

EL SIMBOLISMO Y LA ESPIRITUALIDAD EN LA VIDA Y OBRA DE ANTONI GAUDÍ

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

AÑO ACADÉMICO 2019-2020

Trabajo realizado por Ángel Marrero Pimienta

Dirigido por Carmen Milagros González Chávez

“La Belleza es el resplandor de la Verdad”

Antoni Gaudí.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	4
2. PLAN DE TRABAJO	5
3. DESARROLLO Y ANÁLISIS	7
3.1. Los “cimientos” de Antoni Gaudí: su trayectoria vital y formativa	7
3.2. Gaudí y el símbolo: el elemento trasciende hacia lo sagrado	11
3.2.1. La Naturaleza	14
3.2.2. La Religión.....	16
3.2.3. Simbología catalana.....	17
3.3. Los símbolos en la arquitectura gaudiana: una experiencia más allá de lo terrenal	18
3.3.1. Gaudí y el símbolo “alumbran” Barcelona	18
3.3.2. La Casa Vicens: una vivienda difícil de igualar	19
3.3.3. El Palacio Güell: un edificio con vida propia	21
3.3.4. El Colegio Teresiano: el dogma hecho arquitectura.....	24
3.3.5. La Casa Botines: una hermosa leyenda hecha realidad	26
3.3.6. El Park Güell: bienvenidos a la fantasía	32
3.3.7. La Casa Batlló: legado artístico del Gaudí más “urbanita”.....	39
3.3.8. La Casa Milá: una obra que nos dejará “petrificados”	43
3.3.9. La Sagrada Familia: la creación terrenal más celestial.....	47
4. CONCLUSIONES	51
5. BIBLIOGRAFÍA	53

1. INTRODUCCIÓN

Para ubicarnos en un contexto apropiado, la España del siglo XIX en la que nació Antoni Gaudí, era una España que se caracterizaba por una relativa estabilidad políticamente hablando. En aquellos momentos de su contexto, tiene lugar el sistema de alternancia bipartidista conocido como el Turnismo, que dará el impulso a una estabilidad económica en las regiones más destacadas del ámbito nacional, en especial a Cataluña que se caracterizaba por una notable actividad industrial. Además de estos factores, con el desarrollo del movimiento cultural y literario de la *Renaixença* en algunos territorios de habla catalana, muchas familias ilustres con gran poder adquisitivo, quisieron invertir su capital en la modernización de sus viviendas o en la construcción de nuevas residencias.

En general, la ciudad de Barcelona participaba de un espíritu hedonista, lleno de optimismo y ganas de rodearse de elementos de gran belleza y contemplación. En este periodo tan diverso, Antonio Gaudí se convertirá en una de las figuras más universales y representativas de la cultura catalana y de la arquitectura internacional. Cultivó principalmente la arquitectura, el urbanismo y el paisajismo, y desarrollaría un lenguaje propio de gran capacidad expresiva, consiguiendo crear una obra que se dirige directamente a la percepción con los cinco sentidos. Las dos características que podrían ser las más determinantes de su producción, son la creatividad y su idea fundamentada de que un arquitecto no solo debe diseñar el edificio sino también debe desarrollar todo su interior.

Generalmente la figura de Gaudí se ha encuadrado por medio de varios teóricos dentro del estilo artístico, principalmente arquitectónico, del *Modernismo* catalán, siendo reconocido y referenciado como una de las figuras más importantes de este movimiento. Sin embargo, debe mencionarse que es difícil hacer que este arquitecto se comprima únicamente a un estilo debido a que su obra, se nutre de una cuantiosa variedad de lenguajes y simbolismos curtiéndose, con el paso de los años, y haciéndose cada vez más original e innovador, estableciéndolo como un genio arquitectónico de una valoración indefinible. Por ello, a grandes rasgos, los objetivos que llevaremos a cabo en este trabajo son:

-Realizar en primer lugar, una breve aproximación a las experiencias vitales y artísticas que conformaron una simbología permanente en la obra del arquitecto catalán

-Tras exponer los acontecimientos más importantes de su vida, pasando por su infancia y formación, presentaremos una selección de alegorías comunes en la arquitectura gaudiana, con la que se quiere hacer entender a los miembros del tribunal, con un planteamiento básico y estructurado, algunos ejemplos referenciales de aquellos elementos simbólicos que el maestro irá trabajando a lo largo de su dilatada carrera profesional.

-A pesar de que el arquitecto cuenta con una incontable producción artística, en este trabajo solo se tratarán concretamente, aquellas obras que nos permitan comprender la importancia trascendental del símbolo como elemento sagrado para Gaudí, y de la misma simbología que lo encumbró como un pilar inamovible de la historia arquitectónica contemporánea.

2. PLAN DE TRABAJO

Podríamos decir que la elección del tema que hemos desarrollado a lo largo de este Trabajo de Fin de Grado, no proviene únicamente de nuestro visible gusto personal por la obra y vida de Antoni Gaudí, sino por la intención de mostrar por nuestra parte la vital importancia que ha supuesto el legado creativo de este arquitecto que se desarrolló en un contexto marcado por el comienzo de la modernidad y de la democratización paulatina del arte a todas las capas sociales.

El componente emocional es una cuestión que resaltamos por el significado que ha supuesto conocer en la mayor medida de lo posible la creación gaudiana; un descubrimiento que ha sido relativamente reciente pero que ha supuesto un notorio estímulo en relación a nuestros intereses artísticos. Gracias a la ayuda de enriquecedoras influencias, se nos permitió ir conociendo progresivamente todo lo esencialmente acaecido con la trayectoria vital y creativa de Gaudí, lo que nos permitió de manera definitiva, certificar como única opción invariable al arquitecto tarraconense, para ser el protagonista principal de nuestro TFG. Precisamente debido a la extensa variedad de “camino” que podíamos transitar a la hora de tratar a Gaudí, decidimos enfocar finalmente nuestro análisis, en la diversa simbología que engloba su arquitectura y conocer en profundidad, varias de sus interpretaciones a través incluso de los posibles planteamientos del artista, haciendo hincapié en varios de los elementos que más marcaron no sólo su arquitectura, sino aspectos tan esenciales como pudo ser su

contemplación de la naturaleza a través de un sentido profundamente espiritual, de ahí el propio título de nuestro trabajo.

El desarrollo y análisis de nuestro trabajo se centró principalmente en tres partes con los que hemos buscado establecer una correlación estructurada entre todos los puntos y su contenido. Iniciamos el trabajo con el apartado: “Los “cimientos” de Antoni Gaudí: su trayectoria vital y formativa”, con el que quisimos tratar de manera cronológica, los aspectos más referenciales de que marcaron su vida y que trascendieron en su obra; a pesar de que pueda contener tintes biográficos, quisimos que se conociera de una manera más cercana a este artista, ya que, somos partidarios del hecho de que toda historia siempre tiene su origen, y no queremos disociar su vida y su obra. Posteriormente procedimos con el segundo punto: “Gaudí y el símbolo: la culminación de un elemento como valor sagrado”, en el cual quisimos tratar primero la contemplación que se tiene acerca del símbolo como un elemento prácticamente sagrado para la arquitectura gaudiana, además de mencionar a una serie de grandes teóricos que han sido destacados por nuestra parte por desarrollar especialmente en varias de sus obras la simbología presente en la arquitectura de Gaudí; este apartado lo finalizamos con la condensación de algunas de las alegorías más comunes en su obra, que fueron explicadas brevemente para que se tuviera una idea básica de aquellos ejemplos que suelen ser más icónicos a la hora de estudiarse este aspecto de su arquitectura, y que también sirvieran de premisa previa al siguiente apartado.

Por último, trabajamos el punto de mayor peso en el trabajo: “Los símbolos en la arquitectura gaudiana: una experiencia más allá de lo terrenal”, en el cual ya nos centramos en profundizar en varios de los elementos simbólicos que mencionamos anteriormente, de ahí nuestra consideración como premisa, utilizando varias de las obras arquitectónicas de mayor reconocimiento en la producción gaudiniana, a través de un sentido cronológico concluyendo con la Sagrada Familia para que pudiéramos contemplar la evolución de las dimensiones simbólicas creadas por el arquitecto.

Es importante mencionar que nos encontramos ante un trabajo dedicado a la recopilación bibliográfica, alejándose por tanto del concepto de trabajo de investigación. A pesar de la interminable cantidad de escritos que existen sobre Gaudí, nos gustaría destacar algunas de las fuentes que hemos tenido el placer de consultar y utilizar , como es el caso de libros como *Gaudí: Símbolos del éxtasis*, realizado por César García

Álvarez, que ha sido de una notable relevancia para nuestro trabajo por cuestiones como ser la obra literaria más reciente y actualizada sobre la arquitectura de Gaudí y la simbología en su obra; también nos gustaría destacar otras fuentes literarias como por ejemplo *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier* de Juan Antonio Ramírez, el libro *Gaudí esencial* de Daniel Giralt-Miracle, o *Gaudí, la arquitectura del espíritu Joan* por ayudarnos a comprender cuestiones tanto simbólicas como diversos datos estructurales de las obras realizadas por el arquitecto. No obstante, nos gustaría valorar conjuntamente el papel que cada fuente utilizada ha tenido en este trabajo, por su importancia para que pudiéramos desarrollar un discurso con el mayor rigor y fiabilidad posible.

Sin posicionarnos en un tipo de metodología concreta, si nos gustaría determinar que hemos realizado un acercamiento biográfico del artista, por tratar una serie de datos de su trayectoria vital y artística, así como un acercamiento sociológico por reflejar cuestiones como varias de las relaciones personales y profesionales de Gaudí con diversas figuras referentes de la Barcelona del contexto de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (como es el caso de Eusebi Güell), que fueron un punto de inflexión por la gran cantidad de datos que nos aportan en lo que respecta a la creación, desarrollo y finalización de sus obras arquitectónicas. También hemos realizado un acercamiento iconográfico por la descripción directa de varias de las alegorías y símbolos presentes en sus obras, así como un tratamiento iconológico, por el estudio e interpretación de diversos elementos simbólicos (especialmente aquellos con un trasfondo visiblemente religioso o mitológico) presentes en sus arquitecturas.

