

# LA NATURALEZA EN LA ARQUITECTURA DE GAUDÍ

Grado en Historia del Arte

Trabajo realizado por: Miriam Martín Tavío

Dirigido por: Carmen Milagros González Chávez

Curso Académico 2016/2017

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. OBJETIVOS.....	2
3. PLAN DE TRABAJO.....	3
4. EL MODERNISMO.....	4
4.1. Contexto histórico. Origen del modernismo.....	4
4.2. La arquitectura modernista.....	7
4.3. El modernismo catalán.....	13
5. REINO ANIMAL: EL DRAGÓN DE LA CASA BATLLÓ.....	23
6. REINO ACUÁTICO: RECONSTRUCCIÓN DE LA CASCADA VICENS Y CASA BATLLÓ (1904-1906).....	25
6.1. La cascada de la Casa Vicens.....	25
6.2. Casa Batlló.....	27
7. REINO MINERAL: LA CASA MILÁ (1906-1912).....	30
8. REINO VEGETAL: TEMPLO EXPIATORIO DE LA SAGRADA FAMILIA (1882-ACTUALIDAD).....	35
9. CONCLUSIONES.....	43
10. FUENTES UTILIZADAS.....	44

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo, Gaudí y su estética serán objeto de estudio con el objetivo de realizar un análisis iconográfico lo más completo posible, para lograr comprender cómo usa la estructura, la forma y el color de la naturaleza en su obra.

Para llevar a cabo ese análisis se estudiarán una serie de ejemplos que reflejen este aspecto, en los que veremos que Gaudí mantiene la misma característica: hace uso de una naturaleza arquitectónica que lo convierte en icono del modernismo en España, creando su propia línea dentro del estilo europeo.

En las siguientes páginas, nos encontraremos con un contenido apoyado por autores que comentan el ambiente, sociedad y cultura del modernismo, y otros expertos en Gaudí. Todo ello en una bibliografía que se apoya tanto en información proporcionada en libros como en contenido audiovisual a base de presentaciones, conferencias, documentales y demostraciones artístico-tecnológicas aplicadas a los propios edificios (aplicaciones de mapping 3D) y que son accesibles por medio de plataformas de contenido multimedia.

## 2. OBJETIVOS

1. Dentro de los objetivos, este trabajo pretende demostrar el uso de la naturaleza en la obra del arquitecto. Se trata de plantearnos la importantísima influencia que ha tenido la naturaleza en la estructura y decoración de la obra de Gaudí.

2. Valorar las formas de Gaudí y sus fuentes de inspiración tanto creativas como formales. La moda, el pensamiento, la sociedad y el gusto personalizado dieron a Gaudí la oportunidad de salirse de las formas arquitectónicas típicas de Cataluña y adentrarse en su propio entendimiento estético del modernismo.

3. Valorar la influencia del pensamiento, la economía, sociedad y la política del siglo XIX en Cataluña.

4. Reconocer los elementos simbólicos tanto en sus obras tanto civiles como religiosas.

5. Realizar un análisis iconográfico y cultural que no sea una mera lista de las obras del arquitecto. Este trabajo pretende ir más allá y realizar un estudio localizado de los elementos de la naturaleza en su estética.

6. Comparar a Gaudí con otros autores coetáneos que aplicando el mismo movimiento artístico obtienen diferentes resultados.

7. Finalmente, el objetivo más claro y fundamental en este trabajo, es comprender cómo Gaudí aplica la naturaleza como un elemento decorativo y estructural.

### 3. PLAN DE TRABAJO.

A la hora de plantearnos el Trabajo de Fin de Grado surgieron varias ideas que tenían en común un mismo origen, la estética. Siempre me ha interesado la estética aplicada a las distintas “artes menores”: joyería, cerámica, vidrieras, mobiliario, etc. De los autores estudiados en el Grado, me decanté por Gaudí porque une las artes menores en un arte mayor que es la arquitectura. Todos los elementos de artes y oficios quedan recogidos en la obra de Gaudí, elegido como protagonista también por un gusto personal (por enseñanzas y viajes familiares). Con esto en mente, se desarrolla una de las propuestas que ofreció la tutora de este proyecto: la naturaleza en la obra de Gaudí. Además, la figura de Gaudí ha sido un reto constante en este aspecto ya que sobre él hay mucho escrito pero la intención ha sido desentrañar el simbolismo y la manera en la que Gaudí utiliza la naturaleza.

Sabiendo desde un principio que el tema a tratar no era una lista de elementos de la naturaleza localizados en la obra de Gaudí, el trabajo cuenta con una estructura diferenciada en reinos para una mejor comprensión y organización para el lector. Además se ha utilizado una bibliografía variada y actualizada, sobre todo teniendo en cuenta la reconstrucción inminente de una de las obras del arquitecto (la cascada de la Casa Vicens).

La primera fase fue el estudio de la evolución iconográfica de Gaudí a partir de sus obras más conocidas. El proceso de documentación partió desde la bibliografía con la que cuenta la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, además de utilizar el “Punto Q”, hasta el uso del servicio de Préstamo Interbibliotecario.

En la segunda fase se realizó una selección de los arquitectos modernistas más destacados de Europa para compararlos con obras de Gaudí. En este sentido buscamos información sobre las obras más importantes de cada autor como Horta, Guimard, Fenoglio Mackintosh, Olbrich....

La tercera fase es el estudio concreto de los componentes de la naturaleza utilizados por Gaudí. Una vez decidido el grueso del contenido se dividió en elementos: animal, acuático, mineral y vegetal.

En la cuarta y última fase, viendo las similitudes y diferencias entre los autores de la segunda fase, se llega a un estudio concreto de la obra de Gaudí, centralizado en uno de los puntos clave del modernismo: la inspiración en la naturaleza.

En cuanto a las fuentes han sido diversas, desde la lectura de libros sobre modernismo, textos sobre historia catalana, información de múltiples autores europeos, como la consulta de expertos en Gaudí tanto en el soporte tradicional del libro como entrevistas, documentales, charlas, conferencias y comentarios, así como las demostraciones artístico-tecnológicas que se comentaban al comienzo, obtenidos de plataformas multimedia. La mezcla de fuentes “tradicionales” y más actuales ha sido clave para obtener un mejor resultado.

Ha sido de gran ayuda la cantidad de bibliografía que hay sobre el arquitecto pudiendo ver desde múltiples perspectivas al mismo hombre y sus obras, desde fuentes más antiguas hasta información mucho más reciente como fueron las entrevistas a miembros de la organización de la Sagrada Familia y a Etsuro Sotoo a través de aplicaciones multimedia que completan la información de una manera mucho más actualizada sobre todo teniendo en cuenta que este autor es escultor activo del Templo.

#### 4. EL MODERNISMO

##### 4.1. Contexto histórico. Origen del modernismo.

En los últimos años del siglo XIX se produjo un gran crecimiento económico propiciado por la Revolución Industrial. Este fue un periodo de la historia, destacado por cambios a nivel económico, social y tecnológico, que se inició a finales del siglo XVIII en Reino Unido extendiéndose prácticamente por toda Europa. Este fenómeno histórico marcó un punto de inflexión, ya que modificó todos los aspectos de la vida agrícola e industrial, multiplicándose el desarrollo de la tecnología, disminuyendo la producción y aumentando los beneficios, por lo tanto se elevó la economía a un nuevo nivel.

Esto da lugar a que los burgueses se consoliden como una clase social con poder. La burguesía invierte en negocios innovadores y quiere poseer casas modernas que reflejen su nuevo estatus con todo tipo de objetos: muebles, tapices, lámparas, esculturas, chimeneas... diseños que aplican a cada uno de los elementos arquitectónicos.

El origen del *Art Nouveau* se remonta al Romanticismo (1815-1850 aprox.), movimiento cultural que se origina en Alemania y Reino Unido. Surge después de las Guerras Napoleónicas cuando los europeos, que había sido sometidos por el imperio francés, rechazan la unidad de Europa bajo un solo mando y defienden la cultura e identidad propias.

Los artistas románticos valoraban la originalidad, lo diferente frente a lo común, preferían los paisajes exóticos porque estaban fascinados con toda la nueva información que

llegaba a través de viajes y relatos que conocían a raíz del imperialismo existente en Europa. Plasmaban en sus obras la nostalgia de los paraísos perdidos centrándose especialmente en las antiguas leyendas medievales. Esa temática de lo medieval es desarrollada por un conjunto de pintores que se hacían llamar Hermandad Prerrafaelista, dirigida por Dante Gabriel Rossetti (Londres, 1828 – Kent, 1882), que promovían seguir el ejemplo de los artistas renacentistas anteriores a Rafael. Este grupo defendían en su pintura una ambientación natural, tanto en espacio como en las actividades que realizaban sus protagonistas.



Figura 1. Cristo en casa de sus padres. Millas (1850).

Todas estas características van evolucionando desde los prerrafaelistas, a través del diseño de las *Arts and Crafts*, más tarde deriva hacia la moda de los *revival*, especialmente el neogótico y completan el recorrido hasta llegar al modernismo a finales del siglo XIX (hacia 1895).

En cuanto a las *Arts and Crafts* tuvo como fundador a William Morris (Clay Hill Walthamstow, 1834 – Londres, 1896) diseñador, impresor, político, escritor y pintor que, en contacto con John Ruskin<sup>1</sup>, proponen rescatar el trabajo artesanal rechazando la producción industrial en las artes decorativas y en la arquitectura. Morris funda una sociedad-taller cuando edifica su casa (Red House) y en ella aloja a diferentes artistas que diseñaban y trabajaban para él.

Morris y estos artistas, diseñaban no sólo muebles sino también vidrieras, papeles pintados hechos a mano (algo muy novedoso, ya que es la primera vez que aparece y se vende como tal), baldosas, tipografías de estilo gótico, espejos, etc. Finalmente a raíz de esa cantidad de diseños, en 1875 crea la Morris & Co. Poco después crea la Kellmscot Press, su principal

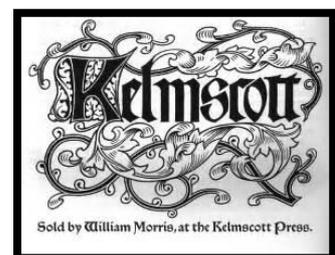


Figura 2. Logotipo de la imprenta de Morris.

---

<sup>1</sup> un escritor, crítico de arte, sociólogo y artista que “se identificó con una nueva forma de arte que surgía en el siglo XIX, la de los “pintores modernos”, cuyos paisajes eran innovadores y estaban pensados para un tipo de público diferente: la burguesía” (Buchanan. 2014: 36-37). Defendía la teoría de que existía la posibilidad de que las clases bajas de la sociedad podían “crecer” si accedían al arte. De ese pensamiento surge la reivindicación de los artesanos con la consideración de artistas.

impresión, en la que desarrolló una tipografía para textos de estilo medieval relacionados con el movimiento Prerrafaelista, y que Morris captó para el cambio de estilo: Prerrafaelismo- Art Nouveau- Modernismo.

Con respecto a los *revival*, de moda en este siglo (neo indio, neo románico, neo egipcio...), el preferido de los europeos fue el neogótico. El rechazo del clasicismo grecolatino que defendía el Academicismo da lugar a un gusto por la antigüedad más cercana y ligada al medioevo, concretamente a la etapa gótica. Con la idea de restaurar los edificios góticos, muchos en decadencia, se empieza a experimentar con los nuevos materiales: hierro y cristal.

El neogótico tuvo mucho éxito por su vinculación al Romanticismo, que exaltaba todas las formas históricas medievales, permitiendo una evocación de ambientes que tenían que ver con el deseo de una clientela acomodada que se decantaba por una vida idílica en el campo, con reminiscencias medievales.

El autor más representativo del neogótico fue Eugène Viollet-le-Duc (París, 1814 - Lausana, 1879) quien consideraba las construcciones góticas como las más perfectas y dedicó parte de su vida a restaurar las principales catedrales de Francia como fueron Notre Dame de Paris o Notre Dame de Reims, asimismo publica entre 1854-64 *Un diccionario razonado de la arquitectura francesa desde los siglos XI al XVI*. En este diccionario en fascículos Viollet-le-Duc define el neogótico como un modelo de arquitectura ideal al margen de los valores espirituales y aplica el hierro para resolver los problemas constructivos en los antiguos edificios, en los que el tiempo había hecho mella.

En todo este camino que vamos enlazando se unen varias ideas, por un lado la idea política del imperialismo que da lugar al gusto por los objetos exóticos que los burgueses exponían en sus nuevas casas, por otro lado esos países, africanos y asiáticos, que Europa estaba dominando enviando materias primas dando paso a la Revolución Industrial.

Socialmente también hay un cambio con la ascensión económica y política de la burguesía que ya no desea heredar las casas estilísticamente obsoletas de sus antepasados, sino que prefieren crear su propio ambiente familiar decorándolo con esos objetos nuevos que comentábamos anteriormente y como consecuencia de ello recuperan el ideal de mecenazgo.

Además políticamente también hay una evolución, desde el Romanticismo con el deseo de tener sus propias naciones a partir de la caída de Napoleón hasta la defensa férrea de su

propia cultura a lo largo del siglo XIX que enlazará con el modernismo en general y, especialmente, con el modernismo catalán que es parte del tema estudiado.

#### 4.2 La arquitectura modernista

“El término Art Nouveau surgió de una galería de París dirigida por Samuel Bing<sup>2</sup>, que se inauguró en 1895 como el *Salon de l'Art Nouveau*”. (Meggs, P.; Purvis, A. 2009: 194). Durante el período de mayor éxito de la galería-tienda, 1896-1902, Bing manejó una amplia gama de trabajos artísticos, incluidos tejidos, cristalería, joyería, pinturas, cerámica, vitrales y mobiliario. Su pabellón en la Exposición Universal de París (1900) fue especialmente notable y es a partir de este momento cuando el Art Nouveau empieza a ponerse de moda en Francia.

