura.

De la misma manera que se repiten una serie de composiciones estructurales, Gaudí emplea algunas imágenes que son definitivas para entender la simbología de sus construcciones.

— El dragón adquiere especial importancia en la iconografía gaudiniana, es uno de sus principales elementos decorativos desde el principio, así la primera referencia se encuentra en la cascada del Parque de la Ciudadela, ahora bien, su máxima expresión la desarrollará en la puerta de entrada de los Pabellones Güell donde el esqueleto de un dragón cuyas dimensiones son naturales aterroriza al visitante que pretenda entrar al la finca, convertida en este caso

²¹ GAUDÍ, A. Op. cit, pp. 104-105.

²² BASSEGODA NONELL, J. *El gran Gaudí*. Ed. AUSA. Barcelona, 1989, p. 28.

en el jardín mitológico de las Hespérides. También se ha hablado del dragón apocalíptico de San Juan e incluso Tarragó ha querido ver en él el dragón con el que lucha San Jorge por la doncella²³, ya que el amor quedaría simbolizado en las rosas silvestres o galabarderas, que rodean la parte inferior de la puerta. Lo cierto es que la figura del dragón es utilizada frecuentemente por Gaudí como guardián severo de algún territorio muypreciado, y con este fin lo encontramos de nuevo en las escaleras del Parque Güell (Lámina 1); ahora bien, Gaudí estudia su representación hasta agotar las posibilidades representativas de la misma, llegando a mostrarnos la espina dorsal de lo que podría ser un dinosaurio en la línea quebrada de la fachada de la Casa Batlló. La referencia al dragón fue tan constante en nuestro arquitecto que quiso incluirlo, esta vez, con un claro simbolismo religioso, en la Sagrada Familia; así es como el dragón se identifica con el diablo endemoniado que ofrece una bomba en una de las ménsulas que constituyen la Capilla del Rosario²⁴.

— El caracol es el animal que mejor se asocia al eterno retorno de la espiral, Gaudí lo utiliza como motivo decorativo del pavimento de la Casa Milá, asociado a pulpos y remolinos ondulantes símbolos del centro y de la creación por desenvolvimiento. Posiblemente la figura del caracol la empleó en la Sagrada Familia como símbolo de resurrección²⁵ (Lámina 2). Su contrapunto lo constituiría la tortuga, símbolo de pesantez, involución y estancamiento²⁶ que en el gran templo merece ser aplastada por una columna, símbolo en Gaudí del árbol de la vida, Jesucristo. Quedaría aquí demostrada la unión entre tradición espiritual y progreso. La religión para Gaudí no significaba un retroceso en cuanto a las formas; muy al contrario, el espíritu religioso (el suyo en concreto) podía adecuarse a una construcción tan innovadora como lo fue la Sagrada Familia.

— Hubo momentos en los que la decoraciones de carácter zoológico se concretaron en un animal y un edificio. Así encontramos primero en la Casa Vicens y por último en el templo expiatorio, la representación constante del pájaro, en el que queda implícito la espiritualización sublime del alma que en su ascenso busca el contacto divino. De la misma manera, las rejas de la parte baja de la Villa de Bellesguard, insinúan la figura de un león²⁷, que como anuncia Cirlot en la simbología cristiana se identifica con el señor natural; y que en este caso, de forma ingeniosa, forma parte de lo que ha querido ser el mejor edificio de carácter medieval en el conjunto de la obra gaudiniana.

Ahora bien, la expresión animalística en su arquitectura queda envuelta dentro del ámbito vegetal naturalista que determina la caracterización final de

²³ TARRAGÓ, S. *Gaudí*. Ed. Escudo de Oro, S.A. Barcelona, 1974, Pág. 27.

²⁴ TARRAGÓ, S. *Op. cit.*, p. 27.

²⁵ IGUACEN BORAU, D. *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Ed. Encuentro. Madrid, 1991, p. 245.

²⁶ CIRLOT, J.-E. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1992, p. 447.

²⁷ MARTINELL Y BRUNET, C. *Op. cit.*, p. 329.



Lámina 1. Dragón del Parque Güell.