3. DESARROLLO Y ANÁLISIS

3.1. Los “cimientos” de Antoni Gaudí: su trayectoria vital y formativa

Antes de conocer la creación, consideramos que es apropiado descubrir en primer orden, los fundamentos que conforman al creador de dicha magnificencia artística. Y en relación a nuestro inicio, Antoni Placid Guillem Gaudí i Cornet nació, según las fuentes de mayor viabilidad, en Reus, una pequeña localidad del distrito del Baix Camp de Tarragona (Cataluña, España) el 25 de junio de 1852 (Antoni Gaudí, 2005; 10), concretamente, en el seno de una familia de artesanos (relacionados con el oficio de caldereros) y campesinos que llevaban ya mucho tiempo localizados en esta provincia catalana. En relación a su contexto, la niñez de este futuro arquitecto, transcurriría en un

ambiente caracterizado por un claro componente rural, donde su familia tenía el trabajo y estando por ende en contacto directo con el campo. Sus progenitores, Francesc Gaudí i Serra y Antònia Cornet i Bertran, ya habían tenido otros cuatro hijos antes que él, quienes fallecieron a una temprana edad. Gaudí, aunque llegó hasta una edad considerable, fue una persona con una condición física muy enfermiza coartándole durante toda su existencia y sus hábitos de vida, debido a una artritis articular diagnosticada a los cinco años que lo obligaron a quedarse en casa extensos periodos de tiempo. Ante esta situación, ya desde niño, Gaudí tuvo que ejercitar su imaginación y aprendió rápidamente a entender y ver su entorno y el mundo con una visión diferente, siendo el campo y sus pequeños detalles, ese lugar de contemplación y entretenimiento:

Desde los cinco años el hijo pequeño de los Gaudí Cornet sufría fuertes dolores que lo obligaban a quedarse en casa largos periodos de tiempo. La artritis articular que los médicos le habían diagnosticado le impedía, a menudo, caminar, o bien le obligaba a hacerse desplazar en mula, por lo que, a diferencia de los niños de su edad, el pequeño Antoni debió ejercitar su imaginación [...] aprendió pronto a entender y ver su entorno y el mundo con otros ojos. El campo le atraía profundamente y era capaz de entretenerse durante horas contemplando piedras, plantas, flores [...]. (Antoni Gaudí, 2005: 12)

Aunque no conocemos con exactitud plena todos los datos referidos a su infancia, la mayor parte de los documentos coinciden que su primer contacto con la educación fue en la escuela del maestro Francisco Berenguer. Más adelante, en el año 1863, con once años, ingresa en el Colegio de las Escuelas Pías de Reus, anteriormente destinado a ser un convento de la orden franciscana. Por estas circunstancias, se considera que fue durante esta etapa de su vida cuando estableció una fuerte conexión con la religión católica sellando así una ferviente creencia con su total devoción. Posteriormente, durante su etapa en el bachillerato, se sabe que no fue un estudiante modelo y su expediente, el cual se encuentra conservado en el archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Bassegoda Nonell, 2001: 31), refleja que tuvo algún suspenso y que incluso llegó a repetir asignaturas. A pesar de estos leves contratiempos, Gaudí ya mostraba un especial interés por el dibujo y la arquitectura, colaborando en el año 1867 en un semanario conocido como *El Arlequín* para el que hizo ciertas ilustraciones.

Tras este primer proceso formativo, se traslada a Barcelona en 1869 para continuar con sus estudios. De esta manera, a la edad de veintiún años, y tras realizar una colaboración en 1870 con Eduardo Toda para el monasterio de Santa María de Poblet, logra entrar en

la Escuela Provincial de Barcelona en 1873, comenzando así, sus estudios de arquitectura. Durante su carrera, a causa de la muerte de su hermano Francesc y de su madre en 1876, el joven Gaudí se vio obligado a realizar diferentes trabajos con algunos maestros de obras para ayudar a su padre con la economía doméstica. Finalmente, Gaudí terminará sus estudios de arquitectura en el año 1878, plasmado de manera muy acertada por el arquitecto e historiador Joan Bassegoda Nonell (1988: 29) en su obra *Gaudí*:

El 11 de febrero de 1878, el director Rogent remitió sendos oficios al rector de la Universidad y al director general de Instrucción Pública de Bellas Artes, junto con los expedientes de Antonio Gaudí, Cristóbal Cascante y Juan Feu para que les fuera otorgado el título de arquitecto. Los títulos fueron librados el 15 de marzo, y el 9 de abril el director de la escuela lo puso en conocimiento del presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes y del rector de la Universidad



Fig. 1 Gaudí fotografiado por el fotógrafo Pablo Audouard tras la finalización de su carrera, 1878

Tras concluir sus estudios, Antoni Gaudí se dedicaría en cuerpo, mente y espíritu a aquello a lo que estaría destinado, la creación arquitectónica. Años más tarde, concretamente en 1883, Gaudí se retira del centro de la ciudad y pasa una temporada en Alella, una pequeña localidad ubicada a las afueras de la urbe en la comarca de Maresme, una zona caracterizada por su geografía montañosa. Posteriormente, regresará a Barcelona e irá recibiendo progresivamente numerosos encargos que le obligarán a trasladarse de manera intermitente a lugares como León, Málaga, Tánger o Mallorca en el periodo comprendido cronológicamente entre los años 1891 y 1903. Dos años después, en 1905, inmerso en el proyecto del *Parque Güell* para su amigo y mecenas

Eusebi Güell, adquiere una casa modelo de las que ocuparía el conjunto, mudándose a vivir con su padre y su sobrina. Tristemente un año después, su padre fallece a la edad de noventa y tres años.

Centrándonos brevemente en su aspecto más íntimo y personal, se sabe que Antoni Gaudí nunca llegó a contraer matrimonio ni dejaría descendencia. Algunos teóricos y expertos afirman que el arquitecto tuvo un enamoramiento no correspondido de una mujer llamada Pepita Moreu, maestra de la cooperativa mataronense donde Gaudí intervino, siendo una de sus primeras obras (Bassegoda Nonell, 1988:100). Durante toda su producción artística, Gaudí trabajó compaginando diversas obras arquitectónicas, pero se producirá un punto de inflexión a partir del año 1911, cuando cae enfermo de fiebres de Malta trasladándose a un hotel en Puigcerdá. Esta difícil situación le llevaría incluso a escribir su testamento, debido a la gran posibilidad de que no se pudiera vencer a la enfermedad.

Tras poder superarla y recuperarse, otro duro revés golpearía su vida, ya que, al año posterior, fallecerá su sobrina Rosita Egea, quedándose de esta manera completamente sin allegados familiares. Para más inri, el fallecimiento en 1914 de su amigo y colaborador Francesc Berenguer, marcaría por completo al arquitecto tarraconense. Esto hizo que Gaudí rechazara cualquier nuevo encargo, dedicándose específicamente al proyecto de la Sagrada Familia, llegando incluso a trasladar su vivienda al pie de la obra:

A partir de entonces y hasta su muerte, Gaudí no aceptará más trabajos y se alejará de todo aquello que pudiera apartarle de su obsesión: entregar su vida a la construcción de la que dijo en una ocasión que sería la primera catedral de una nueva serie. (Antoni Gaudí, 2005: 19)

Tras largos años de trabajo llegó a enfrascarse tanto en sus proyectos que llegó a abandonar su aspecto y su cuidado físico. Se sabe que se encontraba tan descuidado físicamente que el 7 de junio de 1926 fue atropellado por un tranvía en la Gran Vía de Barcelona y nadie llegó a reconocerle, por lo que no fue socorrido de inmediato. Únicamente un comerciante, al que se le identifica como Ángel Tomás Mohíno, ayudó al anciano arquitecto para trasladarlo al hospital de la Santa Creu donde fallecería tres días después del accidente a la edad de setenta y tres años (Bassegoda Nonell, 2001: 263). El 12 de junio de 1926, Gaudí fue enterrado en una de las capillas de la cripta de

la Sagrada Familia con la presencia de grandes multitudes que quisieron darle el último adiós.



Fig. 2 “Gaudí Nen”-Escultura conmemorativa en bronce de la adolescencia de Antoni Gaudí. Reus.

3.2. Gaudí y el símbolo: el elemento trasciende hacia lo sagrado

“Sagrado”, es un adjetivo que a menudo es utilizado con una función de sustantivo, para indicar diferentes experiencias religiosas y culturales, consideradas como una apertura al misterio o la propia trascendencia divina. Etimológicamente, el adjetivo sagrado indica un objeto o una experiencia puestos en una condición de separación del fluir continuo del espacio y de la distención indiferenciada del tiempo, características funcionales de una realidad no identificada totalmente con los datos contingentes y mudables del transcurrir de la vida.

El hombre toma conciencia de lo sagrado porque éste se manifiesta, se muestra, como algo completamente distinto de lo profano [...] el hombre occidental moderno siente un cierto desasosiego frente algunas formas de manifestación de lo sagrado: le resulta difícil aceptar el que, para algunos seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras y en los árboles. Pero no se trata de adorar la piedra o el árbol en sí mismos [...] Al manifestar lo sagrado cualquier objeto se convierte en otra cosa, sin dejar de ser el mismo [...] En otras palabras, para quienes tienen una experiencia religiosa toda la naturaleza puede revelarse como sacralidad cósmica. (Eliade, 1973: 19-20)

Lo sagrado, por tanto, puede considerarse como un nivel de conciencia que brota en el hombre en acción, en el mismo desarrollo de sus actividades vitales; es ese nivel de conciencia en condición de habitar con continuidad la tierra y de usar la naturaleza para su propio bienestar, reconociendo y venerando al mismo tiempo su origen (Crippa y Bassegoda Nonell, 2002: 13). Precisamente la obra de un genio como Gaudí nos

permite el intento de acercarnos de manera artística al gran contexto que supone la interpretación mencionada de lo sagrado y del símbolo; la polivalencia, la riqueza y la ambigüedad de las formas utilizadas por el arquitecto tarraconense son de tal extremo que ningún intento de estudio interpretativo podrá agotar sus sentidos.

Por tanto, no es de extrañar que sean tantas esas interpretaciones acerca del simbolismo gaudiniano, como textos y documentación bibliográfica hay sobre su obra. En relación a este aspecto, nos gustaría destacar a una serie de figuras cuyas obras se han acercado más a esa visión contemplativa acerca de la importancia del símbolo en la obra de Gaudí, frente a los planteamientos de carácter eminentemente descriptivo o técnico, en donde las menciones al simbolismo apenas aparecen, o resultan puramente testimoniales y encorsetadas a un sencillo rigor básico.