La difusión de todas aquellas cosas a través de una tienda especializada creó una expectativa especial por un tipo de arte cuyos elementos no formaban todavía una unidad estética etiquetada, pero que pronto la formarían, y precisamente bajo la denominación del establecimiento que las comercializaba. Se hablaría pues, cada vez más, del estilo Art Nouveau. (Fontbona. 2002: 213)

Se denominó *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, *Sezession* en Austria, *Jugendstil* en Alemania, *Modern Style* en Reino Unido, *Liberty* o *Floreal* en Italia y Modernismo en España. Con todos estos términos se nombra a una corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX, durante el periodo denominado *fin de siècle* y *belle époque*. Este novedoso estilo tenía la intención de crear un arte nuevo, joven, libre y moderno, que representara un rechazo con los estilos dominantes en la época, tanto los de tradición academicista (Historicismo o Eclecticismo) como los rupturistas (Realismo o Impresionismo).

El Art Nouveau se caracteriza por inspirarse en la naturaleza con formas redondeadas que se entrelazan, usándose fundamentalmente las líneas curvas y sinuosas, rechazando la línea recta excepto en Inglaterra, donde se desarrolla el *Modern Style*, que sigue una tendencia geométrica y en Austria con el arquitecto Joseph Maria Olbrich. Además, tanto en pintura como en cartel, se utiliza la figura femenina en actitudes delicadas y sensuales, con cabellos ondulados al viento, pudiendo exaltar los sentidos o siendo ellas mismas las alegorías de la naturaleza o estados de ánimo.

“Este periodo es el resultado de unas ideas estéticas anárquicas, pero bastante ambiciosas y conectadas principalmente con simbolistas y ocultistas, que expresan el rechazo

---

<sup>2</sup> Samuel Bing (1883-1905) galerista alemán nacionalizado francés.

del dominio del cientifismo”. (Riquer i Permanyer, *et alt.* 2001:181). Queda clara la intención no sólo artística sino también ideológica ya que, con este movimiento artístico, no solo se presenta un reconocimiento de la artesanía como arte sino como una nueva forma de expresión creada a partir de la inspiración en nuevas fuentes, no tanto en antiguos periodos de la historia del arte como en nuevos estilos traídos de culturas lejanas, como fueron las influencias japonesas y coloniales y sobre todo, la observación de la naturaleza. Con la unión de estas ideas se obtiene una renovación en el arte-artesanía, el pensamiento, la sociedad y la economía.

La arquitectura modernista tiene una clara intención innovadora ya que se basa, no solamente en dos nuevos materiales: el hierro (colado y forjado) y el cristal (vidrio o cerámica vidriada), sino también en una serie de elementos decorativos que completan la estética de la arquitectura. Estos elementos hacen que los muros tengan un modelado plástico y sinuoso con formas vegetales (tallos, algas, hojas, etc.) caprichosas y fantásticas; y que se desarrolle una nueva manera de diseñar edificios basándose en lo decorativo.

Las cubiertas, revestidas de vidrios coloreados, permiten el paso de la luz por toda la casa y además se crea un nuevo espacio dentro de ella para disfrutar de esa luminosidad. Esa luz interior, hace que la casa deje de ser un espacio oscuro y se transforme en un lugar diáfano. Los exteriores están tratados con gran libertad de volúmenes, mostrando mucho dinamismo y en algunos casos hay continuidad entre la decoración interior y la exterior.

“El modernismo arquitectónico nace en Bélgica con la obra de Víctor Horta” (Boix. 1987: 56). Horta (Gante, Bruselas 1861- *ibídem*, 1947), intuye las ventajas técnicas, estéticas y económicas del hierro y lo empieza a utilizar en sus obras arquitectónicas con un doble objetivo: que los edificios fueran fuertes y las paredes ligeras con lo que se abren nuevos espacios luminosos a través de claraboyas de cristal coloreado. Sus obras más destacadas son las casas Eetvelde, Solvay, la Casa Horta y la Casa Tassel.



Figura 3. Fachada Casa Tassel.

Se suele considerar la Maison Tassel, en la Rue de Turín de Bruselas, como la primera obra arquitectónica totalmente modernista.

La estructura está formada a base de columnas de hierro, que mantienen una función estructural y decorativa al mismo tiempo y permite una libertad de formas que se ve en la fachada

ondulada con un movimiento flexible: abombamientos y retrocesos dan al conjunto un movimiento curvilíneo. Es muy acertada la descripción que hace la UNESCO con respecto a la forma de trabajar de Horta: “Through the rational use of the metallic structures, often visible or subtly dissimulated, Víctor Horta conceived flexible, light and airy living areas, directly adapted to the personality of their inhabitants.”<sup>3</sup> *Major Town Houses of the Architect Victor Horta (Brussels)* (n.d.) UNESCO, World Heritage List.

Esto mismo ocurre con la estructura y fachada de las Casas Milá y Batlló. En el caso de la Pedrera, Gaudí diseña la fachada con una estructura de hierro que permite una ondulación mucho más exagerada que en la Casa Tassel; en el caso de la Casa Batlló, la columna de hierro está



Figura 4. Estructura de la fachada y acabado final de la Pedrera.



Figura 5. Salón principal de la Casa Batlló.

escondida bajo el yeso de la tribuna central que permite la apertura de espacios que dan aire y luz a la vivienda. Ambos ejemplos son los ejercicios finales de la evolución del modernismo: de la fachada de la casa Tassel, que dio los primeros pasos, hasta las casas de Gaudí.

Otro de los representantes de la arquitectura modernista trabajó en el Imperio Austro-húngaro del momento: Joseph Maria Olbrich (Opava, Imperio Austro-húngaro, actual República Checa, 1867-Düsseldorf, Alemania 1908), fundador junto con Gustav Klimt de la variante del modernismo en Viena. El edificio que lo representa es el Pabellón de la Secesión, construido entre 1897-98, que constituye uno de los más importantes ejemplos erigidos en el estilo modernista vienés.

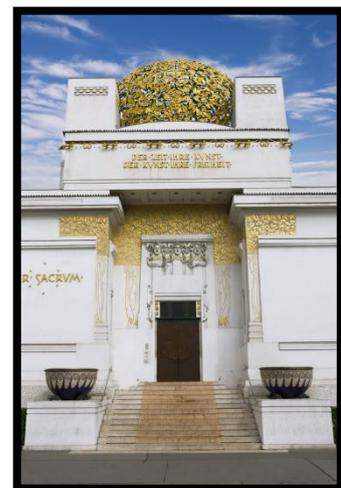


Figura 6. Edificio de la Secesión.

<sup>3</sup>A través del uso racional de las estructuras metálicas, a menudo visibles o sutilmente disimuladas, Víctor Horta concibió espacios de vida flexibles, luminosos y ventilados, directamente adaptados a la personalidad de sus habitantes. *Major Town Houses of the Architect Victor Horta (Brussels)* (n.d.) En UNESCO. World Heritage List: <http://whc.unesco.org/en/list/1005>



Figura 7. Detalle de la cúpula

En el plano formal, el Pabellón toma un elemento de la Karlskirche (Iglesia de San Carlos Borromeo de Viena): la cúpula dorada en forma de hojarasca hecha de bronce sobredorado. Se trabaja el concepto de la naturaleza, las hojas en concreto, fuera del concepto habitual de la fragilidad, es decir, las hojas son fáciles de romper pero tal y como las trabaja Olbrich, se vuelven un elemento fuerte, se entrelazan y forman un conjunto dinámico que soporta cualquier fuerza externa. Esta misma idea podría verse en el uso de las palmetas en la rejería de la puerta de acceso del Parque Güell.



Figura 8. Rejería de la puerta de acceso al Parque Güell.



Figura 9. Entrada a la estación de Abbesses del metro de París.

En Francia el principal representante fue Hector Guimard (Lyon, 1867- Nueva York, 1942), famoso por la conocida entrada al metro de París en la que representa una fantasía. De todas las entradas que tiene este metro, Guimard diseñó una (la entrada a la línea 12) en 1889, importante porque dio a conocer al público este nuevo estilo que hasta ese momento estaba reservado para la clase burguesa. La entrada tiene una cubierta de hierro y cristal a modo de abanico abierto con un letrero que dice "Metropolitan" y dos lámparas con cristal naranja en forma de gota cubiertas por una hoja de metal, ahora ubicadas en otra boca de metro: la Porte Dauphine.

En Francia el principal representante fue Hector Guimard (Lyon, 1867- Nueva York, 1942), famoso por la conocida entrada al metro de París en la que representa una fantasía. De todas las entradas que tiene este metro, Guimard diseñó una (la entrada a la línea 12) en 1889, importante porque dio a conocer al público este nuevo estilo que hasta ese momento estaba reservado para la clase burguesa.

La entrada tiene una cubierta de

Figura 10. Ubicación actual de las lámparas de la boca de metro.





Figura 11. Construcción de una de las farolas.



Figura 12. Diseño farola de Gaudí.

está dedicada a encargos de viviendas privadas, pero también proyectó elementos para la vía urbana como fueron sus diseños para las farolas y baldosas que podemos ver en el centro de Barcelona.



Figura 13. Diseño de baldosas



Figura 14. Casa-taller Fenoglio.

En Italia destaca Pietro Fenoglio (Turín, Italia 1865 – ibídem, 1927). Inició su trabajo con edificios de estilo clásico para posteriormente incorporarse a la ruptura estética del estilo arquitectónico de moda en Europa a finales de siglo.

Su obra más destacada es su casa-taller: Casa Fenoglio-Lafleur, construida con líneas dinámicas y ligeras relacionadas con el *Art Nouveau* francés: la forma de las ventanas, las barandas de los balcones y el cuerpo principal saliente muestran un proyecto que llega al interior de la vivienda, donde todos los muebles y objetos de decoración fueron diseñados por el mismo arquitecto.

Siguiendo esta idea, se da una gran importancia a la decoración como parte del diseño del edificio. Gaudí trabajaba también el mobiliario y elementos decorativos de sus edificios, desde lo más cotidiano como las sillas, hasta los elementos funcionales más desapercibidos: los pomos de las puertas,

Figura 15. Diseños de pomos, tiradores y una mirilla, por Gaudí.



tiradores de gavetas o el diseño de una mirilla.



Figura 16. Fachada del estudio fotográfico Hofatelier Elvira (1897-98). Destruído durante la 2ª Guerra Mundial

Jugendstil es el nombre, como ya hemos comentado, que se dio al Modernismo en Alemania. Tiene las mismas características ya explicadas y podemos destacar la renovación de la fachada del estudio fotográfico Hofatelier Elvira, para Anita Ausgurg y Sophia Goudstikker de August Endell, en Múnich. En esa fachada destaca un enorme dragón que parece sobrevolar



Figura 17. Puerta de acceso del estudio Hofatelier Elvira.

el espacio dirigiéndose a la puerta de acceso y se completa la decoración modernista con rejas llenas de motivos vegetales entrelazados.

Dragón y rejería, son dos elementos trabajados por Endell por separado. Estos mismos elementos se encuentran juntos en la obra de Gaudí, en la rejería de la puerta de acceso del Parque Güell; ambos artistas forman un mismo espacio de acceso y decoración obteniendo diferentes resultados.



Figura 18. Rejería de la puerta de acceso del Parque Güell.

En Reino Unido no se puede dejar de lado a Mackintosh (Glasgow, Escocia, 1868- Londres, Reino Unido, 1928), a pesar de que no sigue la línea anterior y “sintetiza los excesos modernistas limitándose a la ondulación de las líneas, a las que hacía discurrir los espacios rectilíneos.” (Boix. 1987: 57). Es en este país, donde se encuentra la otra corriente del modernismo, el geométrico, en el que no hay tantas sinuosidades en la línea. Esta misma idea la podemos apreciar en las formas simplificadas que utiliza para el diseño de los vitrales en la Hill House (Glasgow) basado en la rosa de Glasgow, un elemento creado casi en exclusiva para esta casa ya que la repite en muchos de las piezas de uso cotidiano (cojines, tapices, vajilla etc.).

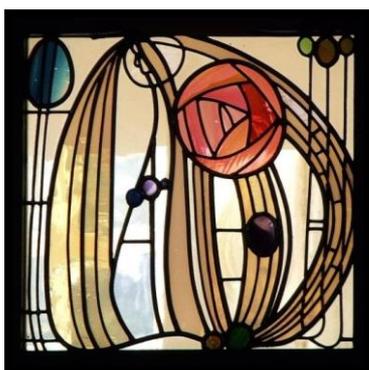


Figura 19. La rosa de Glasgow en Hill House

Un ejemplo la liberación el espacio y del diseño simplificado se puede apreciar, comparativamente, con uno de los vitrales de la Cripta de la Colonia Güell en el que se

ve la forma de una flor. Ambos casos son equiparables al ser pasos de luz y utilizar un diseño simple y espacioso que permite destacar los colores y la funcionalidad sobre la forma figurativa de la flor.

En el caso de Mackintosh es un elemento meramente decorativo, en el caso de Gaudí une la espiritualidad de la vidriera, que actúa como un rosetón, con el significado espiritual de la Cripta que en su momento simbolizaba la tumba de Jesús.



Figura 20. Rosetón de la Cripta Güell.

#### 4.3 El modernismo catalán

En la segunda mitad del siglo XIX había dos motores que impulsaban la sociedad barcelonesa: industria y progreso. Barcelona no tenía más opción para progresar que implantar la industria como motor económico. Su cercanía con Francia le favorecía para la importación de maquinaria pero a la hora de elegir una industria se decanta por un producto inglés: el algodón. Así fue cómo comienza a desarrollarse la industria textil.