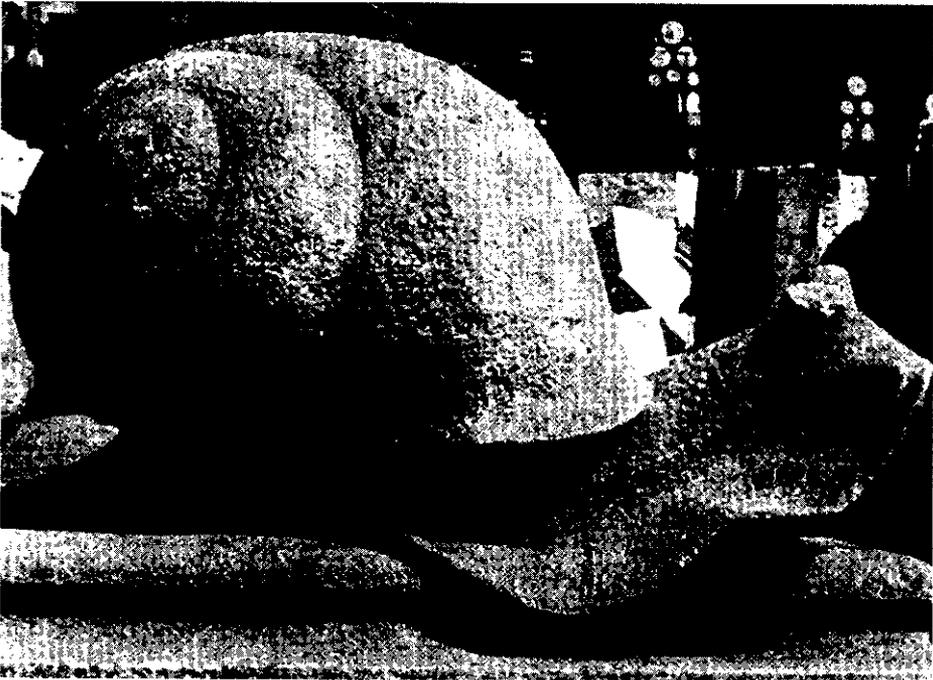


Lámina 2. Escultura de un caracol. Templo de la Sagrada Familia.

la obra. En este sentido, destacaremos un par de referencias igualmente repetitivas e impregnadas de una simbología trascendental.

— La flor preferida por Gaudí fue la rosa, se trataba de una rosa autóctona, silvestre que en catalán recibía el nombre de «englantina» (*Rosa canina*); es la rosa de la puerta de la finca Güell, del artesanado de la Casa Calvet, de las decoraciones de la villa de Bellesguard, se puede encontrar en el Parque Güell y en la Casa Milá, pero donde culmina su significación es precisamente en el gran templo de la Sagrada Familia, aquí aglutina su sentido del silencio y del amor siendo símbolo de María, reina del cielo y por tanto reina de las flores²⁸.

— El árbol se convierte en signo esencial de la divinidad, en él queda representada la vida del espíritu, por eso el árbol gaudiniano es un árbol florecido, como las ramificaciones arborescentes que decoran las paredes de la Casa Vicens o el árbol de la Gloria Eterna que remata el Portal del Amor en la Sagrada Familia (Lámina 3).

Todas estas representaciones completan el contenido religioso de la obra que en la mayoría de los casos quedaba entendido por una serie de iconos de tradición católica, de ellos, los más utilizados son:

— La Cruz, símbolo de la crucifixión de Cristo y mediadora entre los hombres y Dios será una constante de la obra gaudiniana. Así, elementos tan cotidianos como la simple veleta que corona el Palacio Güell servirá de excusa a nuestro arquitecto para colocar la primera cruz en un edificio civil, a partir de aquí será muy frecuente encontrar la mayoría de sus construcciones, tanto civiles como religiosas, coronadas con la cruz; así compartirán este propósito la villa de Bellesguard, la Casa Calvet, la Casa Batlló, el Colegio Teresiano y en general todas sus edificaciones religiosas. Gaudí toma la tradición católica de la cruz y adapta su representación a su propia imaginación y fantasía; de forma que encontramos cruces muy diversas, desde la más simple y tradicional que corona el Parque Güell, hasta la cruz tridimensional de la Casa de Bellesguard o del Colegio Teresiano pasando por el detalle barroco de la cruz del llamador de la Casa Calvet, que a cada golpe da contra un chinche, símbolo del mal y concluyendo en las cruces de brazos lobulados que decoran las vidrieras de la Iglesia de Sta. Coloma de Cervelló (Lámina 4), donde el espíritu religioso comparte la belleza de la estética modernista.

— Atendiendo al concepto decorativo de su arte, Gaudí crea un anagrama símbolo de la figura de Jesucristo que adapta a las rejas de las ventanas del Colegio Teresiano con una línea ondulante, sutil y sinuosa que se repite, en piedra, en la clave del pórtico de la Cripta de la Colonia Güell (Lámina 5) y que destaca tanto por su colorido como por la originalidad simbólica; la sierra completa aquí el anagrama simbolizando a S. José y su oficio de carpintero.

— Otra de las características religiosas que comparten gran parte de sus

²⁸ VV.AA. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós. Barcelona, 1993, pp. 402-403.



Lámina 3. Parte superior del Portal del Amor. Templo de la Sagrada Familia.

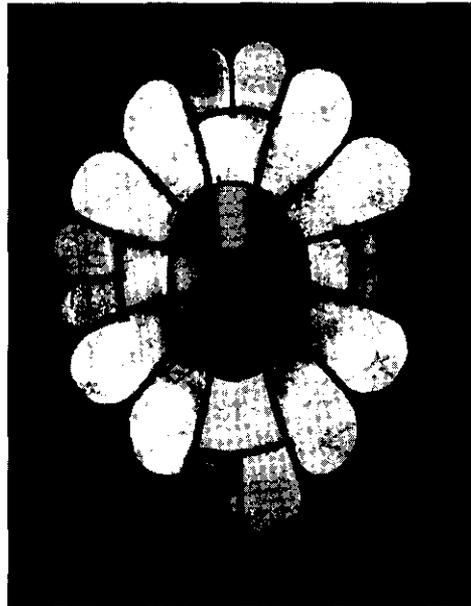


Lámina 4. Vidriera de Sta Coloma de Cervelló.