En primer lugar, consideramos de gran importancia mencionar la obra de Tokutoshi Torii, *El mundo enigmático de Gaudí. Cómo creó Gaudí su arquitectura*, que supuso una renovación importante en el estudio de la dimensión simbólica de la obra gaudiniana. Torii convierte todas las arquitecturas de Gaudí en grutas, ya sean sagradas, civiles, submarinas, artificiales o escenográficas. Aunque varias de las observaciones del teórico japonés son acertadas, pasa por alto la función del símbolo como único agente capaz de unificar las dimensiones de sentido tan diferentes que se funden en la obra del arquitecto catalán. La palabra “símbolo” apenas aparece en la obra de Torii, pero es la clave última que le habría permitido explicar cómo una forma arquitectónica es capaz de ser, al mismo tiempo, por ejemplo, un arco parabólico, una reminiscencia persa e hitita, un *castellet*, un panal de abeja, un palomar, una estalagmita, y cualquier otra realidad, en un todo coherente y armónico, en un vínculo de unión entre lo inmanente y lo trascendente, entre la pluralidad y la unidad, entre el sentido y la forma (García Álvarez, 2017: 26).

Una de las aproximaciones más originales y enriquecedoras efectuadas en las últimas décadas sobre la dimensión simbólica de la obra de Gaudí, es la efectuada por el teórico Juan Antonio Ramírez en su obra: *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. El planteamiento general de la obra es tanto novedoso como iluminador, debido a que aborda la presencia de la apicultura, como fuente de inspiración para la arquitectura, sobre todo la elaborada por algunos de los más destacados creadores contemporáneos. Las abejas se revelan en este singular estudio poseedoras de una enorme riqueza metafórica y simbólica que se deriva de su condición virtuosa, dado que

la tradición simbólica las ha identificado como laboriosas, solidarias y productoras de un bien tan precioso ypreciado como la miel, alimento divino y solar por excelencia. En relación con Gaudí, el autor señala la presencia subyacente de simbolismos apícolas en numerosas obras, como la Cooperativa Obrera Mataronense, el Palacio Güell, el Colegio Teresiano, la cripta de la Colonia Güell y la Sagrada Familia, y, en general, en todas aquellas que se sirven del empleo del icónico arco catenario, uno de cuyos modelos pudo perfectamente ser, como argumenta convincentemente Ramírez, la organización de las abejas para formar los panales. En efecto, las abejas hubieron de poseer todo tipo de virtudes a los ojos de Gaudí: son sociales, igualitarias y, sin embargo, jerárquicas. Sirven, por tanto, como modelo simbólico de una sociedad comparable a los fundamentos de la doctrina social de la Iglesia que él siempre defendió (García Álvarez, 2017: 29).

Una mención de notable importancia, ya que, es el que muchos han considerado como el modelo interpretativo más profundo y coherente sobre la obra de Gaudí, es el llevado a cabo por el arquitecto Juan José Lahuerta en varias de sus obras como, por ejemplo: *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, y el catálogo de la exposición “Universo Gaudí”. El autor explora hasta sus últimas consecuencias la condición de las formas gaudinianas de ser símbolos de la propia actitud de Gaudí hacia la vida y el arte, de sus aspiraciones e ideas, pero también de sus anhelos, fantasmas y obsesiones, y de los de aquellos clientes para los que construía (García Álvarez, 2017: 30).

Un último ejemplo que destacaremos sobre esta cuestión tratada, es a otra de las figuras que han indagado en la obra de Gaudí, como es el caso del teórico Armand Puig Tàrrach (2011: 45) que nos expone lo siguiente:

El símbolo es una alternativa a una arquitectura preocupada por las formas puramente plásticas y ornamentales, que no significan nada, o por los espacios enormes, macizos, que no provocan la admiración de quien los observa, pero que no despiertan ningún movimiento interior. Si la religión debe dominar el arte, el símbolo debe dar nombre a la piedra y determinar los espacios que la construcción hace surgir

Como podemos comprobar, las interpretaciones sobre el símbolo y su contemplación son tan incansables como la percepción de la obra arquitectónica gaudiana. En la obra del maestro catalán, los símbolos abundan en una más que notable cantidad y nos permiten conocer no solo su profesión y su desempeño artístico, sino incluso, rasgos de su propia existencia. En relación a lo mencionado, sus componentes simbólicos más

comunes pueden agruparse de una manera básica en tres pilares, que sirvan para comprender su importancia iconográfica antes de centrarnos en el estudio desarrollado en el que se centrará de nuestro trabajo:

3.2.1. La Naturaleza

La naturaleza fue siempre la influencia elemental del maestro Gaudí. Como ya mencionamos anteriormente, desde muy pequeño sintió una conexión especial con el entorno natural que lo rodeaba, y como disfrutaba contemplando las formas tan sinuosas que la misma presenta. Por estos factores, puede considerarse una total justificación lógica que en su madurez el joven catalán utilizara este tipo de simbología y sus elementos. Los ejemplos que más podemos destacar son los siguientes:

1. Palmito: este elemento simbólico podría considerarse como mejor ejemplo de querer romper con los límites del arte y la realidad, y transformar una forma viva en una forma puramente artística. La palmera generalmente, tiene una significación luminosa y solar que simboliza la victoria, la riqueza y la generación. En el caso del cristianismo, por su parte, evoca a la figura del mártir que vence sobre la muerte. El ejemplo por excelencia de este símbolo, lo ubica el maestro Gaudí en la forja de la Casa Vicens.
2. Dragón: relacionado directamente con la simbología asociada a la naturaleza “mitológica”, se destacaría la figura del dragón. Este elemento iconográfico hace referencia al jardín de las Hespérides, en donde Ladón, el dragón, cuidaba el manzanal de frutos de oro, es decir, el naranjo, junto con Eglé, Aretusa e Hiperetusa. Centrándonos en su representación de la Finca Güell, el programa simbólico que identifica a la finca entera con el jardín de las Hespérides se basa en la obra *Atlántida* del poeta Jacinto Verdaguer. Eusebi Güell es simbólicamente el Hércules del Jardín (la inicial G aparece en el pilar derecho de la entrada), convirtiéndolo en un prototipo mitificado de héroe nacional como vencedor del dragón. La lira órfica situada en la misma verja, resalta el carácter poético del conjunto, mientras que las rosas aluden a las satalias, variedad catalana que, según la poesía de Verdaguer, simbolizan a la Virgen de Montserrat (Lahuerta, 1999: 43). Además de este ejemplo analizado, valoraremos su representación no solo sobre el de la verja de la Finca Güell, sino también sobre

los ubicados en el Park Güell, las visibles referencias en la Casa Batlló, y especialmente, el ubicado en la fachada de la Casa Botines.



Fig. 3 Detalle de la verja de la Finca Güell con la representación del dragón

3. Abeja: como ya mencionamos recientemente, este elemento simbólico se utilizará en varias de sus obras como es el caso de la Cooperativa Obrera Mataronense o el Palacio Güell entre otras. Como breve apunte que tiene relación directa con lo expuesto, Gaudí coloca en el estandarte de la Sociedad Mataronense a este insecto como un símbolo ejemplificativo de la industria, la laboriosidad, la tenacidad y el ahorro. Por otra parte, dentro de la doctrina católica tan defendida por el arquitecto, la abeja es significado de la caridad y de la diligencia. También cabe destacar, la posible referencia a la leyenda en la que la abeja nunca duerme relacionándolo así con la vigilancia.



Fig. 4 Coronamiento del estandarte de la Cooperativa Obrera Mataronense. Gaudí, 1884

4. Montañas de Montserrat: Fueron muy influyentes en la obra de Gaudí más allá de lo que respecta a cuestiones como su perfil y las formas de las rocas (Bassegoda Nonell, 1998: 233). De esta manera, se puede observar un relativo parecido en los perfiles de la Sagrada Familia (cuestión en la que profundizaremos más adelante) en algunos elementos del Palau Güell, además

de obras como la Casa Milá, que será otro ejemplo destacado. Como es lógico, las Montañas de Montserrat no solo se tratan de un símbolo de la naturaleza, sino que también se podrían adscribir en los símbolos catalanes debido a que es el lugar donde se ubica la patrona de Cataluña, o incluso, pueden contemplarse desde un punto de vista religioso por el trasfondo que presentaron en varias de sus creaciones más importantes como podremos comprobar más adelante.

3.2.2. La Religión

Antoni Gaudí fue un hombre de fuerte creencia religiosa y de profunda devoción católica. Por estas razones, fue un experto sabedor de las sagradas escrituras y, por ende, tenía un consolidado control de la iconografía cristiana. Varios de los elementos más frecuentes tanto en construcciones cristianas, como en casas particulares fueron:

1. La cruz: como elemento fundamental del cristianismo, Gaudí utilizaría la cruz en gran número de edificios. Con multitud de formas y colores fue uno de los elementos más representativos. Tras el fallecimiento de Jesucristo, la cruz es símbolo principal del catolicismo y refleja el amor de Dios hacia el hombre, la redención del ser humano y el triunfo de la fe cristiana (Bassegoda Nonell, 1998: 232). La cruz es un elemento que se distingue especialmente en la Sagrada Familia, en la Casa Batlló, en la Casa Milá o en el Colegio Teresiano entre otras muchas obras del genio tarraconense.
2. Santos y otros personajes bíblicos: como ya hemos comentado, el conocimiento de Gaudí sobre las sagradas escrituras, al igual que otras diversas fuentes iconográficas que estudian este tipo de elementos, buscó que en su arquitectura se representará la figura de los santos, mártires y otros elementos simbólicos basados en los evangelios. El mejor ejemplo que atestigua esta cuestión es la Sagrada Familia.
3. Monogramas: la representación de los monogramas de Jesús (JHS), de María (M) y de José (JHP), se repiten asiduamente en las obras del arquitecto. Lo más interesante, es que no solo ocurre en las obras religiosas sino en las viviendas particulares como la Casa Batlló o la Casa Milá.