Para esta industria se utilizan dos avances, por un lado las máquinas a vapor, y por otro el ferrocarril. Ambos avances empujan a los habitantes de las zonas rurales cercanas a Barcelona a trasladarse hacia zonas industriales.

Pero el empuje definitivo que necesitaba Barcelona era la expansión territorial, la capital vivía rodeada de viejas murallas medievales por lo que fue el Plan Cerdá el que dio la posibilidad de construir una ciudad abierta que inmediatamente dio paso a un crecimiento demográfico, algo que beneficio a la burguesía catalana llenando sus fábricas de obreros con una jornada laboral abusiva y unos sueldos muy bajos.

La burguesía catalana al verse con poder económico busca títulos nobiliarios que la encumbren como es el caso del Conde Güell quien consigue su título a cambio de ceder el palacete Pedrálbes a los Reyes de España (Isabel II de España y Francisco de Asís de Borbón). Al mismo tiempo los burgueses apoyan el mundo cultural participando económicamente en la fundación del Teatro del Liceo en 1847, también impulsan la política iniciando un catalanismo a partir de las Bases de Manresa y, como colofón, se crea un modelo de empresario que no se ocupaba sólo del mundo de los negocios sino que como complemento participa del mundo cultural y artístico que se materializa en obras como el Palau de la Música el Mercado de San

Antón o la ampliación de la Fábrica Batlló y ese eclecticismo artístico que había en Barcelona hasta ese momento deriva, por un deseo de los empresarios convertidos en mecenas, en el modernismo.

Este último papel de la burguesía interesa especialmente en el tema que tratamos puesto que al desear tener lo más moderno, lo más nuevo, se embarcan en una aventura que al principio fue especulativa al comprar terrenos más allá de la línea de las murallas que se iban derribando.

En 1855 el Ayuntamiento de Barcelona decide cambiar la organización urbanística de la ciudad y para ello recurre a Ildefonso Cerdá (Centellas, España, 1815 – Las Caldas del Besaya, España, 1876) que expone un proyecto que presenta la expansión de Barcelona como una ciudad jardín con espacios abiertos, calles anchas, jardines y parques, mercados. Este plan, llamado el Ensanche<sup>4</sup>, se empieza a llevar a cabo cinco años después mejorando la economía y posición social de Barcelona como centro artístico. El Ensanche es al mismo tiempo causa y consecuencia de un cambio, al principio con unas pocas casas y fábricas pero finalmente fue un proyecto próspero y brillante porque dio lugar a una economía en auge que llegaría a convertir a Barcelona en la ciudad más rica de España.

La ideología del Plan Cerdá trabaja la idea de una ciudad cómoda para sus habitantes, planteando propuestas que tienen en cuenta su salud física, mental y social:

- Para la salud física plantea que haya espacios entre los edificios no sólo a lo ancho sino a lo alto, es decir, que los edificios se separen entre sí cuidando la ventilación, y que su altura no impida la entrada del sol cuidando la luz.
- Para la salud mental presta atención al espacio creando calles anchas: vuelve a la organización ortogonal de manera que puede ubicar esas zonas verdes, plazas o lugares de recreo con facilidad.
- Para la salud social diseña barrios autosuficientes, en los que enmarca un gran parque, un mercado municipal, y la distribución equilibrada de todo tipo de servicios.

Con la llegada del plan de Cerdá, Barcelona se convierte en una ciudad nueva en la que se desarrollaban ideas de estética dominadas por un espíritu hedonista y la nueva burguesía lleva a un esplendor que la hizo sede de la Exposición Universal de Barcelona en 1888, esto

---

<sup>4</sup> Respetando la zona antigua se realiza una ampliación de la ciudad hacia el río Besós, enlazando la ciudad vieja con la nueva y trazando dos grandes diagonales.

determinará el comienzo del modernismo en Cataluña. La Exposición Universal se celebra con incertidumbre:

Su anunciada apertura se aplazó oficialmente, poniéndose otra vez en marcha el proyecto cuando todos lo daban por cancelado y faltaban seis meses para su inauguración. Cuando se abrieron las puertas, las obras estaban a medio hacer. La burguesía catalana jugó fuerte a favor de la Exposición y de forma unánime. (De Riquer i Permanyer. *et alt.* 2001: 18).

A medida que avanzaba el siglo, Cataluña se convirtió en la zona artísticamente más avanzada y Barcelona en el centro social, político-administrativo y cultural de Cataluña.

Para que la ciudad creciera la burguesía (la clientela) tomó el papel protagonista. La recompensa por haberse arriesgado a apoyar la Exposición Universal da sus frutos en poder económico. Los grandes empresarios mantienen sus fábricas a las afueras de la ciudad, pero sus vidas están en la capital, así que es allí donde construyen sus casas y por lo que su importancia en la sociedad aumenta, como comenta F. Cabana (De Riquer i Permanyer *et alt.* 2001: 25):

El papel de los empresarios en la burguesía catalana había ido en aumento, sobre todo en las segundas o terceras generaciones ya que contaban con una economía sólida, lo que propicia la actuación de la burguesía en el mecenazgo, tanto a través del coleccionismo como de la financiación de actividades artísticas o el encargo de edificios a arquitectos de la época.

En España, el primer arquitecto en destacar será Lluís Domènech i Montaner (Barcelona, España, 1850- ibídem, 1923) quien renovará la arquitectura del panorama catalán de finales del siglo XIX y principios del XX.

Domènech i Montaner, si bien ejerció la política durante un tiempo (fue uno de los fundadores de la Liga Regionalista Catalana, presidió la Asamblea de las bases de Manresa, fue diputado de las Cortes españolas...), acabó saliendo de ese campo para centrarse en la arquitectura (entre otros campos, ya que estudió ciencias, participó en la revista “La Renaixença” y fundó otra: “El pueblo Catalán”, era estudioso del arte y un largo etc.). Mientras estaba en todos esos proyectos, fue profesor en la Escuela de Arquitectura donde Gaudí se convirtió en uno de sus más conocidos alumnos, podemos decir que hoy en día el discípulo destaca sobre el maestro.

Gaudí bebe de las enseñanzas de Montaner, que fue el primero en aplicar las soluciones del modernismo con añadidos medievales (góticos o de la arquitectura hispano-árabe): pináculos, cúpulas y torretas mezclados con esgrafiados o vitrales; y el ladrillo y el hierro vistos con los materiales cerámicos que tanto le gustaban (azulejos, cerámica vidriada, trencadí). Vemos estas características en uno de los pabellones del Hospital de la Cruz y san Pablo (de Montaner) recreadas en el exterior de la Casa Vicens por Gaudí.



Figura 21. Uno de los pabellones del hospital de San Pablo



Figura 22. Exterior Casa Vicens.

Cabe destacar la participación de Domènech i Montaner en la Exposición Universal de 1888 con el diseño del Castillo de los Tres Dragones, (originalmente un café-restaurant y actual Museo de Ciencias Naturales de Barcelona) donde utiliza una estructura de hierro y cerámica, técnica que más tarde, entre 1905-1908, perfeccionaría en el Palau de la Música Catalana.

El año 1904, el mismo en que Luis Domènech i Montaner recibe el encargo del proyecto del Palacio de la Música Catalana, Otto Wagner está construyendo en Viena el edificio de la Postsparkasse y Josef Hoffman proyecta el sanatorio de Purkersdorf. La coincidencia cronológica no es tan casual como puede parecer, sino que hace patente el nivel paradigmático que ha alcanzado la arquitectura conocida genéricamente como Art Nouveau. (Domenech i Girabau.; Llimargas i Casas. 2000: 39).

Queda demostrada la categoría que tiene el *Art Nouveau* y el prestigio que tienen aquellos arquitectos (Wagner, Hoffman, Domènech i Montaner...) que proyectan sus edificios al mismo tiempo en varios países obteniendo diferentes resultados.



Figura 23. Palau de la Música Catalana, Barcelona.

El Palau de la Música es uno de los edificios capitales del modernismo pues no sólo tiene un significado cultural y político, sino que es un proyecto que expresa su ideario arquitectónico, mezclando estilo y ornamento con un riguroso razonamiento, en este caso, con respecto a la acústica, el confort del público y un ambiente que los una.

El diseño del Palau presta una atención estricta a la función y aprovecha al máximo los materiales y

la tecnología de principios del siglo XX pero mantiene la tradición hispanoárabe del ladrillo rojo visto igual que Gaudí lo hace en La Casa Vicens y en El capricho (Cantabria); en ambos casos se mantiene el ladrillo visto dándole una importancia mayor a la decoración, a base de cerámica sigue ese estilo árabe-orientalista en el primer caso y el estilo naturalista en el caso del Capricho.



Figura 24. Casa Vicens



Figura 25. El Capricho. En la esquina inferior izquierda, detalle de la decoración naturalista en cerámica.



Figura 26. Vista de la claraboya de la Sala de Conciertos del Palau de la Música Catalana.

En el Palau de la Música destaca como uno de sus espacios más importantes la Sala de conciertos con su maravilloso lucernario vidriado. La decoración es una obra maestra de creatividad e imaginación:

El monumental proscenio no era únicamente una genial composición de la arquitectura domenequiana que lograba una limitación esfumada de los dos grandes espacios, sino el anuncio de un programa simbólico que explicaba muchas cosas: por un lado, el homenaje a la labor cultural, y sobre todo, social de Clavé, y de otro, la incorporación de la gran cultura europea con Beethoven y Wagner. (Domenech i Girabau; Llimargas i Casas. 2000: 11).

El uso del vidrio coloreado da como resultado una luz llena de color y este es un recurso al que Gaudí acude en la cerámica de la Casa Batlló, que decora tanto la fachada como su remate y el jardín del patio posterior, al igual que los cristales siguen las mismas tonalidades azuladas en la tribuna de la casa.



Figura 27. Detalle del juego de colores de la fachada de la Casa Batlló



Figura 28. Recreación de colores del remate de la fachada de la Casa Batlló

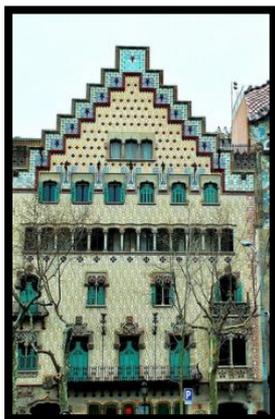


Figura 29. Detalle del colorido del estanque del patio posterior de la Casa Batlló.



Figura 30. Detalle de los tonos pastel de la cristalera de la tribuna del piso noble de la Casa Batlló, apreciable desde el interior.

Otro de los discípulos de Domènech, junto con Gaudí como comentábamos antes, fue Josep Puig i Cadafalch (Barcelona 1867- ibídem 1956). No solamente sobresalió como arquitecto sino también como especialista en historia del arte destacando sus ensayos sobre la arquitectura románica y gótica en Cataluña. Siguiendo esta idea de la vuelta a la arquitectura medieval Cadafalch recibe el encargo del dueño de la fábrica de chocolates Amatller para



rehabilitar un edificio antiguo (de 1875) y usarlo en régimen de alquiler de pisos entre 1898 y 1900.

Cadafalch se decantó por una mezcla de elementos de influencia gótica: gárgolas, arcos conopiales y mixtilíneos, tracería, vidrio emplomado... y una cubierta a dos aguas que da lugar a una fachada triangular en la que destaca el remate típico de las casas burguesas holandesas.

Figura 31. Casa Amatller.

Montaner y Cadafalch fueron grandes nombres del modernismo catalán, pero en la actualidad el más destacado a nivel internacional del panorama modernista español es Antoni Gaudí i Cornet (Reus o Ruidoms<sup>5</sup> 1852- Barcelona, 1926). Siendo niño se le diagnosticó un problema reumático que lo mantuvo inmóvil durante largas temporadas y agudizó en Gaudí el sentido de la observación, por medio del cual descubrió el gran espectáculo de la naturaleza, que será su principal fuente de inspiración para decorar y estructurar todas sus obras.

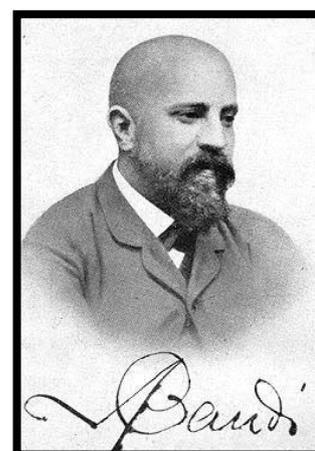


Figura 32. Antoni Gaudí i Cornet

Gaudí concibe la arquitectura no como una estructura, sino como un arte que incluye volumen, color, espacios vacíos, y que engloba cualquier técnica artesanal o artística. Desde los inicios deja a un lado las raíces clásicas y se inspira en las formas naturales. No solo en la vegetación y los animales, sino también en los huesos, olas, cristalización, nubes y estrellas. (Boix. 1987: 62).

El entusiasmo de Gaudí por la naturaleza y el color es inmenso ya que trata la arquitectura de manera naturalista, concibiéndola como la expresión de las fuerzas que actúan sobre ella. Llevar al límite el diseño constituye una de sus características además de la unidad de sus edificios a través de la investigación de cada parte para incorporar a la arquitectura un lenguaje simbólico.

Sus obras son como una lluvia de ideas, soluciones, impactos sensibles y emocionales. Gaudí consideraba la naturaleza como su maestra, de ella aprendió que las piernas separadas sostienen mejor que unidas (de ahí las columnas inclinadas), también aprendió que la línea

<sup>5</sup> No queda claro su lugar de nacimiento aunque muchos autores citan Reus como su tierra natal.

recta no existe en la naturaleza y descubrió la capacidad constructiva de los paraboloides helicoidales...