Lámina 5. Piedra clave del pórtico.
Anagrama cristiano. Cripta de la Colonia
Güell.

construcciones es la devoción mariana. La Virgen María, quizás por lo que tiene de mediadora divina, es invocada con la inscripción *Ave María Purísima, sin pecado concebida* tanto en la Villa de Bellesguard como en la Casa Calvet, de la misma manera, la Casa Milá se levanta para proclamar la gracia divina de Nuestra Señora que acompaña a Sta. Teresa en el Colegio Teresiano y a La Sagrada Familia en el tempo expiatorio.

— La culminación de todas estas ideas se encuentra en la obra a la que dedicó prácticamente toda su vida. La Sagrada Familia resume la religiosidad del arquitecto y su voluntad de búsqueda y perfeccionamiento artístico. En ella Gaudí establece el mejor estudio iconográfico cristiano de la vida de Jesús²⁹ que como en el gótico, tenía una clara intención didáctica, necesaria para una sociedad que había olvidado los valores morales que anunciaron las Sagradas Escrituras.

III. CONCLUSIÓN

En Gaudí encontramos toda una personalidad genial que aportó a la estética arquitectónica una visión distinta e innovadora ofreciendo a la sociedad del

²⁹ RÁFOLS, J.F. *Gaudí*. Ed. Canosa, Barcelona, 1929, pp. 96 a 180.

siglo XIX una respuesta singular en la búsqueda de una arquitectura acorde con los nuevos tiempos. La idea que en su obra se desarrolla concuerda con una mentalidad preocupada por los conflictos sociales y políticos del momento y que pueden causar la desintegración catalana; precisamente intentando evitar ésto, Gaudí se alza con su obra proponiendo un reencuentro con la tradición sin olvidar el avance y la modernización de una sociedad progresista. Plantea así un estilo original, que recurre al estudio de los estilos pasados, desde el griego hasta el barroco, para recuperar los valores positivos que de ellos se han perdido y utilizarlos como punto de partida de la nueva arquitectura moderna. Ahora bien, para que este proceso resulte fructífero Gaudí, que tiene como objetivo las construcciones originales, conecta con el origen de la creación, es así como decide tener a la Naturaleza por maestra y obtener de ella la máxima rentabilidad para después aplicarla a su obra. Fue tal la conexión que nuestro arquitecto tuvo con el ámbito natural que no se conformó con obtener de él sus estructuras helicoidales, parabólicas, etc, necesitaba además arrancar la espiritualidad y el sentimiento más íntimo que residía en él. De aquí parte entonces su contacto con la divinidad, pues sin ella no se explica la maravilla de la creación natural. Ese espíritu divino era el que faltaba en aquella sociedad para resurgir como pueblo unido y por tanto, ese es el espíritu que Gaudí desarrolla en sus obras al amparo de la religión católica y con la ayuda de la tradición medieval gótica.

Se trata pues de una arquitectura integral, concebida como obra de arte total, siguiendo el sentido artístico wagneriano de dar a sus creaciones un sentido de trascendencia absoluta.

IV BIBLIOGRAFÍA

- BASSEGODA NONELL, J. *El Gran Gaudí*. Ed. AUSA. Barcelona, 1989.
- *Les architectures fantastiques de Gaudí*. Ed. Atlas, S.A. Les passeports de l'art. París, 1983.
- BENÉVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
- BERGOS MASSO, J. *Gaudí*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Pamplona, 1976.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1992.
- DESCHARNES, R. *La vision artistique et religieuse de Gaudí*. Suisse, 1969.
- FREIXA SERRA, M. *Las vanguardias del siglo XIX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

- GAUDÍ, A. *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Colección de Arquitectura, 6. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982.
- IGUACEN BORAU, D. *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Ed. Encuentro. Madrid, 1991.
- MARTINELL y BRUNET, C. *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1967.
- PERUCHO, J. *Una arquitectura de anticipación*. Ed. Polígrama, S.A. Barcelona, 1967.
- RÁFOLS, J. F. *Gaudí*. Ed. Canosa. Barcelona, 1929.
- SOLÀ-MORALES, I. *Gaudí*. Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1983.
- TARRAGÓ, S. *Gaudí*. Ed. Escudo de oro, S.A. Barcelona, 1974.
- TORII, T. *El mundo enigmático de Gaudí*. T. I. Instituto de España. Madrid, 1983.
- VV.AA. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós. Barcelona, 1993.
- ZERBST, R. *Antonio Gaudí*. Ed. Taschen, Japón, 1989.
- ZEVI, B. *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Ed. Poseidon, Barcelona, 1978.