Fig. 5 Detalle de la fachada de la Casa Batlló con los símbolos monográficos

3.2.3. Simbología catalana

Hay que destacar, que Gaudí fue un hombre muy ligado a su tierra y es precisamente en sus obras, donde se contemplan frecuentes referencias a la misma. Por esta razón, encontramos diversas alusiones como por ejemplo: la bandera de Aragón, el escudo de Cataluña, así como la figura de Sant Jordi y el dragón, patrón de esta comunidad. Incluso existen referencias tan curiosas como las relacionadas con los juegos florales de Barcelona de 1907, con el lema de *“Patria, Fides, Amor”* (*“Patria, Fe, Amor”*); al parecer, se sabe que Gaudí decoró el salón de la Lonja de Mar para los Juegos Florales de ese año bajo el encargo del poeta Josep Carner, delegado, ese año, de la organización de la fiesta poética.

Uno de los ejemplos que mejor nos representan visualmente este discurso, es el escudo heráldico del Palau Güell en el que podemos observar la superposición de simbologías: Yelmo de Jaume I, el escudo catalán y un fénix en la parte superior, reflejo de la *Renaixença* industrial, cultural y espiritual que vivía Cataluña en esa época (Bassegoda Nonell, 1998: 235).



Fig. 6 Escudo heráldico de la fachada del Palau Güell

3.3. Los símbolos en la arquitectura gaudiana: una experiencia más allá de lo terrenal

Para que se pueda desarrollar la valoración que le queremos dedicar y en la que se centra nuestro trabajo, realizaremos un recorrido hermenéutico por el legado artístico del maestro tarraconense para que intentemos comprender la variable funcionalidad y trascendencia del símbolo en su mirada creadora.

3.3.1. Gaudí y el símbolo “alumbran” Barcelona

La importancia que tiene el símbolo para Gaudí puede contemplarse de manera muy clara desde prácticamente sus primeros proyectos como arquitecto (García Álvarez, 2017: 122). Un ejemplo a destacar de sus primeros años, son las farolas que diseñó para la Plaza Real de Barcelona hacia el año 1879. En ellas podemos observar claras alusiones a la figura del dios Mercurio con la intención de simbolizar la vocación comercial de la ciudad condal. A través de la representación de elementos como el casco alado, los remates de las linternas que como vemos también son alados, y especialmente, otros detalles remarcables como el icónico caduceo que se enrosca en la parte superior del cuerpo central, superpuesto al mismo salvo el nacimiento debido a que la cola de la serpiente (otro elemento natural asociado a la mitología del dios), y que parece brotar directamente del hierro, nos atisba ya ese claro intento por parte de Gaudí de fusionar las imágenes alegóricas con una estructura de diseño urbano para ser concebida a su vez tanto una escultura como una obra arquitectónica, siendo otro de los grandes sellos inconfundibles del catalán.



Fig. 7 Detalle con las representaciones alegóricas Fig. 8 Detalle con la representación de la serpiente

3.3.2. La Casa Vicens: una vivienda difícil de igualar

No podemos olvidar de sus primeros años una de las obras que mayor prestigio le ha dado a la producción artística de Gaudí, y esa no es otra que la Casa Vicens, realizada en un periodo comprendido entre 1883 y 1888. En esta arquitectura todavía la proliferación de imágenes simbólicas se superpone a las superficies constructivas, aunque ya atisbamos una serie de “advertencias” de las prácticas posteriores. Recuperando de nuevo la hoja de palmito como elemento simbólico, muy presente en algunas de sus obras, como es el caso de la reja exterior de esta vivienda, debemos destacar que se trata de un notable vaciado de una forma real que nos ejemplificaba correctamente, esa posible obsesión por abolir los límites entre el arte y la realidad, entre la naturaleza y el artificio (Lahuerta, 2002: 83). El vaciado fue una técnica muy recurrida por los artistas como Gaudí enmarcados en el contexto de finales del siglo XIX y principios del XX, y que, a pesar de ser cuestionada por la teoría humanística del arte por su condición mecánica y reproductiva, transforma en este caso, a una forma natural en una forma artística despidiéndola de su esencia vital.



Fig. 9 Detalle de la verja exterior de la Casa Vicens con la hoja de palmito

Cabe destacar que, a través de este sencillo procedimiento, pueden atisbarse referencias claves posteriores en gran parte de la arquitectura gaudiana. Algunos teóricos sostienen que la utilización de la hoja de palmito con este trasfondo sea un posible anticipo o preludio que culmina con la solemne sinfonía de vaciados que conforma la *Fachada del Nacimiento* del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, símbolo elocuente del aparente afán de Gaudí por crear arte con las realidades mismas, antes incluso que con esquemas ideados o en base conceptual (Fundación CajaCanarias, 2017: 13m11s). Por tanto, las figuras representadas en la fachada que conecta directamente con el transepto del eterno templo, y con el añadido de que en ella se representan los aspectos más

humanos y familiares de la vida de Cristo, son una muestra del límite trascendente entre la vida y la muerte, entre lo caduco y lo perenne, entre la propia naturaleza y el arte como un proceso simbólico que permite un equilibrio entre fuerzas contrarias.



Fig. 10 Detalle de la Fachada del Nacimiento *Fig. 11 Detalle con algunas figuras representadas*

No solamente en la llamativa reja exterior se reproducen palmitos a partir de los reales, sino que el maestro llena las superficies de diversas formas naturales y satura su espacio de toda clase de estímulos caracterizados por su sensualismo visual, y entre los que se incluyen breves apuntes poéticos que expresan una relación extasiada y armónica con la naturaleza (*Oh sombra de l'estiu: ¡oh, la sombra del verano!*), e incluso, según algunos teóricos, un ansia casi erótica de relación con lo natural (*sol solet vinam a veure: sol, solecito, ven a verme*) (Fundación CajaCanarias, 2017: 36m10s). Sin embargo, este naturalismo se ha considerado en ciertos aspectos como artificial, debido a que el corazón último de la casa es la *sala de fumadores*, lugar de intoxicación y abandono a las sensaciones corporales en donde la referencia a la naturaleza es sustituida por un exotismo árabe asociado directamente a una sensualidad lujosa y de gran despreocupación. A grandes rasgos, la Casa Vicens ha llegado a ser considerada como el espacio simbólico más sensual, pagano, vitalista, y al mismo tiempo decadente, realizado por Antoni Gaudí (García Álvarez, 2017: 125).



Fig. 12 Imagen del exterior de la casa Vicens *Fig. 13 Sala de fumadores de la Casa Vicens*

3.3.3. El Palacio Güell: un edificio con vida propia

Otra de las grandes obras arquitectónicas donde podemos encontrar un notable programa simbólico es en el Palacio Güell, realizado en un periodo comprendido entre los años 1886 y 1889. Dicha estructura funde la exaltación de la personalidad del mecenas, Eusebi Güell, con un sentido cosmológico que se refleja tanto en la estructura como en la piel del edificio. La edificación se alza con un aparente impulso ascensional que comienza en las caballerizas subterráneas, un lugar inferior apropiado para los animales, imagen misma que simbólicamente alude al infierno por ser la parte más baja, y que nos conduce a la cúpula celeste y azotea; otro elemento clave es el reconocido arco parabólico que Gaudí utiliza de nuevo como un elemento formal y compositivo que sirve para unificar todo el conjunto arquitectónico. En la ya mencionada brevemente puerta de acceso del Palacio, los arcos podrían sintetizar ciertas alusiones a la arquitectura precolombina maya (también puede considerarse un reflejo del poder adquisitivo del propio Güell), así como a la gran laboriosidad de las abejas, cuestión que ya tratamos de manera previa. No podemos continuar sin hacer mención nuevamente, al reconocible escudo heráldico de la fachada, que como ya tratamos, es una muestra de la condensación simbólica típica en las obras del arquitecto, aludiendo a esas visibles alegorías catalanas, transmutando la figura del propio Güell en un noble caballero medieval (García Álvarez, 2017: 127).



Fig. 14 Imagen de la fachada del Palacio Güell



Fig. 15 Imagen de las caballerizas

Profundizando en el interior del Palacio, algunos teóricos han atisbado un sutil simbolismo cosmológico en el desplazamiento de las habitaciones con respecto al eje central, que ha permitido identificarlas con los movimientos de los astros que encajarían bajo unas posiciones inmutables bajo la bóveda del cielo, y cuyo orden ascendente culminaría en la cúpula como elemento estructural absoluto. Como ya se ha comentado, el mimo por trabajar tanto el exterior como el interior es una constante inamovible para el arquitecto catalán. Precisamente se ejemplifica con el siguiente ejemplo a valorar, que no es otro que el reconocido *trencadís*, técnica gaudiana por antonomasia (Fundación CajaCanarias, 2017: 30m35s). Originalmente, aunque es un proceso artesanal para poder adaptar a diversas superficies curvas una cerámica lisa, el arquitecto supera esa simple premisa para darle un significado tanto formal como especialmente simbólico. Desde una visión metafórica, esos azulejos troceados son recogidos y recuperados por el maestro para dotarles de una nueva alma creativa.

En definitiva, el *trencadís* puede considerarse como la forma simbólica que sintetiza de nuevo la trascendencia entre dos fuerzas latentes, la destrucción de un material castigado frente a la creación, en donde esa materia vuelve a resurgir con otro resultado final. Las chimeneas del Palacio Güell son tan importantes por ser el primer ejemplo de utilización de *trencadís* por parte de Gaudí en los elementos conformadores de una azotea, algo que se culminaría a posteriori a través de una mayor complejidad en la azotea de la Casa Milá. En el último aspecto exterior, también se ha valorado, que las chimeneas evocarían la rugosidad de las montañas de Montserrat, además de reproducir un proceso de ordenación simbólica del universo, sintetizado en la bola del mundo que

estaría atravesada por los ejes que marcan las direcciones esenciales del cosmos (García Álvarez, 2017: 128).