«Todo sale del gran libro de la naturaleza.» Esta frase, origen de la obra de Gaudí, se encuentra en uno de los accesos del parque Güell.



Figura 33. Detalle de las vidrieras del Templo de la Sagrada Familia.

Gaudí deja más que clara su intención con la naturaleza y el color que predominan en toda su obra, ambos quedan unidos en su estilo y en su estética que lo definen como artista y arquitecto, estableciendo su impronta inequívoca. No hace uso del color solo en el exterior de sus edificios como pudiera verse en la Casa Vicens o en la Fachada de la Casa



Figura 34. Bancada ondulante del Parque Güell (1900-1914)

Batló, sino que hace que el color ilumine y dé vida al interior. Esto último se puede apreciar en el interior del Templo de la Sagrada Familia, en el colorido que vaga por el amplio espacio de las naves a través de las vidrieras. Al igual que aplica lo contrario, es decir, el uso del color en el exterior para formar un espacio que se cierra de manera sinuosa, como ocurre con la bancada del Parque Güell.

Las formas que Gaudí toma para estructurar sus edificios se basan en las derivadas de la curva catenaria, de ella resultan los arcos parabólicos<sup>6</sup>, hiperbólicos<sup>7</sup> y paraboloides<sup>8</sup>, Gaudí además usa el paraboloides hiperbólico<sup>9</sup>

<sup>6</sup>Se denomina movimiento parabólico, al movimiento realizado por cualquier objeto cuya trayectoria describe una parábola. En la imagen es el arco rojo

<sup>7</sup>Es una superficie curva, que se obtiene del movimiento de traslación de una recta, que a su vez se mueve sobre otras dos líneas no paralelas. En la imagen, es el arco azul

<sup>8</sup>Un paraboloides es una cuádrica (una superficie determinada por una ecuación).

<sup>9</sup>que es una superficie doblemente reglada por lo que se puede construir a partir de rectas. Por su apariencia, también se lo denomina superficie de silla de montar. En la imagen, es el arco en negro



Figura 35. Explicación gráfica de cómo se forma la curva catenaria a partir de la unión de dos rectas: a medida que se añaden peses se va creando la curva, al ir acortando la distancia entre los puntos superiores se consiguen diferentes curvas

Desde los inicios de su obra, Gaudí dio uso a la curva catenaria, tanto con función constructiva como ornamental; la rescata eliminando un prejuicio clasicista que la tachaba de antiestética y, con sus líneas suaves por bandera, la usa tomándola como forma arquitectónica y lírica. Ese pensamiento de nuevas curvas arquitectónicas como soportes, y además soportes estéticos, fue lo que le llevó al uso de la hipérbolo, el paraboloides hiperbólico y la helicoidal en distintos elementos de su obra.

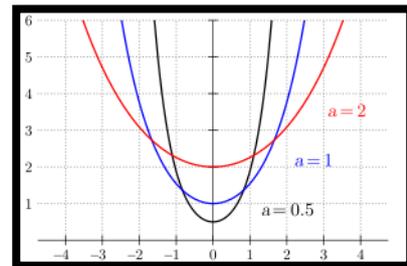


Figura 36. Gráfica de formación de las curvas catenarias.

Gaudí introdujo la curva catenaria en la Casa Vicens<sup>10</sup> en la que diseña una cascada con arco parabólico, que posteriormente se convirtió en un arco ornamental pero que fue demolida tiempo después. Igual que usó las formas de dicha curva en el pórtico de la capilla de la Colonia Güell, que le sirvió como una enorme maqueta en la que poner en práctica la teoría que más tarde usa en muchas de sus obras, como por ejemplo la Casa Batlló o la Sagrada Familia.

Sin la prueba a gran escala de las formas alabeadas, helicoidales en las columnas y paraboloides en los muros y bóvedas, que he hecho en la colonia Güell, no me habría atrevido a utilizarlas en el templo de la Sagrada Familia. (Bergos; Bassegoda i Nonell; Crippa. 1999: 63)

<sup>10</sup> Aunque no fue la primera vez que trabajaba con ella ya que la primera vez que Gaudí usa la curva catenaria lo hace en la Sociedad Mataronense en 1878.



Figura 37. formación de catenaria en una colmena.

En la naturaleza podemos apreciar la formación de curvas catenarias en los panales de abejas además de la organización del espacio en celdas que Gaudí extrapola a la Fachada de La Pedrera, pasa de las formas hexagonales del interior de una colmena a la misma organización pero a partir de cuadrantes.

Gaudí trabaja la estructura interna de La Pedrera de una forma novedosa para la época, ya que la forma en la que dispone la distribución del espacio no corresponde a la tradicional, sino que hace que las fachadas dejen de ser muros de carga y se conviertan en muros-cortina que permiten un mejor control de la luz y del espacio, moldeando ambos.

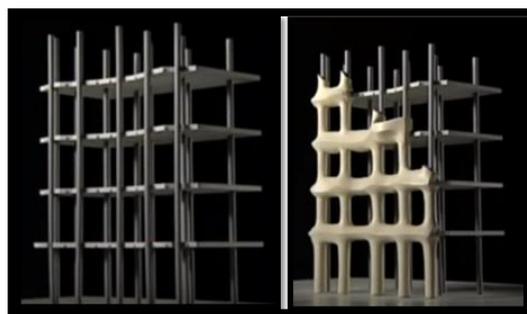


Figura 38. Estructura de la fachada de La Pedrera

De este modo, con los edificios organizados a partir de pilares y jácenas, se obtiene un espacio más diáfano que permite modificar las paredes interiores y reubicarlas para determinar el espacio según el gusto del cliente; esto queda de manifiesto en La Pedrera que, como comentó Gaudí podría reorganizarse como un hotel, convirtiendo los pisos de alquiler en habitaciones. El arquitecto tenía en cuenta ese pensamiento espacial y lo explicaba a través de las maquetas que realizaba de sus obras; con ellas no sólo proyectaba su idea a una escala más cómoda de estudiar, sino que le permitía explicar su planteamiento a los patronos y que estos entendiesen su capacidad espacial.

Resultan importantes en la arquitectura de Gaudí los coronamientos de los edificios ya que él los veía como el sombrero que lleva un hombre. No sólo cumplen una función de cerramiento a modo de azoteas, sino que revitaliza ese espacio fuera de la categoría anterior, que las dejaba como gallineros o espacios sin importancia. Gaudí une las azoteas con la funcionalidad de los edificios coordinando utilidad y estética, puesto que son parte de una casa desde su fachada hasta su interior, es decir, las azoteas, vistas desde el exterior, siguen la estética del edificio pero al mismo tiempo siguen manteniendo su utilidad como lugar de salida de humos, de trasteros, de cuartos de lavar, de tanques de agua.... Este planteamiento lo

vemos en las azoteas de las casas Milá y Batlló que son tanto un espacio de paseo como de recreo.

La Casa Milá presenta en su recorrido ese paseo aéreo ya que en la visita se puede acceder a esta zona, mientras que la Casa Batlló con “Noches Mágicas”<sup>11</sup> mantiene su función de espacio de ocio, y ambas siguen manteniendo los elementos típicos de una azotea: en la Casa Milá las salidas de humos y chimeneas, y en la Casa Batlló las salidas de humos y el tanque de agua escondido en el alzamiento del piso de más, presente solo en la fachada y que supone el lomo del dragón, característico de esa casa.

Unidos a las azoteas se encuentran los patios, otro elemento que Gaudí rescata de una funcionalidad doméstica y los traslada a un espacio de aireación y estética ya que prácticamente recrea fachadas interiores para esos patios, dándoles la misma elegancia que en el resto del edificio. La fachada da a la vida de la calle y los patios a la vida cotidiana del edificio; de modo que Gaudí elimina esa dictadura clasicista de la arquitectura sobre los espacios que había que esconder o relegar y se recrea en los patios y huecos de ascensor, dándoles color y aprovechando sus posibilidades estéticas.

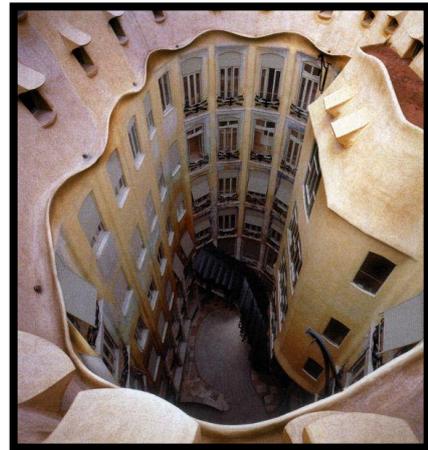


Figura 39. Fachada del patio de la Casa Milá.

## 5. REINO ANIMAL: EL DRAGÓN DE LA CASA BATLLÓ

El dinamismo y la perfección funcional de los seres vivos sugirieron a Gaudí multitud de soluciones para embellecer y hacer más estables las construcciones.



Figura 40. Fragmento del rodapié de la escalera principal de la Casa Batlló.

<sup>11</sup> Actualmente la Casa Batlló ofrece pequeños conciertos nocturnos de música en directo bajo el título de “Noches mágicas”: <https://www.casabatllo.es/venta-entradas/visita-noches-magicas/>.

Las formas de los animales recogidas por Gaudí van desde su reproducción como animales, mitológicos o no, hasta su posible deconstrucción. Teniendo en cuenta que hay animales en prácticamente todas las obras de Gaudí, nos centraremos en el dragón de la Casa Batlló pudiendo ver dos posibilidades, una en la que se aprecia un solo dragón y otra en la que podemos ver a dos dragones (el que domina el exterior y otro que queda deconstruido): en el primer caso, podríamos distinguir la cola de ese dragón en el rodapié de la barandilla de la escalera principal o, en el segundo caso ver esa cola como la columna vertebral de ese dragón deconstruido.



Figura 41. Imagen de la lámpara del salón de los Batlló.

De cualquier modo, dicho dragón nos guía desde la entrada de la casa y sube a la planta noble llevando al visitante al salón principal, donde nos encontramos con un enorme remolino en el que nos podemos sentir observados por el ojo que centra el techo, el dragón parece descansar en la azotea pero vigila su interior.

Las escamas que se encuentran en la casa pueden leerse con dualidad: las interiores

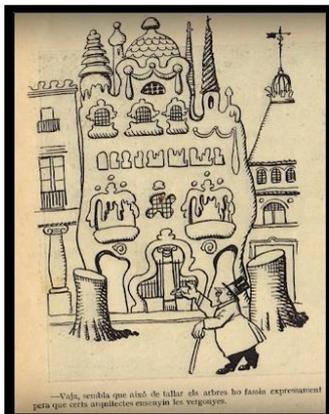


Figura 42. Ejemplo de una viñeta en la que se hace burla del aspecto de la fachada de la Casa Batlló.

vistas en las paredes como escamas de peces y las exteriores como las escamas del lomo del dragón que protagoniza este reino.

Mónica Cruz, especialista en arquitectura modernista, en la conferencia impartida en la Casa Batlló sobre la fachada de la misma<sup>12</sup>, comenta que no hay ningún documento que certifique que la coronación de la Casa Batlló sea un dragón, aunque sí comenta que puede deberse a los dibujos y viñetas de la época, que no sólo se burlaban del aspecto de pastel que tenía para algunos en aquellos años sino el hacer una referencia “nacional”, con el añadido de ver los huesos y las máscaras de los balcones como los restos de las víctimas del dragón. La leyenda cuenta cómo un reino se ve amenazado por un dragón al que deben rendir un sacrificio, siendo éste al azar, un día la princesa de ese pueblo resulta la elegida pero San Jordi llega para rescatarla y como gesto de gratitud el reino se convierte al cristianismo.

<sup>12</sup> “La fachada de Casa Batlló: ingenio y simulacro” (2015, 13 de Octubre). En el Canal Oficial de la Casa Batlló, en: <https://www.youtube.com/watch?v=MO4EW1TLzqc>

En la Edad Media, San Jordi pasó a ser patrón de la Corona de Aragón por su intercesión a favor de los cristianos en una serie de batallas. En Cataluña la fiesta del Día de San Jordi se generalizó a mediados del siglo XV. Esta leyenda, que en realidad se encuentra en prácticamente todo el mundo, es acogida por la sociedad catalana de tal manera que cala en la cultura más popular, haciéndola suya.



Figura 43. Fotograma de la presentación *El despertar de la Casa Batlló* un mapping 3D proyectado sobre la

## 6. REINO ACUÁTICO: CASCADA VICENS Y CASA BATLLÓ.

El agua forma uno de los elementos más claros de la estética de Gaudí, ya que recurre a ella tanto en “forma”, a pesar de que ésta no la tiene, como en color. El agua es vital para cualquier tipo de vida, y la realidad es que Gaudí tiene en toda su obra alguna referencia o elemento acuático: entrada de la Casa Milá a modo de cueva submarina, el agua que riega los árboles arquitectónicos que sustentan la Sagrada Familia y en las flores de la misma que resultan en su mayoría flores acuáticas, o la vegetación que llena el Parque Güell, o la cascada del patio de la Casa Vicens (que será reconstruida próximamente).

Pero sin duda, la Casa Batlló es el espacio más representativo de la presencia del agua en Gaudí. Desde su fachada hasta el interior está llena de elementos de naturaleza acuática, una presencia que se ve tanto en el color como en las formas de los remolinos o en el estampado de escamas de las paredes, siendo el visitante acompañado de tortugas en su recorrido, hasta la creación de una cascada a base de azulejos que supone el patio del ascensor. Todo esto la convierte en protagonista de este apartado, así como la reconstrucción que se va a llevar a cabo de la cascada que decoraba el patio de la Casa Vicens.