Fig.16 Detalle de chimeneas del Palacio Güell

Cabe destacar, que existen otras posibles interpretaciones más allá de una visión cosmológica de este edificio. Según teóricos como el ya tratado Juan Antonio Ramírez (1998: 57), afirma que el palacio puede contemplarse como una especie de colmenahormiguero siendo una síntesis simbólica de varios significados que derivan de las virtudes naturales de algunos insectos. De esta manera, los dos arcos de la entrada serían dos panales simétricos invertidos al ser extraídos de una colmena; la gran cúpula central y los arcos que la sostienen simbolizarían la virtudes de la colmena: “ el trabajo y el ahorro, origen supuesto de la riqueza de sus comitentes” tal y como nos expone el propio Ramírez. Incluso en la azotea, además de que algunas chimineneas reproducirían la estructura de los nidos de la abeja albañil, se ha comprobado que en la estructura escultórica central del tejado, antes de su restauración (actualmente presenta un murciélago) y a través de fotos antiguas, se atisba la presencia de una posible hormiga de miel con la bola de néctar o de una hormiga albañil (Ramírez, 1998: 58-59).



Fig. 17 Imagen de la cúpula



Fig. 18 Imagen de la azotea

3.3.4. El Colegio Teresiano: el dogma hecho arquitectura

Sin duda una de las obras gaudianas dotadas de una considerable carga simbólica es el Colegio Teresiano, realizado en el periodo comprendido entre los años 1888 y 1890. Impulsado por Enric d'Osso, fundador de la Compañía de Santa Teresa de Jesús, el arquitecto se incorporó a la obra cuando ya se encontraba levantado el primer piso bajo la supervisión del arquitecto Joaquín Codina Matalí, y tuvo además, que aceptar la escasez presupuestaria del proyecto (Giralt-Miracle, 2012: 128). A pesar de estos posibles inconvenientes, Gaudí supo paliar dicha situación al nivel de transformar dicha edificación en un ejemplo exacto de los ideales teresianos, especialmente los que conforman el diagrama estructural de un “casitllo interior”.

Según algunos testimonios, el pensamiento de la santa influyó con notable importancia en Gaudí, y aunque no se sabe con ciencia cierta cuales de las ideas teresianas impactaron en mayor medida en el tarraconense, si se pueden atisbar en las formas del edificio la correspondencia simbólica con algunas de ellas (García Álvarez, 2017: 131-132). En lo que respecta a la apariencia externa del Colegio, las almenas triangulares son un elemento que refuerza la condición estructural de castillo interior; su forma nos podría remitir, a modelos arquitectónicos muy similares a la arquitectura tradicional del norte de África, en la que se ha extrapolado una posible relación con el frustado proyecto de Tánger, y también con posibles alusiones de nuevo a la arquitectura maya.

En lo que respecta a las posibles alusiones mayas, podrían ser acordes a la idea de evocar la arquitectura del Nuevo Mundo concebida como el Paraíso, reforzando la condición del Colegio como un espacio puro, original y ajeno a las tentaciones del mundo terrenal, siendo un entorno virginal para la oración y la formación (Fundación CajaCanarias, 2017: 39m12s). También pueden encontrarse en esta obra varias de las alegorías muy presentes en otras arquitecturas del maestro como pueden ser los ya tratados monogramas que aluden a la figura de Jesús (JHS), el anagrama teresiano, el Monte Carmelo rematado por una cruz, el corazón de la Virgen coronado de espinas o el corazón de Santa Teresa atravesado por una flecha, que son claros símbolos religiosos que muestran esa sensibilidad firmemente anclada en la tradición cristiana tan presente en la figura de Gaudí.

De este modo, para significar la dimensión universal de la iglesia, y en este caso, de las fundaciones teresianas, Gaudí recurre a coronar las esquinas con polícromos pináculos culminados por cruces de cuatro brazos de cerámica vidriada, orientadas a los cuatro

puntos cardinales (Giralt-Miracle, 2012: 131), y las cuales se apoyan sobre ménsulas que contienen columnas helicoidales de ladrillo que albergan escudos cerámicos con los símbolos de esta orden religiosa.



Fig . 19 Imagen de la fachada del Colegio Teresiano



Fig. 20 Detalle con el escudo de la Orden

Esta obra de Gaudí es tan interesante en lo que respecta a su diversa concepción simbólica, porque también es posible su identificación con una colmena. Como nos muestra de nuevo el recientemente mencionado Juan Antonio Ramírez (1998: 62), la metáfora de la colmena puede estar presente en este edificio en un planteamiento tanto conceptual como formal; un planteamiento conceptual en el sentido de que los nuevos colegios de aquel contexto se fundaban del mismo modo que las abejas crean nuevos panales: a través de un grupo que abandona la casa madre y establece una nueva (Ramírez, 1998: 63). En lo que respecta a un planteamiento formal, puede aludir a que tanto el perfil como las proporciones del Colegio se corresponden con la estructura del panal Layens, sobre cuya plantilla realizó Gaudí la culminación de este edificio. Centrándonos nuevamente en los arcos parabólicos, utilizados de una forma muy considerable en el interior del Colegio, Juan Antonio Ramírez también nos comenta (1998: 65) que dichos elementos aludirían de manera sutil a los panales entre los que se mueven las virtuosas y laboriosas habitantes de esa colmena.

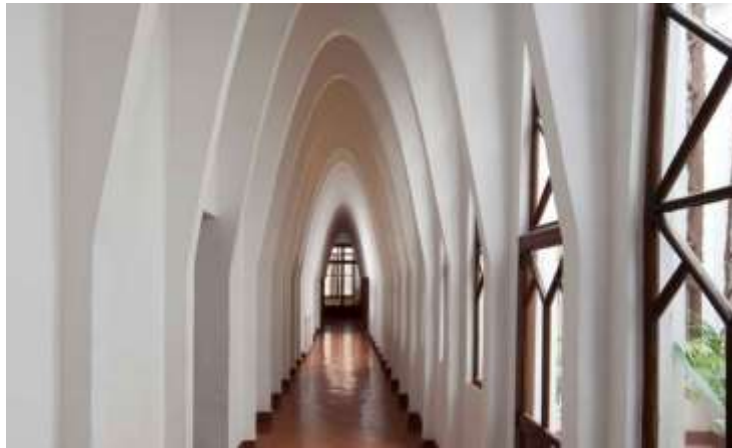


Fig. 21 Imagen del interior con el uso del arco parabólico

3.3.5. La Casa Botines: una hermosa leyenda hecha realidad

La actividad artística llevada a cabo por Gaudí en la provincia de León fue de una especial relevancia, especialmente reflejada, si nos centramos en la obra arquitectónica de la Casa Botines, realizada entre los años 1892 y 1893, con una mayor riqueza y profundidad artística, frente a la otra obra destacada de este contexto, el Palacio Episcopal de Astorga, que no analizaremos por su menor densidad simbólica si hacemos una comparativa. Como se sabe, el nombre de la edificación proviene de la corrupción del apellido de Joan Homs Botinás, fundador de una empresa de venta de textiles, y socio de los leoneses Simón Fernández y Mariano Andrés, y a su vez, relacionado con Eusebi Güell, quien les recomendó encargar al arquitecto la realización de un inmueble que condensara las funciones de almacén y tienda de tejidos con las de una vivienda (García Álvarez, 2017: 134).

Tenemos que destacar, el interesante estudio llevado a cabo por César García Álvarez, “Visiones sobre la Casa Botines”, donde se abordan algunas de las dimensiones simbólicas más importantes de este edificio; suele determinarse en una pocas líneas que la Casa Botines presenta sencillamente un carácter historicista, modernista o neogótico (tres términos que no se ajustan a la complejidad arquitectónica de este conjunto), en su evocación de un palacio o castillo de cuento de hadas y en la presencia del San Jorge como patrón de Cataluña (García Álvarez, 2015: 148). Si bien la Casa Botines suele valorarse como una obra importante de la arquitectura española de finales del siglo XIX, varias de sus interpretaciones simbólicas de trasfondo superficial, muestran ese posible etiquetado en el que la obra queda carente de una visión de excesivo interés, algo que, como veremos a continuación, no es reflejo de su realidad alegórica.



Fig. 22 Imagen de la fachada de la Casa Botines

Gracias a los análisis en profundidad que se han llevado a cabo sobre la Casa Botines, se ha estipulado una carga alegórica de una extensa magnitud, con la posible existencia de unas cuatro dimensiones simbólicas que trataremos ahora de una manera estructurada. La primera a mencionar, es su aparente y posible condición de “palacio de invierno”, donde se ha asociado con el duro clima leonés, y se han interpretado sus formas tectónicas como una aparente respuesta a los problemas que plantea para cualquier arquitecto. Uno de los aspectos que atestiguan la importancia de la Casa Botines, es que el propio Gaudí ofreció unas soluciones arquitectónicas insólitas en la tradición constructiva leonesa, desde el grosor de los muros hasta la marcada inclinación de la cubierta, y pasando por la utilización de la pizarra como material de recubrimiento, todo pensado como un contraataque a los desafíos por las nieves y heladas de la zona.

Centrándonos en la segunda dimensión simbólica, la casa se convierte en una fusión arquitectónica de elementos góticos y renacentistas. Como han señalado algunos teóricos, Botines guarda un relativo parecido con el *château de Azay-le-Rideau*, uno de los ejemplos más destacados de la arquitectura francesa del siglo XVI, aunque no se sabe con total certeza si para Gaudí representaba valores arquitectónicos renacentistas o si por el contrario comprendió este palacio como una estructura más cercana al gótico, el estilo nacional francés por excelencia para una mentalidad empapada de los postulados de Viollet-le-Duc (García Álvarez, 2017: 137). Otras interpretaciones sugieren que Gaudí buscaba ofrecer con su obra una respuesta al contiguo Palacio de los Guzmanes, obra de Gil de Hontañón, obra que representa la adaptación hispana de las formas renacentistas italianas, y que tras el alzamiento de Botines perdió su integridad

visual debido a la monumentalidad de la obra gaudiana, que impide su percepción completa (García Álvarez, 2017: 137-138).



Fig. 23 Imagen del château de Azay-le-Rideau



Fig. 24 Imagen del Palacio de los Guzmanes

En las formas de Botines se funden concepciones renacentistas y góticas como hemos comentado, por elementos como los ventanales que parecen góticos, pero ni sus perfiles ni su ritmo ascensional realmente lo son. Aspectos tan determinantes como la rugosidad de su piedra, posiblemente contraria a un ideal estereotómico tanto gótico como renacentista, encajan a su vez de una forma directa, con la vocación de Gaudí de regresar a un origen, es decir, respetar las condiciones originales de la materia, y, por otra parte, evitar un excesivo perfeccionamiento del acabado final (Fundación CajaCanarias, 2017: 38m01s). Esta gran variedad compositiva en la que se fundamenta Botines, en la que al mismo tiempo parecer ser una concentración de lo gótico y de lo renacentista, de lo español y lo francés, de lo arcaico y de lo moderno, nos deja claro que ubicarla en un neogoticismo o en un término tan acotado no se acerca a su imagen real.