### 6.1 Cascada casa Vicens (1883-1888):

Gaudí recibió en 1880 el encargo de Manuel Vicens i Montaner para una segunda residencia veraniega de la familia, propietaria de una fábrica



Figura 44. La casa Vicens, fachada original (izquierda) y remodelada (derecha).

de cerámica. Este fue el primer proyecto de importancia del arquitecto tras su licenciatura en 1878. El negocio de la familia queda de manifiesto en la fachada del inmueble, cuya decoración está basada precisamente en azulejos con una temática orientalista, característica de la primera etapa del arquitecto.



Figura 45. Plano de la ubicación del jardín de la Casa Vicens. En rojo el templo que antiguamente se encontraba allí; en verde las zonas ajardinadas.



Figura 46. Vista de cómo era el jardín de la Casa Vicens

Destaca para este reino acuático la cascada ubicada en el jardín. Gaudí proyectó la casa adosada a la pared medianera de un convento vecino (Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl), logrando de este modo obtener un jardín amplio y espacioso. Al otro lado del jardín diseñó una monumental cascada que surgía de una estructura de ladrillo visto formada por un arco parabólico encima del cual había un paso entre columnas. El agua se almacenaba en dos depósitos emplazados en cada uno de los pilares extremos y refrescaba la tribuna de la casa y regaba el jardín.



Figura 47. Arco de la cascada de la Casa Vicens.

Gaudí ensayó en este jardín una compleja trama de ruidos vinculados a los movimientos del agua a través de diferentes manantiales y de la cascada. Todos estos elementos se fueron perdiendo progresivamente: el manantial de la galería del comedor fue eliminado en 1925 y el manantial de la puerta de acceso en 1927 (cuando la viuda vendió esa parte del



Figura 48. Paso interior del arco de la cascada.

terreno).

El pasado 18 de Mayo, con motivo de la celebración del Día de los Museos, se dio a conocer la noticia de la reconstrucción de la cascada de la Casa Vicens, que fue demolida en 1946 cuando esa parte del terreno fue vendida.

El impulsor del proyecto de reconstrucción de la cascada es Daniel Giralt-Miracle, historiador del arte, comisario del Año Internacional de Gaudí (2002), miembro de la Reial Acadèmia de Ciències y Arte de Barcelona y asesor de la Fundació Agbar para el proyecto de reconstrucción de la cascada de la Casa Vicens en el jardín de la Central Cornellà, dirigido por el arquitecto y experto en la obra de Gaudí, José Vicente Gómez Serrano.

Gracias al hallazgo de las fotografías de la cascada y de los planos firmados por el propio Gaudí, se respetarán las medidas originales, los materiales y los procedimientos de construcción de la época.

## 6. 2 Casa Batlló (1904-1906)

Construida en 1875 por Emilio Sala Cortés, en 1903 el edificio fue adquirido por Josep Batlló i Casanovas (? – Barcelona, 1934), un rico hombre de negocios con varias fábricas de textiles. Su primera intención fue derribar el edificio y construir uno nuevo pero finalmente decidió remodelarlo: reservó la planta principal como residencia familiar mientras que el resto de pisos fueron explotados, en principio, en régimen de alquiler (como era habitual en la época) y poco a poco fue dando algunos pisos a sus hijos a medida que éstos se casaban.



Figura 49. La familia Batlló.

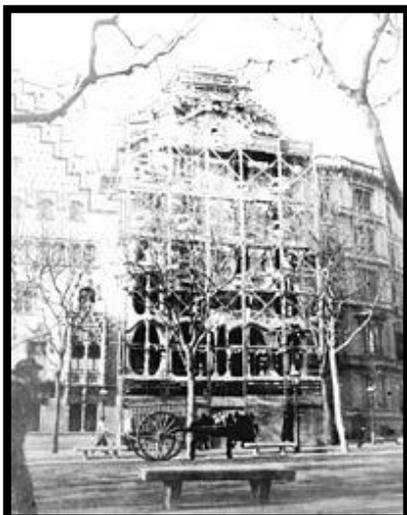


Figura 50. La casa Batlló en obras.

Para la remodelación, Batlló encargó el proyecto a Gaudí, por aquel entonces un arquitecto ya de gran renombre, que en aquel momento trabajaba en diversos proyectos a la vez: el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1883-1926), la Torre Bellesguard (1900-1909), el Parque Güell (1900-1914) y la restauración de la Catedral de Santa María de Palma de Mallorca (1903-1914). “El industrial quedó tan impresionado con la obra del arquitecto que lo recomendó a su amigo, Pere Milà i

Camps, para el que Gaudí construyó la Casa Milà (conocida popularmente como la Pedrera) entre 1906 y 1912” (Rodríguez *et alt.* 2008: 13)

La reforma consistió en la fachada, el piso principal, el patio de luces y la azotea, y levantó un quinto piso para los servicios de la casa (lavaderos y trasteros):

El proceso administrativo del edificio fue complejo: en mayo de 1904 el señor Batlló presentó al Ayuntamiento el proyecto de la obra, firmado por Gaudí, en el que solo se preveía construir un sótano y reformar los bajos del edificio; en noviembre del mismo año se presentó otro proyecto —sin haber sido aprobado el anterior— que planeaba la construcción del sótano, la remodelación del piso principal, la adición de un nuevo piso en el terrado y la reforma de toda la fachada. Las obras se iniciaron antes de conseguir los permisos municipales, y el 26 de enero de 1906 un inspector denunció la presencia de unas obras ilegales. Sin embargo, pese a la denuncia y la orden de finalizar las obras, estas continuaron, y el 30 de abril de 1906 el señor Batlló pidió una licencia para alquilar los pisos, toda vez que las obras se daban por finalizadas. Hasta 1912 no se resolvieron los arbitrios municipales, y finalmente la licencia se otorgó el 17 de diciembre de 1912. (Bassegoda i Nonell. 2002:189-190.)

El edificio participó en el Concurso anual de edificios artísticos del Ayuntamiento de Barcelona, pero dado que el jurado no gustaba del estilo modernista no valoraron la casa justamente. La Casa Batlló es un reflejo de la plenitud artística de Gaudí, es el culmen de las manifestaciones acuáticas de su obra. No solo tiene animales marinos sino elementos que recuerdan a ellos como el empapelado de las paredes que simulan escamas y alguna tortuga marina al raso de la luz, la cual juega un enorme papel en la cromática de toda la casa, sino que también reúne formas vegetales como las flores que decoran la fachada, y sobre todo el espectacular patio con una cascada de azulejos.

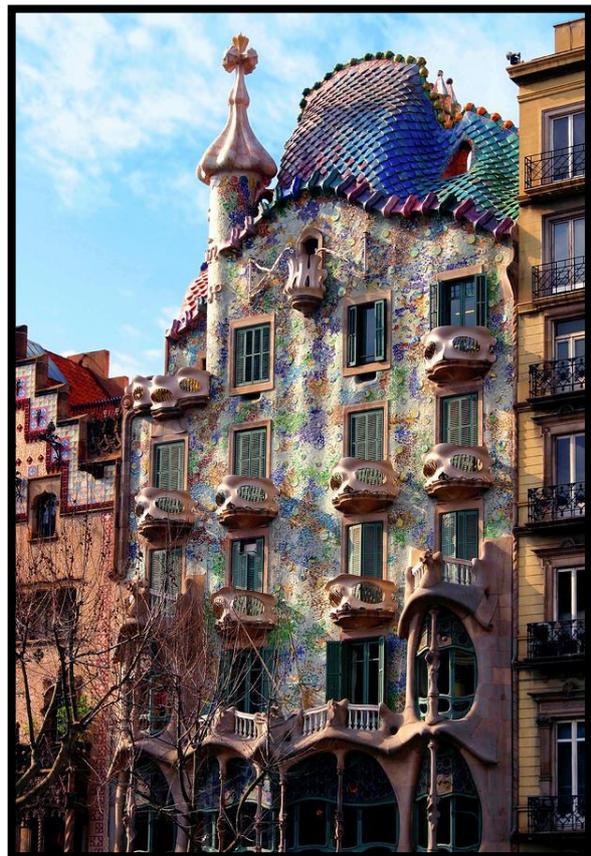


Figura 51. Fachada de la Casa Batlló.

En esta casa se pone de manifiesto la creatividad a nivel cromático de Gaudí con una riqueza estructural (ya que usa las curvas catenarias y la helicoidal) que no se fija en las rectas

sino que sale de las premisas clásicas y surge con ondas y color. El agua no se encuentra presente sólo en la cascada del patio sino en toda la casa, no hay ni una sola arista o esquina, las paredes son curvas y ondulantes.



Figura 52. Patio interior en la Casa Batlló.

También destaca como elemento acuático el patio interior. Gaudí se preocupaba tanto de la luz como de la ventilación, por ello cubrió el patio con una claraboya sostenida por arcos catenarios, lo que permitía una fluidez en la aireación ya que dejaba mucho espacio para que corriera el aire (las ventanas presentan unas rendijas en la parte superior para ese movimiento de aire) y lo revistió con azulejos cuya policromía

remite a una cascada, usando los tonos más oscuros para la parte superior y a medida que caen se tornan azules más suaves hasta llegar al suelo pareciendo incluso crear espuma con las tonalidades blancas; esto da una sensación refrescante al visitante además de servir a su función del aprovechamiento de la luz. Esta cascada no sólo puede ser interpretada desde la parte superior a la inferior, sino al revés; es decir, presenta una doble visión ya que al observar el patio desde la planta inferior las tonalidad más claras, blancas y grises, van dando paso a tonos más oscuros, azules profundos y, nunca mejor dicho azules marinos, que imitan las tonalidades que adquiere el mar a medida que se profundiza en él.

El elemento del agua está presente desde los pequeños remolinos que adornan las puertas e incluso el techo de la estancia principal, hasta la misma fachada que simula un estanque de nenúfares. Para ello, se picó la fachada original y se aplicaron fragmentos de vidrio y sobre estos Gaudí se valió de restos de cerámica,



Figura 54. Detalle de la composición de cerámica y vidrio de la fachada de la Casa Batlló.



Figura 53. Detalle de los remolinos que decoran las puertas del salón principal.

“usando cuatro medidas distintas 15, 21, 27 y 35 cm” (Rodríguez *et al.* 2008: 36-37) y la gama cromática que le daban los diferentes estados

“usando cuatro medidas distintas 15, 21, 27 y 35 cm” (Rodríguez *et al.* 2008: 36-37) y la gama cromática que le daban los diferentes estados

de oxidación natural para acabar la confección pictórica de la fachada, creando una imagen que recuerda a un estanque con flores flotantes o que los círculos de cerámica parezcan gotas cayendo por la fachada. El vestíbulo está formado por líneas sinuosas, con ventanas y puertas redondeadas que recuerdan el fondo del mar: el color de las baldosas, las paredes abombadas y las oberturas ovoides dan la impresión de estar en una ruta submarina.

Ese mismo agua se recrea en el techo del salón principal, en el que se aprecia la formación de un remolino que ocupa no solo el centro de la habitación, sino que sus ondas llegan hasta la tribuna creando un pequeño oleaje que armoniza la habitación y sigue las líneas curvas que dominan toda la casa. Además podría verse cómo la lámpara central actúa como ese ojo que comentamos en el anterior reino que, al sumergirse, crea esas ondas pero al contrario que los remolinos que decoran la casa, no succiona sino que sale hacia afuera

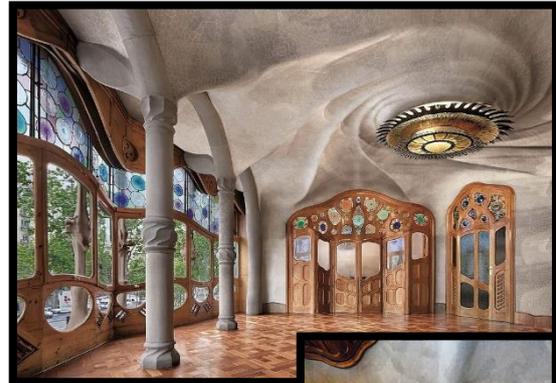


Figura 55. El salón principal, en él se aprecia el remolino que forma el techo de la estancia.



Figura 56 A. Detalle del techo del salón principal.

y las moldea, desdibujando el techo y uniendo mediante curvas las puertas y la tribuna con el centro.



Figura 57. Detalle de la simulación de una gota cayendo en un estanque.

Igualmente se aprecian los reflejos de unas gotas al caer en un lago de agua en la sala que da al patio trasero, en él se puede ver como una gota cae en un

techo liso y salpica a su alrededor creando un círculo de gotas.



Figura 58. La casa Milá en una foto publicada en *Revista Nova*, Barcelona (23 de Mayo de 1914)

## 7. REINO MINERAL: LA CASA MILÁ (1906-1910)

Las montañas, acantilados y rocas pueden servir de modelo para la arquitectura puesto que fueron creados siguiendo las leyes del equilibrio y la gravedad. Al utilizar estas

formas se consiguen resultados de tipo ecológico, debido a la estrecha relación entre la obra arquitectónica y el entorno natural. El uso de la piedra como material constructivo no es nada nuevo, pero el uso de la forma natural en la que se recoge la piedra sí. El hecho del traspaso de las formas en las que un acantilado es moldeado, tanto por la erosión del aire como la del agua, refleja un pensamiento que lleva a copiar la naturaleza y convertirla en un edificio y es así como ocurre con la protagonista de este apartado: La Casa Milá.

La Casa Milá, llamada popularmente ahora y despectivamente en su momento La Pedrera (cantera en catalán) porque Gaudí hacía que se cortasen los bloques de piedra allí mismo, fue edificada por encargo del matrimonio Pere Milá i Camps (Barcelona, 1874 – ibídem, 1940) y Roser Segimon i Artells (Reus, 1870 - 1964) a Gaudí, que contó con la colaboración de sus ayudantes Josep Mari a Jujol, Domènec Sugrañes, Francesc Quintana, Jaume Bayó i Font, Joan Rubió, Enrique Nieto y Josep Canaleta, así como del constructor Josep Bayó i Font, que había trabajado con Gaudí en la Casa Batlló, casa que había gustado a Pere Milá y motivó el encargo al arquitecto.

La idea era construir un edificio en la unión entre el Paseo de Gracia y la Calle Provenza, que tenía como objetivo ser la residencia familiar de los Milá, pero incluyendo pisos de alquiler, igual que en la Casa Batlló (era algo típico de la época, como comentábamos antes). Es en este momento cuando el Ensanche de Barcelona se convirtió en el principal motor de la expansión urbanística de la ciudad, lo que transformó el Paseo de Gracia en el nuevo centro residencial burgués.

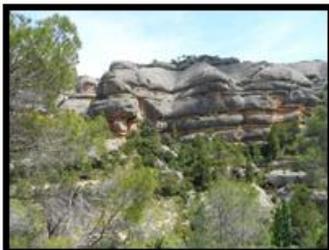


Figura 59. Desfiladero de Fra Garau, Parque Natural de la Sierra de Montserrat. Tarragona.

Gaudí hace una transcripción de un desfiladero, en concreto: el de Fra Guerau (Parc Natural de la Serra del Montserrat). Es indiscutible la presencia de la geología como punto clave de esta construcción en concreto, copiando la línea de movimiento del desfiladero y armonizándolo con la línea de la arquitectura de la casa, teniendo como unión la naturaleza de

las formas y de los materiales ya que reviste la fachada con piedra, además del uso del trencadí, que aunque no sea exactamente un mineral, sí es usado como tal en los elementos que decoran la azotea,



Figura 60. Detalle de una de las chimeneas ubicadas en la azotea de la Casa Milá.

como si las piedras más pequeñas se coordinaran para crear las chimeneas y demás elementos que se encuentran en esa zona.

El edificio consta de cinco plantas, articuladas alrededor de dos patios interiores, uno circular y otro oval, más un sótano, un desván y la azotea. Esta estructura acoge dos edificios adosados e independientes, cada uno con su propia puerta de acceso y su propio patio de luces, que están comunicados únicamente en la planta baja. Sin embargo, la fachada presenta una estructura unitaria y común a ambos edificios.

Las paredes divisorias no tienen función estructural por lo que su diseño varía de una planta a

otra. La fachada tampoco cumple una función de sostenimiento sino de revestimiento, por lo que su diseño y ornamentación presentan una acusada libertad creativa con formas ondulantes que evocan el oleaje marino y generan diversas sensaciones lumínicas según la hora del día.

La sinuosidad de la fachada así como ese aspecto en apariencia tosca y poco trabajada, en realidad proporciona aberturas con diferentes ondas, recordando a un acantilado erosionado por el flujo constante tanto del viento como del agua que lo moldea. (Flores. 1982: 156).

El mismo oleaje que trabaja ondulando la piedra en la naturaleza lo hace en la fachada de la Casa Milá, suavizando las formas de manera natural y estética, lo que sirve tanto para el propósito arquitectónico de la unión de ambos espacios como para trasladar visualmente aquel acantilado comentado al principio.

La disposición de las fachadas se organiza de la siguiente manera (Rodríguez, A; Sosa, L. 2008: 44-51):

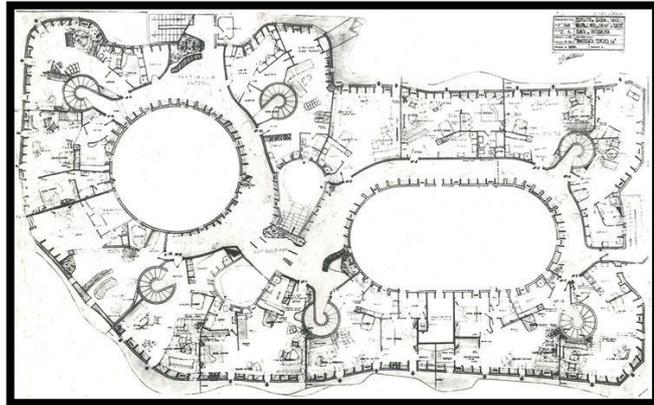


Figura 61. Planta de la Casa Milá (1906-1910)

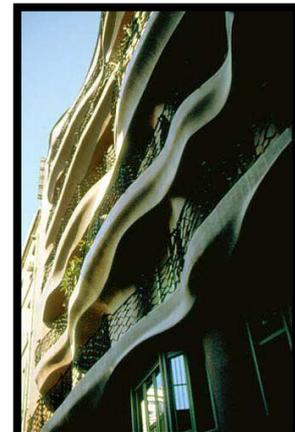


Figura 62. La ondulación de la fachada de la Casa Milá.



Figura 63. Arriba: vista general de la Casa Milà. Abajo: ejemplo de la diferencia de policromía de la fachada a diferentes horas del día.

Fachada del paseo de Gracia: dado el intenso fervor con el que Gaudí vivía la fe, decide que esta casa sea un monumento a la Virgen del Rosario para ello idea un grupo escultórico en la azotea de la casa, en ella quería representar a la Virgen acompañada de ángeles guerreros, de modo que la Pedrera está coronada con la palabra *Ave del Ave María*, con una decoración en relieve de lirios, símbolo de la pureza de la Virgen. Es la única que no tiene puerta de acceso. La planta baja de esta fachada estaba destinada a carbonera, y originalmente tenía rejas, que fueron retiradas cuando se transformó en tiendas comerciales.

Fachada del chaflán: al ser la central es la más conocida del edificio. Alberga una de las dos puertas de acceso, flanqueada por dos grandes columnas (habitualmente apodadas «patas de elefante») que sostienen la tribuna del piso principal, el del matrimonio Milá. El techo de la tribuna tiene una claraboya para proporcionarle luz, bajo la que se sitúa una concha esculpida. En la parte superior de la fachada se encuentra una rosa en relieve y la inicial M de María, que habrían sido la base de la escultura de María y los arcángeles mencionada antes y que finalmente no se colocó. En los dos laterales del chaflán se encuentran, en la parte superior, las palabras *Gratia* y *Plena* del Ave María.

Fachada de la calle Provenza: tiene 43,35 metros de largo, por lo que es la más extensa y cuenta con una puerta de acceso al edificio. Orientada al sureste, recibe luz prácticamente todo el día por lo que Gaudí la diseñó con más ondulaciones que en las otras dos fachadas, así como unos balcones más sobresalientes para crear más sombra. En la parte superior se sitúan las palabras *Dominus* y *Tecum* del Ave María.

Las fachadas son como una piel de piedra recubriendo una musculatura humana, con los pechos, las axilas, frentes y nuca. Y con el tejado incrustado de cerámica blanca cortada irregularmente de modo que permitía revestir las formas orgánicas de chimeneas y tubos de ventilación como si fueran fantásticos personajes, suaves o agresivos, tensos o relajados, que habitan entre las curvas y ondulaciones de la cubierta. (Boix. 1987: 66).

La policromía de la fachada es tan sencilla como continuar la diferencia natural que existe entre una piedra y otra: el suave tono del blanco crema de la



Figura 64. Chimeneas humanizadas en guerreros

fachada, frente al blanco del mármol que usa en la azotea y la cerámica en trencadí que corona los templetes de la misma que actúan como guerreros cuya estructura sigue la línea helicoidal.



Figura 65. Uno de los balcones de la Casa Milá.

La piedra utilizada para su construcción tiene dos tipos de dureza, una más dura en la parte inferior y otra más suave en la parte superior. Ambas dan un resultado en color blanco, que genera diversas tonalidades según la luz incidente y están acabadas con una textura rugosa que proporciona un aspecto orgánico que concuerda con la idea de la naturaleza en la arquitectura no sólo en las formas extraídas de ella

sino también en su aspecto físico y su tacto.

Gaudí acudía a la naturaleza para completar la matización: “La pátina de la piedra, enriquecida con las plantas trepadoras de los balcones, habría dado un colorido constantemente variado a la casa” (Bergos, Bassegoda i Nonell, Crippa. 1999: 63-64). Gaudí proyectaba que en los balcones, de hierro forjado, hubiese enormes manchas de color gracias a las flores que pretendía que estuvieran allí, adornando una naturaleza que se consideraba tosca ya que el concepto de la piedra nunca ha sido considerada principalmente como suave. Es aquí donde se ve la intencionalidad clara del pensamiento de Gaudí del traspaso de la naturaleza, no solo en estructura sino también en ambiente.

El edificio se encuentra coronado por una azotea situada sobre el desván, donde Gaudí situó las salidas de escalera, las chimeneas y las torres de ventilación, que por sus originales formas y diseño innovador crean un auténtico jardín de esculturas al aire libre. La terraza está compuesta de varias secciones de diferentes volúmenes y niveles, cuyos desfases están comunicados por pequeños tramos de escaleras, y que crean un espacio de singular originalidad, que es a la vez funcional y estético, dos de las premisas clave del arquitecto. (Rodríguez y Sosa. 2008: 125-126)

Estos desniveles de la azotea se deben a la distinta altura de los arcos del desván, lo que genera una terraza de formas sinuosas que, junto al diseño ondulado que presenta la fachada y esas líneas curvas creadas por el modelado que hace el agua en la piedra, genera un espacio único.



Figura 66. Superior: estructura interna de los arcos que forman el desván y mantienen la sinuosidad de la azotea (abajo)

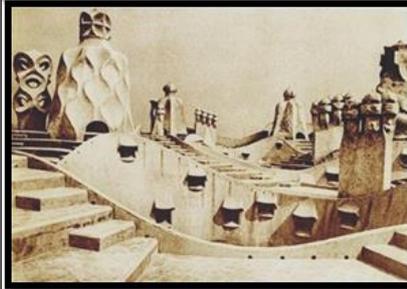


Figura 67. Ondulaciones del techo, rescatadas tras la remodelación que ordenó la señora Milá.

En cuanto al interior, la tosquedad de la piedra queda contrapuesta con las formas armónicas de la naturaleza marina del interior: imitaciones de pulpos en los techos, la espuma del mar, superficies onduladas por el impulso de la brisa, los falsos techos de yeso que simulan olas de mar, así como



Figura 68. Antiguo interior de la Casa Milá

caracolas y flora marina. La fuente de erosión del exterior, que parece seco, se contrapone con un ambiente de vida en el interior.

## 8. REINO VEGETAL: Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1882-actualidad)

Un punto de inflexión muy importante tanto en la vida como en la obra de Gaudí es la profunda fe que vivía, esto lo lleva a servirse de la obra de Dios como fuente inspiración iconográfica ya que en muchas ocasiones acude a temas relacionados con la religión para consolidar sus ideas arquitectónicas.

Gaudí puso su imaginación y talento al servicio de la fe católica. Tenía como maestra a la naturaleza porque su creencia le llevó a ver en cualquier creación divina un elemento perfecto, dado que Dios lo había puesto sobre la Tierra. Gaudí es el aprendiz de Dios Creador.



Figura 69. Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1883- actualidad)

“Para él la naturaleza es la creación de Dios, y la arquitectura el arte que aspira a lograr unificarlos. (...) Establece una continuidad entre materia y espíritu, que es una de las claves de la arquitectura gaudiniana” (García Álvarez. 2017: 71). Los árboles y las plantas presentan estructuras fibrosas que muchas veces se asimilan a formas

de la geometría reglada, es decir, helicoidales o paraboloides hiperbólicos. Gaudí las tomó como modelo para los esqueletos de sus edificios. Al mismo tiempo el color y la elegancia de las hojas, frutos y flores sirvieron para la decoración de fachadas e interiores.

La Sagrada Familia es un reflejo de la plenitud artística de Gaudí: trabajó en ella durante la mayor parte de su carrera pero especialmente en los últimos años de su trayectoria, donde llegó a la culminación de su estilo naturalista, haciendo una síntesis de todas las soluciones y estilos probados hasta aquel entonces. (Bergós i Massó. 1999: 68)



Figura 70. Fotografía de la Sagrada Familia comenzando a construirse.

Después de asumir el proyecto en 1883, Gaudí termina la cripta, comenzada en 1882 por Francisco del Villar. Posteriormente inicia las obras del ábside, mientras sigue a buen ritmo la recepción de donativos, que sustentan el gasto de las obras. Al recibirse un importante donativo anónimo, Gaudí se plantea hacer una obra mayor: desestima el antiguo proyecto neogótico y propone otro más monumental e innovador tanto por las formas y

las estructuras como por la construcción. El proyecto de Gaudí consiste en una iglesia de grandes dimensiones con planta de cruz latina, con cinco naves y tres en el crucero, ábside y siete capillas absidiales a partir de la girola y dieciocho torres de gran altura: cuatro en cada portal haciendo un total de doce por los apóstoles, cuatro sobre el crucero invocando a los evangelistas, una sobre el ábside dedicada a la Virgen y la torre-cimborio central en honor a Jesús, esta torre con una altura cercana a los 200 metros (172) se rematará con la típica cruz gaudiniana.

En toda la obra hay una importante carga simbólica, tanto en forma arquitectónica como escultórica, con el objetivo final de ser una explicación catequética de las enseñanzas de los Evangelios y de la Iglesia.