La tercera dimensión simbólica convertiría a Botines en un palacio-castillo cuento de hadas, una asociación utilizada de forma común en las descripciones del edificio, y aunque sea aparentemente simple, oculta un sentido con mayor profundidad. Cabe destacar que Botines se ha considerado como “un castillo en el aire”, puesto que varios estudios técnicos han revelado como el propio Gaudí jugó con los límites constructivos de forma imprudente en tres aspectos: no cimentó el edificio sobre pilotes, pese a la humedad fangosa del terreno adelgazó en exceso los muros laterales, y asentó de una manera muy frágil los perfiles de hierro de las jácenas sobre los capiteles de la planta baja (González y Casals, 2002: 160). Que Botines no haya sufrido daños, ha sido por el

hecho de que el peso que fue adquiriendo durante su construcción fue expulsando a su vez el agua intersticial, aumentando la solidez y la resistencia estructural del conjunto arquitectónico. Se desconoce si Gaudí tenía un conocimiento totalmente certero de la situación del terreno, pero si la ignoraba, jugó con unos riesgos de la magnitud de considerar a esta construcción y su pervivencia como milagrosa, y si tenía un cierto conocimiento, fue resuelto de una manera magistral e incluso podría calificarse de intuitiva, ejemplificándonos, que para alcanzar la grandeza de la manera que hizo este maestro, deben obviarse algunos riesgos, tener presente la buena fortuna y añadirle una pequeña dosis de fe.

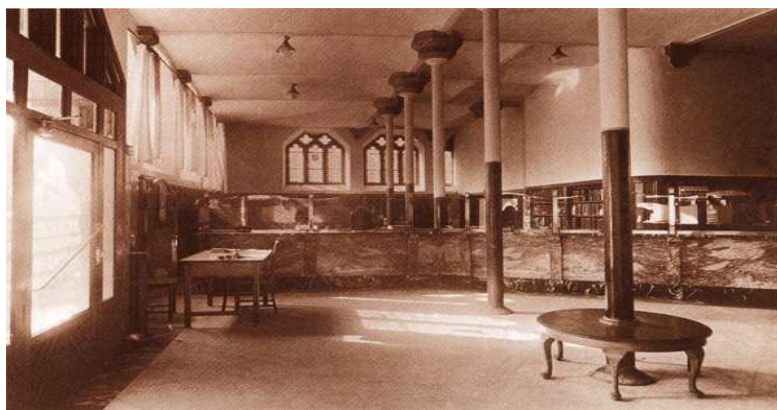


Fig. 25 Imagen del interior de la Casa Botines

Dichas posibilidades le atribuyen un valor especial a la cuarta dimensión a tratar, en donde las alegorías toman el papel protagonista para confinar la trascendencia arquitectónica de Botines; elementos tan icónicos visibles en la fachada como la presencia del San Jorge matando al dragón siempre se ha solido interpretar como una clara alusión y homenaje a Cataluña, de la cual es su patrón, pero sin rechazar esta posibilidad, su presencia en Botines puede tener un significado más extenso. La leyenda de San Jorge, se encuentra recogida en la interesante obra *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, donde se detallan varios de los episodios más determinantes de su hagiografía, como por ejemplo, su llegada a la ciudad libia de Silca, aterrorizada por un dragón que habitaba una laguna cercana a las murallas de la ciudad, al que solamente podía calmarse mediante el sacrificio de animales primero, y de víctimas humanas después; cuando era el turno de la hija del rey, y esta se dirigía a la guarida del monstruo, se cruzó en el camino con el tribuno Jorge, que la salvó capturando al dragón y conduciéndolo al interior de la ciudad donde fue sacrificado, lo que produjo la conversión al cristianismo de sus habitantes (Vorágine, 2006: 248).

Estos detalles mencionados podrían ser un reflejo del contexto arquitectónico de Botines, puesto que, si Gaudí tenía un conocimiento sobre el fondo inestable del terreno justamente ubicado en el exterior de la muralla leonesa, existe la posibilidad de que el propio arquitecto, en su constante interés por conseguir en sus creaciones la condensación de todos los elementos posibles, por muy extravagantes o sencillos que fueran, un reflejo simbólico de la problemática del emplazamiento y su posterior “conquista” ante dichas dificultades en el momento de su construcción, posiblemente representado, en la agresiva posición de la lanza que porta San Jorge que parece estar a punto de clavarse sobre el cuerpo del dragón como símbolo de victoria ante la temida criatura.



Fig. 26 Detalle de la fachada de la Casa Botines



Fig. 27 San Jorge y el dragón

Un elemento curioso a analizar es el propio animal vencido por San Jorge. Aunque en alguna ocasión algunos teóricos han mencionado que el dragón pueda ser en realidad un cocodrilo, no se ha indagado con total profundidad en las intenciones reales de Gaudí acerca de dicha elección, siendo la más probable, establecer una fusión directa entre el episodio legendario y la representación fiel de la naturaleza en la que la identidad zoológica del dragón, es muy similar a la forma reptil de un cocodrilo y con el añadido, de la ubicación africana del relato original en Libia como ya comentamos anteriormente. Un aspecto aún más preciso y que suele pasar desapercibido, es el gorro que se encuentra sobre la cabeza del animal, con un aparente aspecto oriental, con el que el propio Gaudí podría contribuir de una manera muy ingeniosa, su contexto geográfico más aproximado (Fundación CajaCanarias, 2017: 47m40s). Aspectos como la fusión simbólica entre la forma animal y la forma arquitectónica se han barajado en determinadas zonas de la propia casa, especialmente, su propia puerta de acceso; la

puerta ha sido interpretada por algunos teóricos como la boca de un dragón, o incluso, se ha atisbado como la de una gigantesca serpiente, en donde las tres dovelas salientes funcionarían como los dientes del reptil, y los dos octógonos de las enjutas representarían sus ojos, y al mismo tiempo, argollas para los condenados a morir devorados por esta bestia (García Álvarez, 2017: 141). El componente simbólico de una puerta que funciona como una monstruosa boca dispuesta a devorar a aquellos que la traspasen puede encontrarse varios ejemplos artísticos de renombre, como es el caso, de la *Boca del Orco* del Jardín de Bomarzo, principal referente de la integración formal y simbólica de formas arquitectónicas y animales.



Fig. 28 Imagen de la Boca del Orco del Jardín de Bomarzo

Incluso existe una considerable posibilidad de que la idea de una puerta-boca, haya sido tomada por Gaudí de la ya mencionada arquitectura maya, concretamente, de la posible observación de las ilustraciones existentes en la obra de Basseur de Bourbourg: *Monuments anciens de Mexique, Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation de Mexique*, publicada en París en el año 1866, con la que Gaudí pudo estar en contacto y le sirvió como fuente de inspiración, según sostienen algunos teóricos, para la introducción de esas formas derivadas de la arquitectura maya en obras encargadas por Eusebi Güell y relacionadas con la *Atlántida* del ya mencionado Jacinto Verdager (Molema, 1992: 133). El ejemplo al que nos queremos referir concretamente, de la entrada a un templete que tiene la forma de la cabeza de una serpiente emplumada como se puede observar en la imagen inferior, y que puede ser, ese reflejo de una monstruosa boca con la condición de devoradora de víctimas sacrificiales tan influyente para la obra de Gaudí.



Fig. 29 Ilustración con templete maya. Monuments anciens de Mexique, 1866.

A grandes rasgos, gran parte de la dimensión simbólica tan notable que Botines posee, nos vuelve a ejemplificar, la fusión entre las formas geométricas e icónicas como uno de los sellos inconfundibles de la arquitectura gaudiana que se irá intensificando con el paso del tiempo, con su culminación en obras posteriores como la Casa Batlló, la Casa Milá, o especialmente, el monumental Park Güell que trataremos a continuación.

3.3.6. El Park Güell: bienvenidos a la fantasía

Acerca de esta creación artística realizada en el periodo comprendido entre los años 1900 y 1914, cabe decir que será el espacio en el que la concepción simbólica de la arquitectura se muestre con una total intensidad por primera vez en la obra de Gaudí, y su deseo de fundir la naturaleza y la arquitectura a través del recipiente del símbolo estalle hasta un punto de no retorno. Para la mayoría de los estudiosos, se trata de una imitación de las ciudades jardín inglesas que Eusebi Güell tuvo la oportunidad de contemplar durante su estancia en Inglaterra. Concebida originalmente como una ciudad residencial, Gaudí fue organizando el espacio en un total de unas 60 parcelas: “en una sexta parte de estas parcelas debían construirse casas unifamiliares aisladas, que debían rodearse de jardín y que contarían con equipamientos colectivos” (Giralt-Miracle, 2012: 152). Aunque finalmente se vendieron muy pocas parcelas, el parque conforma un despliegue muy notable de formas arquitectónicas que han provocado una extensa variedad de posibles interpretaciones como veremos a continuación. Para muchos teóricos, este conjunto artístico se ha considerado como un esbozo de ciudad ideal y comunidad utópica, en la que las aparentes alusiones a lo griego a través de elementos

como el teatro (rebautizado más recientemente como Plaza de la Naturaleza), no rebasaría la profundidad de un superficial sentido alegórico, o en todo caso poético, aludiendo exclusivamente a la condición mediterránea de Cataluña, y en particular, de la ciudad de Barcelona (Fundación CajaCanarias, 2017: 54m56s).