Es la obra a la que Gaudí dedicó más tiempo. Desde que se hizo cargo de la dirección, trabajó ininterrumpidamente en ella hasta su muerte en 1926. Además, desde 1915 en adelante se dedicó exclusivamente al templo, en cuyo taller llegó a instalarse e incluso dormir en los últimos ocho meses de su vida. “Gaudí centró en el templo todos los ideales que habían formado su existencia. El resumen de su arquitectura se plasma en esta obra inacabada.” (Bassegoda i Nonell. 2002: 252-253).

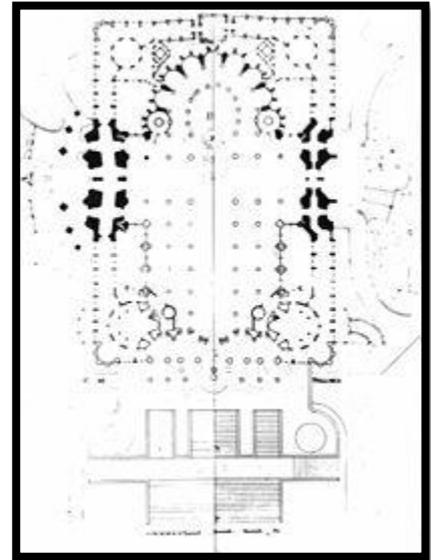


Figura 71. Planta del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia

La Sagrada Familia, supone la síntesis de toda la evolución arquitectónica de Gaudí, es la más representativa del paso de las formas estructurales de la naturaleza a la arquitectura trasladando las formas de árboles, plantas, frutas y flores a los distintos elementos estructurales y decorativos del templo.

Gaudí había comentado a sus íntimos que su propósito nunca había sido el de crear, sino perfeccionar lo ya existente sumergiéndose en la gran riqueza de las formas naturales, un mundo estudiado exhaustivamente por científicos de todos los campos con la sorprendente excepción del arquitectónico. (Ferrín. 2002: 351)

Viendo que la naturaleza no había sido estudiada por la arquitectura se recrea en las formas naturales en La Sagrada Familia, más que en ningún otro proyecto. La naturaleza está más que a la vista tanto en el interior como en el exterior del templo, no sólo aplica las formas naturales sino que aplica también sus colores, dando puntos de referencia frente a la tosquedad cromática de la piedra.

Si seguimos la ideología religiosa de Gaudí en general, y sobre todo con respecto al templo, entendemos la colocación de distintos elementos no vegetales de la naturaleza ya que explica pasajes de la Biblia. La mezcla de elementos naturales tanto vegetales como no vegetales, pueden estudiarse desde dos perspectivas: una en la que se puede ver una armonía entre animales y personajes que se alimentan de lo que la naturaleza les da; y otra, teológica, que ve en los elementos frutales el alimento de las almas, tanto de esos personajes que adornan el espacio como de los fieles que entran al templo.



Figura 72. Fotografía de la construcción de la Fachada del Nacimiento

Teniendo en cuenta la categoría de este trabajo, nos centraremos en la Fachada del Nacimiento y el interior del templo, ya que las otras dos fachadas restantes no responden a las características requeridas: La Fachada de La Pasión pertenece un estilo moderno y la Fachada de la Gloria no ha comenzado a decorarse. En la fachada del Nacimiento se encuentran representados la vida de Jesús y los misterios del Santo Rosario, pero el resto es un canto a la naturaleza, en el que se puede ver pájaros en vuelo, reptiles, salamandras, algas marinas, naranjas, olivos, palmeras, rosas floreciendo, frutas coronando las torres....

Los elementos de inspiración vegetal están repartidos tanto en el interior como en el exterior del templo. Empecemos con la vista más clara de elemento arbóreo: el enorme ciprés de la Fachada del Nacimiento. Esta fachada se divide en pórticos, el de la Caridad (en el centro y dedicado a Jesús), el de la Esperanza (dedicado a San José) y el de la Fe (dedicado a la Virgen).

A la muerte de Gaudí, el proyecto quedó inacabado (aún lo está), a lo largo del tiempo se ha ido completando siguiendo una línea más contemporánea como es el estilo de la fachada de La Pasión, de Josep Maria Subirachs, y otra gaudiniana que sigue los ideales naturalistas del arquitecto:

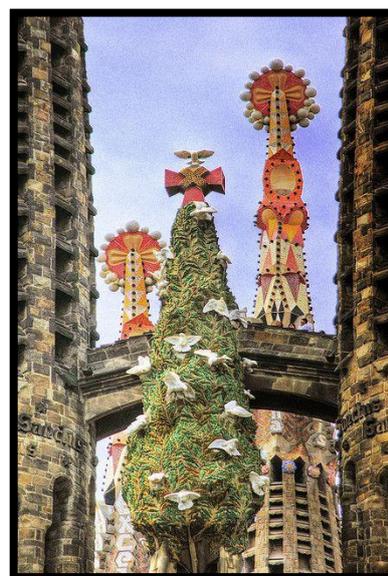


Figura 73. Ciprés que corona el Pórtico de la Caridad.

Los tres pórticos tienen cuatro puertas —la central es doble— diseñadas por Etsuro Sotoo, de bronce policromado y cristal, decoradas con vegetación, insectos y pequeños animales, evocando el lugar donde nació Jesús: la puerta de la Caridad está decorada con hiedras —símbolo de la obediencia— y flores de calabaza —símbolo del matrimonio—; la de la Fe contiene rosas silvestres sin espinas; y la de la Esperanza presenta unas cañas, como las del río que cruzó la Sagrada Familia en su huida a Egipto. (Sotoo. 2010:167-170)

Con la muerte de Gaudí queda abierta la decisión de seguir las normas gaudinianas o adaptarse a estilos más modernos, esta última opción es la que siguió Subirachs con líneas que

se salían totalmente del modernismo de Gaudí que recupera Sotoo, quien se decidió por conservar los ideales naturalistas de Gaudí como se aprecia en los diseños de las puertas del Pórtico de la Caridad:

La puerta, ubicada en el pórtico central de la Caridad, es de bronce y tiene unas dimensiones de más de 7 metros de altura por 3 metros de ancho. Inspiradas en la naturaleza, el color dominante es el verde, que se ha conseguido a partir del proceso de corrosión del metal.

(...) Su diseño representa un conjunto de hiedra, hojas y flores de calabaza y flores de lirio. También hay diferentes insectos como escarabajos, chinches, avispas, moscas, saltamontes, mariposas, ciempiés, grillos, abejas, mariquitas, orugas, arañas, hormigas y libélulas. (*La Sagrada Familia ya tiene puerta nueva*. 2014,16 de Julio).

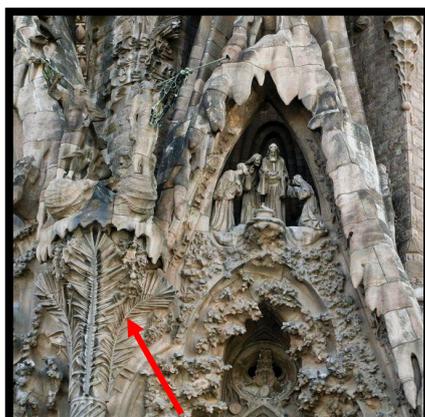


Figura 75. La palma como capitel, en el Pórtico de la Caridad.

Siguiendo la línea de elementos vegetales, en el exterior nos encontramos con capiteles en forma de hojas de palma, de las que surgen racimos de dátiles cubiertos de nieve (por el invierno, fecha de la natividad de Jesús). “La iglesia primitiva la adoptó como símbolo de la victoria sobre la muerte” (Hall. 1987: 244) si lo unimos con la visión que tiene Jung de la palma como representación del alma, serían las almas las que actuarían como elemento sustentante de parte del templo.

Un gran ciprés, del que salen palomas blancas, preside la parte superior del Pórtico de la Natividad. El ciprés es “un árbol consagrado por los griegos a su deidad infernal. Los latinos ratificaron en su culto a Plutón este emblematismo, dando el sobrenombre de “fúnebre”, sentido que conserva en la actualidad” (Ciriot. 1981: 130). Gaudí parece querer cambiar esa asociación lúgubre de muerte con el ciprés haciendo que salgan de él palomas blancas “símbolo de las almas. Participa del simbolismo general de todo animal alado (espiritualidad y poder de sublimación)” (Ciriot. 1981: 353), que tienen un simbolismo universal de la llamada del cielo, además representan la resurrección que tienen las hojas perennes del ciprés. Se podrían entender como la liberación del alma de la muerte y, teniendo en cuenta la naturaleza expiatoria del templo, sería un pensamiento razonado.



Figura 73. Uso de las formas del laurel,

La cubierta de las naves que sirvieron de escuela a los hijos de los artesanos sigue la ondulación de las hojas de laurel que permiten trabajarla con movimiento, manteniendo una jerarquía simbólica en la que la palma preside la nave principal, siendo el laurel el acompañante en las naves laterales.

De sus hojas hacíanse guirnaldas y coronas para los festivales (...) No hay obra sin lucha, sin triunfo. Por ello el laurel expresa la identificación progresiva del luchador con los motivos y finalidades de su victoria, asociando también el sentido genérico de fecundidad que tiene toda la vegetación. (Ciriot. 1981: 269).

La transferencia de las formas de la naturaleza que hace Gaudí en la Sagrada Familia va desde la aplicación de la simbología que el cristianismo le da a ésta, como es el caso del laurel que comentábamos, hasta la traslación de la naturaleza en su estado más puro, imitando o copiando las mismas hasta el más mínimo detalle.

Gaudí llevó a cabo soluciones notables, fruto de su estudio de la naturaleza como fuente de formas arquitectónicas que aplica en distintos encargos a modo de práctica para volcarlas con un planteamiento seguro en la Sagrada Familia: después de usar la curva catenaria en la Cripta Güell como ya comentamos, la pone en práctica para obtener el mejor rendimiento posible y es solo entonces cuando la incluye en la Sagrada Familia ya que es su obra cumbre y quiere llevarla a la perfección.

Una prueba de su método de trabajo son las espigas que rematan los pináculos del ábside como brújulas que buscaran su norte en el sur. (...) Frutos y semillas de esas malas hierbas de la explanada que rodeaba la Sagrada Familia

fueron estudiados, ennoblecidos y reproducidos con toda fidelidad a gran escala.  
(Ferrín. 2002: 352)



Figuran 76 y 77. Cestos del Apocalipsis y representación del cáliz acompañado de dos hostias.

Además, en las cubiertas de la basílica Gaudí recreó doce cestos con frutas representando las doce cosechas del año -una por cada mes- que habrá en la Nueva Jerusalén celestial, según explica el Apocalipsis en el segundo versículo del capítulo 2<sup>13</sup>.

Estas frutas están trabajadas con una técnica muy recurrida por el arquitecto: el trencadí: piezas de cerámica fragmentadas que usaba para dar color y textura a una gran parte de su obra (La Sagrada Familia, las Casas Batlló y Milá, la bancada, la salamandra, la decoración de la sala hipóstila y las casas auxiliares del Parque Güell presentan elementos trabajados en esta técnica).

En el exterior se puede encontrar una enorme cantidad de elementos vegetales que en muchos casos han sido identificados como por ejemplo “acacias, árbol de Judea, hortensia, palma, lirio, lirio dorado de Japón, lirio de agua, lirio junco, flor de lis, alfalfa, vara de Jesús, olivo, almendro, albaricoquero, cerezo, manzano...” (Fargas. 2009: 70) todo esto a nivel general y además aparecen diferenciados incluso por portales, estando el de la Esperanza adornado con flora que alude a Egipto: papiros, lotos, nenúfares, pontederias, talias, eneas, eringios y parras. (Fargas. 2009: 108) y a Palestina en el caso del Portal de la Fe: manzano, violeta, aloe y pasionaria. (Fargas. 2009: 120)

En el interior, la naturaleza pasa de decorativa a estructural, sigue manteniendo la estética pero las formas de la naturaleza pasan a ser ingeniería arquitectónica:

El interior del templo está constituido por lo que Gaudí calificara como “bosque de columnas”, ya que el arquitecto rechazaba la idea de grandes zonas de cubierta sobre pilares robustos y escasos en número, prefiriendo esta solución “arborescente” de columnas muy numerosas sosteniendo cada una solamente una pequeña porción de bóveda hiperboloidal. (Flores. 1982: 256)

---

<sup>13</sup> En el medio de la plaza de ella, y de la una y de la otra parte del río, estaba el árbol de la vida, que lleva doce frutos, dando cada mes su fruto: y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones.



Figura 78.  
Vista de la  
lavanda  
copiada en  
un remate.

Las formas de la naturaleza no dejan de ser evidentes: los pináculos que comentábamos antes son el ejemplo perfecto de cómo Gaudí toma la estructura, estética y forma, en este caso de la flor de lavanda y, partiendo de la forma natural la traslada a la arquitectura sin perder las líneas originales.

Es de notar en este cuerpo, las formas naturales acabadas de enumerar que reproducen simples hierbas del mismo solar aumentadas a gran tamaño (...) (Martinell. 1967: 303). Esas hierbas aumentadas aluden a la vegetación que rodeada a Gaudí, recordando la mítica frase del arquitecto que hablaba de un árbol que tenía junto a su taller y lo nombraba su maestro. También es natural que, dada su infancia en el campo y su interés por este, tome la vegetación que rodeaba el espacio de las obras del templo como fuente de inspiración.



Figura 79. Cubierta interior de la Sagrada Familia.

Pasando al interior de la Sagrada Familia, destacan como elemento vegetal los girasoles en las bóvedas, conformándose como las copas de los árboles que forman la arboleda de columnas. El girasol es un símbolo de la fe espiritual y refleja la adoración en el sistema de creencias cristianas que, como el girasol, se mueve en busca de la luz del sol como la luz de Dios. Podría entenderse también como la fe inquebrantable que guía al alma.

Las columnas que sustentan esa cubierta, copian las formas de los árboles, sostienen el templo y aplican la ramificación de la vegetación como elemento de descargue del peso.

El tronco de estas columnas es de generación geométrica y se consigue por las sucesivas interacciones de polígonos estrellados de tal modo que las aristas forman un círculo en el collarino. Del capitel, que recuerda a un gran nudo leñoso, salen las columnas más delgadas en forma de ramas que terminan con pequeñas porciones de bóveda hiperbólica a modo de hojas. (Girault-Miracle. 2002: 212)

Un ejemplo de esta forma de trabajar, sería la formación de los capiteles que aparece al ir retirando las formas que podríamos entender como pétalos de una flor, y de la eliminación de esos pétalos queda una huella que es la usada para el diseño final.

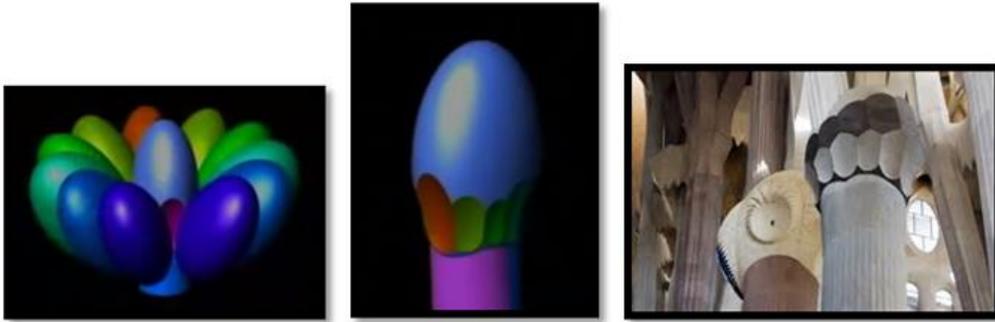


Figura 80: Formación de uno de los diseños para los capiteles del interior del templo.

## 9. CONCLUSIONES

La característica máxima de Gaudí se recoge en la unión de funcionalidad, arquitectura y estética permitiendo que cualquier lugar sea transformable, tanto en el interior como en el exterior y es una prueba más de la capacidad del arquitecto para adaptar el espacio a sus necesidades y viceversa. Gaudí defendía la idea de un diseño integral tanto en estructura como en estética, lo podemos ver en muchas de sus obras, desde los bancos para la capilla de la Colonia Güell hasta el mobiliario de las casas Milá y Batlló. Gaudí se define como modernista porque aplica el sentido orgánico del movimiento y el hecho de que la artesanía sea llevada a cualquier tipo de obra de arte, incluida la arquitectura.

A lo largo del discurso de este trabajo hemos diferenciado los elementos de la naturaleza en reinos pero lo cierto es que Gaudí aplica los diferentes elementos de la naturaleza mezclándolos sin diferenciarlos unos de otros, tanto en la arquitectura como elementos de diseño que completarán la decoración de un espacio.

Además, Gaudí se sentía en deuda con la ciudad y deseaba llenarla de monumentos, soñando con que alguno de ellos, en concreto la Sagrada Familia, fuese más reconocida que la propia Catedral de Barcelona, podemos decir que se ha cumplido su deseo.

Finalmente, está claro que su fe está claramente presente en su obra en todo tipo de elemento (frases, cruces, alegorías) considerando la naturaleza como obra de Dios y ese fervor lo lleva a elevar a la naturaleza y hacerla protagonista de la decoración, estructura, color y belleza de su obra.

Las creaciones gaudinianas rebasan todo límite conocido en la exploración de las relaciones existentes entre la creación artística, la naturaleza y lo sagrado, cimentadas sobre el fundamento del símbolo (García Álvarez. 2017: 210).

## 10. FUENTES UTILIZADAS

- Bassegoda i Nonell, J. (1982). *La arquitectura de Gaudí*. Madrid: CUPSA Editorial.
- Bassegoda i Nonell, J. (2001). *Los jardines de Gaudí*. Barcelona: Edicions UPC.
- Bassegoda i Nonell, J. (2002). *Gaudí o espacio, luz y equilibrio*. Madrid: Criterio.
- Bergos, J.; Bassegoda i Nonell, J.; Crippa, M. (1999) *Gaudí. El hombre y la obra*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Biamonti, A.; Branzi, A.; Camocini, B.; D'Alfonso, M.; Galli, C.; et alt. (2009) *Atlas ilustrados del diseño*. Madrid: Sunsaeta.
- Bohigas, O.; Lahuerta, J.J.; Hereu, P.; Permanyer, L.; Molas, J. et alt. (2002). *Gaudí 2002 Miscelánea*. Barcelona: Planeta.
- Boix, E. (1987). *La revolución del arte moderno. Del Impresionismo al Expresionismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Carandell, J.M. (1993) *La Pedrera, cosmos de Gaudí*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya
- Cirlot, J. (1981) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- De Fusco, R. (2005) *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole.
- De Fusco, R. (2008) *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- De Riquer i Permanyer, B.; Cabana. F.; Domènech i Girbau, L.; García Espuche, A.; Figueras, L.; et alt. (2001). *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Lunweg.
- De Rynck, P. (2009). *Cómo leer la mitología y la Biblia en la pintura*. Barcelona: Electa.
- Domènech i Girabau, L.; Llimargas i Casas, M. (2000) *El Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner*. Madrid; Lunweg Editores.
- Fargas, A. (2009). *Simbología del Templo de la Sagrada Familia*. Barcelona: Triangle Postals.
- García Álvarez, C. (2017) *Gaudí: símbolos del éxtasis*. Madrid: Editorial Siruela. Biblioteca de Ensayo.
- Gaudí, A. (1984) *Antoni Gaudí (1852-1926)*. Barcelona: Fundación de caja de pensiones.
- Gaudí, A. (2002) *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*. Barcelona: El acantilado.
- Giralt-Miracle, D. (2002) *Gaudí 2002 Miscelánea*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Hall, James. (1987) *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferrín, A. (2001) *Gaudí. De piedra y fuego*. Barcelona: Jaraquemada Editores.

- Flores, C. (1982). *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*. Madrid: Aguilar Ediciones.
- Flores, C. (2002). *La lección de Gaudí. The lesson of Gaudí*. Madrid: Espasa.
- Llarch, J. (1982). *Gaudí, biografía mágica*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Martinell, C. (1967). *Gaudí, su vida, su teoría y su obra*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
- Meggs, P.; Purvis, A. (2009) *Historia del diseño gráfico*. Barcelona: RM Verlag.
- Michel, T. (1971) *Gaudí. La Pedrera*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Morante López, F.; Ruiz Zapata, A. (1997). *Análisis y comentario de la obra de arte. Estudios de obras de pintura, arquitectura y escultura*. Madrid: Editorial Edinumen.
- Rodríguez, A.; Sosa, L. (2008) *Casa Milá. La Pedrera. Una escultura arquitectónica*. Barcelona: Dos de Artes Ediciones.
- Rodríguez, A.; Sosa, L.; Noya Álvarez, S.; López Sáenz, V.; Blasco Piñol, X. (2008). *Casa Batlló*. Barcelona: Dos de Arte Ediciones.
- Tusquets, O. (1968) *Palabra y Forma*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Zerbst, R. (2002) *Antoni Gaudí*. Madrid: Taschen.

Fuentes electrónicas:

- Álvarez, Y. (2010, 4 de Octubre). *Las claves para entender la simbología de la Sagrada Familia*. Página Web La información, Sección Arte, cultura y espectáculos. Consultado el 14 de Agosto: [http://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/arquitectura/las-claves-para-entender-la-simbologia-de-la-sagrada-familia\\_SFnk1XomkymDPvXI4uEHb4/](http://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/arquitectura/las-claves-para-entender-la-simbologia-de-la-sagrada-familia_SFnk1XomkymDPvXI4uEHb4/)
- *Antoni Gaudí - Arquitectura Modernista en Barcelona (2002)* (publicado el 6 de Julio de 2014) (en catalán). Consultado el 19 de Julio: <https://www.youtube.com/watch?v=qPWHfG41eLk>
- *Arquitectures La casa Milà- Antoni Gaudí* (publicado el 19 de Julio de 2012) (en catalán). Consultado el 21 de Julio: <https://www.youtube.com/watch?v=2jNRWAjMVAo>
- Buchanan, A.; (2014). *“Sólo para obtener información”: John Ruskin y la arqueología de la arquitectura*. Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte. 35-78. En: <http://www.redalyc.org/pdf/653/65342954004.pdf>
- *CASA AMATLLER*. Publicado el 9 de Marzo de 2011. (en catalán) Consultado el 6 de Septiembre: [https://www.youtube.com/watch?v=N\\_ehIBlxSB0](https://www.youtube.com/watch?v=N_ehIBlxSB0).
- Cruz, M. *La fachada de Casa Batlló: ingenio y simulacro*. (publicado el 30 de Noviembre de 2015) Consultado el 19 de Julio. De Canal Oficial Casa Batlló: <https://www.youtube.com/watch?v=MO4EW1TLzqc>

- *Descubriendo el arte - 02 - Antonio Gaudí* (publicado el 19 de Enero de 2017)  
Consultado del 1 de Junio: <https://www.youtube.com/watch?v=hr3F9XdzLhI>
- *El despertar de la Casa Batlló*. (publicado el 25 de Octubre de 2012) En el Canal Oficial de la Casa Batlló: <https://www.youtube.com/watch?v=Pghwt8hwwMI>
- *Teachings of Art Nouveau: Joseph María Olbrich*. (n.d) Galería Nacional de Arte (EE.UU.). National Gallery of Art. En: [https://www.nga.gov/education/tchan\\_5\\_15.shtm](https://www.nga.gov/education/tchan_5_15.shtm). Consultado el 27 de Julio.
- Fontbona, F. (2002). *Las raíces simbolistas del Art Nouveau*. Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona. En: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7306/1/ALE\\_15\\_13.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7306/1/ALE_15_13.pdf)
- *Gaudí i les formes de la natura a la Sagrada Família* (publicado el 7 de marzo de 2016) (en catalán). Consultado el 19 de Julio: <https://www.youtube.com/watch?v=ikK06KxAhTw>
- *Hector Guimard, Architecte, designer français (1867-1942)* (n.d.) (en francés). Página de <http://lartnouveau.com>. En: <http://lartnouveau.com/artistes/guimard.htm>
- *Iagua. La cascada de Gaudí de la Casa Vicens se reconstruirà en el Museu Agbar de les Aigües*. Consultado en 18 de Junio de 2017 de <http://www.iagua.es/noticias/espana/agbar/17/05/18/cascada-gaudi-casa-vicens-se-reconstruira-museu-agbar-aigues>
- *L'Art Nouveau selon Guimard*. (n.d.) (en francés). Página de <http://www.lecercleguimard.fr/fr/>. En: <http://www.lecercleguimard.fr/fr/autour-de-guimard/lart-nouveau-selon-hector-guimard/>. Consultado el 27 de Julio.
- *L'edifici modernista*. (en catalán) (n.d.) Página Web Oficial del Palau de la Música, Orfeó catalán. En: El Palau. [http://www.palaumusica.cat/ca/l-edifici-modernista\\_23602](http://www.palaumusica.cat/ca/l-edifici-modernista_23602). Consultado el 6 de Agosto.
- *La Pedrera. A master piece of nature*. (publicado el 27 de Mayo de 2016). En Fundació Catalunya La Pedrera. Consultado el 14 de Julio. [https://www.youtube.com/watch?v=Nf\\_71zVbbXI](https://www.youtube.com/watch?v=Nf_71zVbbXI)
- *La Pedrera. Un edifici innovador amb una façana transgressora* (publicado el 25 de maro de 2015) (en catalán) Consultado el 18 de Julio: <https://www.youtube.com/watch?v=CgPyfiCAQIs>
- *La reconstrucción de la cascada de la Casa Vicens* (2017, 18 de Mayo). Consultado el 18 de Junio. Casa Vicens, página web: <https://casavicens.org/es/blog/la-reconstruccion-de-la-cascada-de-casa-vicens/>

- *La Sagrada Familia ya tiene nueva puerta* (2014, 16 de Julio). Consultado el 9 de Agosto. Página Web El confidencial. En: [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-07-16/la-sagrada-familia-ya-tiene-nueva-puerta-etsuro-sotoo\\_163117/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-07-16/la-sagrada-familia-ya-tiene-nueva-puerta-etsuro-sotoo_163117/)
- *Major Town Houses of the Architect Victor Horta (Brussels)*. (n.d). (en inglés). UNESCO, sección: World Heritage List: <http://whc.unesco.org/en/list/1005/>. Consultado el 24 de Julio.
- Montañés. J.A. (2013, 9 de Julio) *Una silla inédita de Gaudí sale a la luz para su subasta*. Consultado el 8 de Agosto. En la Página web El País: [https://elpais.com/ccaa/2013/07/08/catalunya/1373313880\\_352432.html](https://elpais.com/ccaa/2013/07/08/catalunya/1373313880_352432.html).
- Santiago, H. *El cálculo de Gaudí*. [http://oa.upm.es/30203/1/Huerta\\_2013\\_El\\_calculo.pdf](http://oa.upm.es/30203/1/Huerta_2013_El_calculo.pdf)
- Serie de documentales *Gaudiniana*. Consultado el 19 de Julio: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/gaudiana/>
- Series de documentales *Imprescindibles: Domènech y Montaner, un arquitecto poliédrico*. En RTVE, espacio "A la carta". Consultado el 31 de Julio. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-domenech-montaner-arquitecto-poliedrico/3511051/>