Fig. 30 Detalle del Teatro Griego o Plaza de la Naturaleza

No obstante, tanto la dimensión formal como iconográfica que conforman el parque permiten una interpretación que va más allá del estancamiento en los rasgos más tópicos o comunes que suelen tratarse a la hora de realizar una contemplativa de esta obra. Algunos estudiosos han expuesto directamente que el parque, se inspiraría en el de *La Fontaine de Nimes*, ciudad en la que estudió el propio Eusebi Güell, y no en las ciudades jardín inglesas como normalmente se supone, sintetizándose en esta obra varias alusiones directas a la trayectoria vital del propio comitente del parque, entre ellas, la posible similitud entre la iguana-dragón y el escudo de la ciudad francesa de Nimes. Otra de las posibles significaciones simbólicas relacionadas a este contexto, muy sugerentes pero de discutible demostración, es a través de elementos como las Tres Cruces con un talayot o el banco ondulado con la geografía de las posesiones catalanas en su momento de máxima extensión, que alcanzarían hasta Nimes precisamente, darían a entender que todos los espacios que conforman el Park Güell se corresponden simbólicamente con una geografía imaginaria de Cataluña (Rojo Albarrán, 1987: 196-197).



Fig.31 Iguana-dragón del Park Güell



Fig. 32 Escudo de la ciudad de Nîmes

Elementos tan icónicos como los grandes pabellones de entrada al parque, han sido interpretados como una posible alusión a la casa de Hansel y Gretel, fruto del entusiasmo que le generó al arquitecto tras el estreno de la ópera de Engelbert Humperdinck: *Hansel y Gretel*, en el Liceu de la ciudad condal en el año 1901. En estas estructuras se superpondrían la aparente idea de un olivo creciendo, lo que nos puede explicar la estructura helicoidal que posee la torre, las alusiones a Baviera (la bandera azul y blanca), simbolizando subliminalmente a Eusebi Güell como un nuevo Luis II. También aparecerían formas derivadas de la naturaleza como puede ser el *crispinell*, una planta salvaje que se encuentra fácilmente en tierras catalanas que aludiría a la forma de la cruz de cuatro brazos, e incluso, guarda unas estrechas similitudes con el perfil de la Sagrada Familia (Fundación CajaCanarias, 2017: 40m01s). Si realmente los pabellones son esa representación de la peligrosa casa de la bruja del cuento creado por los hermanos Grimm, las paredes marrones y las ventanas con puntos blancos se convierten en figuraciones de los conocidos muros de chocolate y de las ventanas de azúcar de esta malvada hechicera, simbolizando hábitos pocos saludables y peligrosas fantasías alucinógenas, asociadas por el propio Gaudí a la perversión de la vida moderna.



Fig. 33 Imagen de los pabellones de entrada



Fig. 34 Detalle exterior de uno de los pabellones

Continuando con el contexto anterior, elementos como las bolas que componen el recorrido del propio parque, no solo simbolizarían el Rosario que conduce hasta el Calvario, sino también, siguiendo el proceso gaudiniano de la acumulación simbólica, serían los guijarros que en el cuento Hansel va arrojando por el sendero del bosque para encontrar con mayor facilidad el camino de regreso a casa, como un medio hacia la verdadera salvación, y así escapar del mal simbolizado por la casa de la bruja. Este simbolismo convertiría al parque en un recinto seguro, ajeno a las ya mencionadas tentaciones y peligros acechantes en el mundo moderno, siendo este un recinto en el que la vida estuviese en contacto con las fuerzas beneficiosas de una naturaleza transformada por el arte (Fundación CajaCanarias, 2017: 58m32s).

Otros aspectos del parque que suelen pasar más desapercibidos tienen una importante simbología de la que nos gustaría tratar; el cinco ha sido interpretado por algunos teóricos como el número simbólico que condensaría el sentido del parque, al que alude un pentágulo doble inscrito en la P del plafón de la propia entrada al mismo. En este sentido, se sabe que el pentagrama es la figura geométrica que simboliza al denominado *número áureo* (también llamado número de oro), símbolo del crecimiento armónico que, aplicado al campo de la arquitectura, otorga vida y la armonía orgánica a sus formas (Rojo Albarrán, 1987: 73).



Fig. 35 Detalle del camino del Rosario Fig. 36 Detalle de los plafones con el pentáculo

Gaudí consigue en el parque trascender la imitación superficial de las apariencias de la naturaleza, para construir como la misma naturaleza lo hace desde un punto de vista metafórico. En lugares clave del entorno como son los puentes y los viaductos, ese deseo de fundir la forma y la función, de lo sustentante y lo sustentado, es logrado por el arquitecto como ahora ejemplificaremos. Ejemplos como los árboles de piedra no son considerados naturaleza pero tampoco arquitectura, sino como verdaderos símbolos de la unión de ambas fuerzas, que logran vitalizar tanto la propia materia, como la labor misma de un arquitecto que es capaz de “disfrazar” la condición artificial de su obra, y al mismo tiempo, tiene la habilidad de reflejarla de una manera sutil y calculada (Fundación CajaCanarias, 2017: 1h01m47s).

Como acabamos de mencionar, cada uno de los puentes y viaductos del Park Güell parecen seguir estos parámetros, con el uso de elementos tan rústicos como la propia piedra, exhibiendo con ello una posible intención del proceso creador que parece estar originando la primera arquitectura humana; la originalidad del arquitecto reside aquí en volver directamente al origen, huyendo de un embellecimiento perfecto y mostrando un sentido creativo basado en una tosquedad primitivista, es decir, con las imperfecciones, las rugosidades de la piedra natural o diversas desviaciones que la propia naturaleza genera ante la contemplativa de su grandeza creadora.



Fig. 37 Imagen de los viaductos de piedra



Fig. 38 Detalle de la zona interior

El sentido simbólico que presentan el teatro, la escalinata y las fuentes es especialmente interesante como ahora comprobaremos. Como algunos teóricos sostienen, la evocación de un estilo griego es aparente en el teatro, pero se trataría de un estilo que no se ajusta totalmente a los cánones clasicistas y normativizados, sino que su concepción es más centrada en lo primitivo o arcaico, siendo un logro obtenido por el arquitecto a través de una corrección de las proporciones asignadas por Vitruvio al dórico. El teatro sintetizaría la condición mediterránea y clásica de la ciudad de Barcelona y de toda Cataluña, no en vano su escenario, al fondo, es el propio Mediterráneo, así como las aspiraciones de crear un teatro lírico catalán, lo que enlazaría con las alusiones a Hansel y Gretel en la entrada (García Álvarez, 2017: 154). Sin embargo, la grandeza de este conjunto artístico se muestra en el trasfondo simbólico del teatro, porque también presenta un considerable valor sacro por su función como templo, a través de su icónica Sala Hipóstila (también conocida como la *Sala de las Cien Columnas*), que no solo tiene la función estructural de sostener la gran plaza del parque, sino que nos vuelve a atestiguar, la condensación de símbolos en un mismo entorno con alusiones tanto de ídole religiosa como natural.



Fig. 39 Imagen de la escalinata, el teatro y las fuentes



Fig.40 Detalle de la Sala Hipóstila

Debido a su carga simbólica, nos gustaría incidir de nuevo en el banco ondulado del parque; varias interpretaciones sostienen una comparativa entre esta creación con una ola del Mediterráneo petrificada. Aspectos como el predominio del blanco y el azul nos podrían remitir simbólicamente a la espuma y las aguas del propio Mediterráneo (Tellarini, 1986: 25), o incluso, se ha determinado que su forma evocaría de un modo más directo, con las ondulaciones del cuerpo de una serpiente. De este modo, y siguiendo la interpretación cristiana, la gigantesca serpiente que corona el templo, podría ser la serpiente apocalíptica castigada por la Virgen María, vencedora del pecado. Por tanto, del serpenteante cuerpo yacente del reptil brotaría una nueva vida, simbolizada por las diversas formas que se generan en el aparente azar que nos muestra el *trencadís*. La materia desperdiciada del reptil sería así redimida, a la vez como símbolo de vida y de putrefacción del propio cuerpo de la serpiente. De esta manera, Gaudí nos vuelve a mostrar el valor simbólico que puede referenciar su consideración del concepto de la trascendencia.



Fig. 41 Detalle del banco ondulado



Fig. 42 Imagen aérea del Park Güell

A grandes rasgos, el significado simbólico que presenta el Park Güell deriva de unos valores metafóricos que pueden pasar completamente como desapercibidos para aquellos que desconozcan las claves pretendidas por Gaudí, si los contempláramos como meros espectadores que no buscan analizar su posible trasfondo. Sin embargo, desde nuestra visión analítica, todas las dimensiones simbólicas que se encuentran en este entorno, algunas aparentemente difusas e inconexas, logran ser unificadas gracias a la grandeza creadora del maestro tarraconense. Es el símbolo, el “mágico” instrumento con el que Gaudí quiere transmutar las diversas formas de la realidad hacia una nueva concepción creadora, algo que irá extremándose aún más con sus proyectos venideros.

3.3.7. La Casa Batlló: legado artístico del Gaudí más “urbanita”

Nos centraremos en la creación de esta obra arquitectónica en el periodo comprendido entre los años 1904 y 1906. Al igual que sucedió con la Casa Milá como veremos, ambas obras significaron la eclosión total de la intensidad simbólica en las obras no religiosas realizadas por Gaudí (cabe mencionar la colaboración del arquitecto Josep Maria Jujol), en donde nos muestra de nuevo, dimensiones aparentemente inconexas pero que son bellamente armonizadas gracias a la profunda “intuición” simbólica del tarraconense. Ya desde su contemplación exterior, podemos observar las peculiaridades tan vistosas de esta casa encargada por el industrial Batlló.

La superficie de su fachada, posee una singular riqueza cromática que cambia con gran sutileza en función de las horas del día, las condiciones del tiempo, o incluso, de las estaciones (García Álvarez, 2017: 171). En relación a dichos aspectos, suele asociarse con el fondo marino o con la superficie de una playa; de hecho, si interpretáramos la propia fachada como un fondo marino, y decidimos percibir que los elementos que la conforman han sido depositados sobre él, entonces los balcones se convertirían en restos de animales que yacen como posibles restos orgánicos que actúan como testimonios de la putrefacción de las especies marinas, y de esta manera, las columnas revelan su condición de ser los huesos de las desconocidas criaturas, lo que nos podría aludir, a otra de las terminologías con la que se conoce a la vivienda: *La casa de los huesos*.

En otro sentido metafórico, se ha hablado también sobre esta fachada como si fuera un prado primaveral que brilla al amanecer con el rocío, como un cristalino fondo marino apresado en el interior de una playa mediterránea, como si se tratara de un organismo animal; ante dicho contexto, algunos teóricos han identificado el primer piso con la casa

de la bruja que aparece descrita en la obra de *La Sirenita*, con los huesos de sus víctimas, símbolos de muerte y del mal, de los cuales la humanidad quiere liberarse. La superficie del mosaico representaría a su vez el propio mar, símbolo tanto de la materia y el mal, atravesado por una espada santa, que significaría el triunfo de la vida cristiana sobre el mismo mal (Tellarini, 1986: 53).



Fig. 43 Imagen de la fachada principal



Fig. 44 Detalle de la fachada principal

Si depositamos nuestra mirada en la parte superior de la casa, observamos la sutil representación del aspecto corpóreo de un dragón, cuyas “escamas” cerámicas brillan por los múltiples matices que otorga la diversa coloración de las piezas que compondrían su lomo, cuya parte trasera está conformada con el *trencadís*; el animal parece “retorcerse” de dolor al ser “ensartado” por una torre-lanza-cruz con la que un invisible san Jorge (pero tan presente en la simbología guadiana como ya tratamos) lo derrotaría. Por tanto, este dragón es derrotado por la notoria cruz en la que el poder del san Jorge está reforzado por la invocación a la Sagrada Familia, cuyas iniciales aparecen reflejadas en la misma cruz. El remate de esta torre-lanza, y como ya vimos anteriormente en otras creaciones de Gaudí, presenta una forma de cruz cardinal de cuatro brazos, en donde se exhiben los anagramas de Jesús, María y José aludiendo a esa aparición de la Sagrada Familia como una fórmula de victoria sobre todo mal (Lahuerta, 2003: 64).



Fig. 45 Detalle de la parte superior de la fachada



Fig. 46 Detalle con la cruz de la fachada

La principal dimensión simbólica del exterior de la casa que ha sido desarrollada en su interior, es la relacionada con el mundo de las profundidades marinas. Se ha considerado, que el interior de la casa está concebido como si se tratase de un irregular y carnoso espacio submarino cuyo fondo se encuentra en las alturas, y no en las profundidades; en sus entrañas, se fundirían múltiples imágenes y funciones simbólicas, puesto que podría valorarse al mismo tiempo como una cueva, un útero, un monstruo o un acuario. Elementos tan interesantes como la escalera privada reflejarían en su forma el espinazo del dragón ya tratado en la azotea, o bien el de un monstruoso animal que hubiera varado en el fondo marino hasta quedarse en los huesos; sus vértebras conformarían el pasamanos, y al pie de la misma, un llamativo cetro conformaría una aparente imagen evocadora de un hipotético rey de las profundidades, con un caduceo con algas que parecen converger en una corona de la que sobresalen unos cinco curvilíneos clavos o anémonas. Todo en el interior de esta casa creada por Gaudí, destacando espacios como su gran salón, funciona como una constante evocación simbólica de las aguas del mar; todas las formas están curvadas, las líneas sinuosas invaden cada centímetro con ventanas que son tragaluces de acuario y conchas de tortuga que lanzan “chorros” de luz idénticos a los que produce el sol que golpea la superficie de las aguas en las profundidades.



Fig. 47 Detalle de la escalera privada



Fig. 48 Detalle del interior de la casa

Se sabe, que el arquitecto elevó esta edificación mediante la construcción de más pisos de los que existían originariamente, teniendo en cuenta especialmente, aspectos más estratégicos como su aislamiento:

Concebía el desván como cámara de protección [...] para la casa Batlló proyectó un desván doble, reservando el primer nivel para ubicar los trasteros y el segundo nivel, de menor superficie, para emplazar los distintos depósitos de agua del inmueble. Ambos niveles están contruidos a partir de una sucesión de arcos catenarios de ladrillo revocados con yeso, sobre los que se apoyan las bóvedas del techo. (Giralt-Miracle, 2012: 161-162)

Cabe destacar, que hasta principios del siglo XX, las azoteas eran lugares para gallineros, palomares y tendederos entre otras cuestiones. La trascendencia arquitectónica legada por el maestro tarraconense, reside en aspectos como su reinterpretación tanto arquitectónica como especialmente simbólica que le otorgaría a este espacio, algo que comenzó a forjar sutilmente desde obras pretéritas como el Palacio Güell. En el caso de la Casa Batlló, Gaudí contempla un espacio libre con chimeneas y conductos de ventilación escondidos bajo la decoración, otorgándole de nuevo una apariencia escultórica a un elemento originalmente estructural, en donde el *trencadis* vuelve a referenciar la importancia de su protagonismo para la idea y planteamiento desarrollado por Gaudí.



Fig. 49 Imagen del desván de la Casa Batlló



Fig. 50 Detalle de la azotea

3.3.8. La Casa Milá: una obra que nos dejará “petrificados”

Al igual que mencionamos a la hora de tratar la Casa Batlló, esta obra creada en el periodo comprendido entre los años 1906 y 1910, supuso la liberación definitiva de la imaginación simbólica gaudiniana expresada metafóricamente, en la propia independencia estructural de la fachada con respecto al resto del edificio. En realidad, dado que la Sagrada Familia se ha considerado como la obra cuyo desarrollo comprende toda la vida creativa del tarraconense, esta casa puede considerarse como la última gran creación autónoma emprendida por el propio Gaudí (García Álvarez, 2017: 181). La notable variedad de sugerencias y alusiones metafóricas que Gaudí es capaz de condensar en esta obra arquitectónica es de un interesante estudio; la obra fue encargada por Pere Milá y su esposa Roser Segimon, un matrimonio poseedor de una considerable fortuna, con el deseo de tener una “casa de artista” a la altura de su riqueza, y que se acabaría convirtiendo como hemos mencionado, en uno de los proyectos más ambiciosos de su producción como arquitecto.

La asociación simbólica más repetida en relación con la casa, suele identificarse con la de una montaña sagrada, ya tratada en nuestro trabajo como es la de Montserrat, que parece haber acabado de emerger un instante previo a su contemplación de las profundidades del mar, recubierta de sedimentos y de algas; aspectos como los azulejos de la parte superior de la fachada, han sido interpretados como una clara evocación simbólica a las cumbres nevadas de la montaña (Bassegoda Nonell, 2002:198). Sin embargo, su sentido vertical cambia si contemplamos la fachada desde una visión plenamente horizontal, en donde algunos teóricos sostienen que pasaría a evocar (de manera similar a lo que sucede con la Casa Batlló) las ondulaciones del mar sobre la

arena de la playa, en la cual la marea ha dejado un rastro de algas, peces y piedras (Hensbergen, 2003: 228).



Fig. 51 Imagen de la fachada de la Casa Milá



Fig. 52 Detalle de la fachada

Este conjunto arquitectónico marino-naturalista (por el uso de la piedra como elemento definitorio, aludiendo directamente, al nombre por la que se la denomina popularmente: *La Pedrera*), encontraría su culminación, según se ha determinado, en un sentido profundamente católico, porque la Virgen María estaba destinada a ser la síntesis suprema de su sentido simbólico. Solo queda en el edificio, la huella visible de la plegaria o rogativa *Ave gratia Maria plena Dominus tecum*, que aludiría, pero en un sentido superficial, a María como Virgen del Rosario, siendo una aparente referencia al nombre de la propietaria del inmueble. En un sentido más profundo, el monumental conjunto escultórico no realizado, habría expresado no solo la identificación simbólica entre la Virgen, el mar y la montaña sagrada, sino especialmente, su papel como mediadora entre la humanidad y Dios (Carandell, 1993: 77). De este modo, la importancia que hubiera supuesto la imagen de la Virgen, habría significado, según la idea del propio Gaudí, transformar nuevamente una arquitectura civil en un edificio expiatorio (un paralelismo claro con otras obras anteriores ya tratadas).



Fig. 53 Inicio del Ave Maria en la fachada



Fig. 54 Detalle con la continuación de la plegaria

En lo que respecta al interior, presenta varias similitudes con elementos ya presentes en la Casa Batlló. La imaginación de Gaudí y de Josep Maria Jujol (también colaborador en esta obra) decoraron las estancias de un modo muy similar como hemos mencionado, por medio de formas de inspiración basadas en lo natural, en lo celular, con el uso de gotas de agua, torbellinos, la presencia aparente de fauna marina y símbolos religiosos como la M de María. Poco más podemos añadir con respecto a lo expuesto en la obra precedente, puesto que, las atmósferas marinas se convierten nuevamente en unas acogedoras cuevas en las que una naturaleza visiblemente idealizada y espiritualizada mediante el uso de elementos religiosos propicia una sensación de cálida protección frente al agresivo y oceánico mundo exterior (Carandell, 1993: 79-80).



Fig. 55 Imagen del interior de la Casa Milà



Fig. 56 Detalle del interior

La máxima intensidad simbólica de la casa se encuentra, junto con la fachada, en la azotea; las diversas chimeneas, torres de ventilación y salidas que la conforman, configuran un espacio aparentemente autónomo pero que se encuentra integrado con el conjunto. Pueden observarse una notable combinación de formas geométricas y abstractas, que al mismo tiempo, nos pueden sugerir imágenes de seres y presencias figurativas prácticamente concretas. A través de la visión contemplativa de este hipnótico conjunto propuesta por diversos teóricos, en este espacio primaria un notable componente sacramental; las salidas de escaleras representarían a los gigantes de la procesión del corpus, mientras que los ubicados en el chaflán, simbolizarían a los padres, con formas de serpientes enroscadas como las víboras y reptiles que también forman parte de la procesión. El de la derecha, se correspondería con el dragón-madre, símbolo a su vez de la Virgen, la naturaleza, e incluso, se ha supuesto que podría aludir a la propia madre del arquitecto (Carandell, 1993:133-135). El de la izquierda,

representaría al dragón padre, alusión a lo masculino, a Dios, y al propio padre de Gaudí, además de mostrar una alternancia de cerámica vidriada y piedra fósil que expresaría la unión de los reinos mineral, vegetal y animal (Carandell, 1993:137).



Fig. 57 Imagen de la azotea de la Casa Milá



Fig. 58 Detalle de las chimeneas de la azotea

Otro detalle de interés a mencionar, se encuentra ubicado en el descenso de las escaleras adyacentes, se ha determinado una simbolización relacionada con el peligro moral de caer en el pecado; representado por unas cinco chimeneas que, según nos comenta el teórico César García Álvarez (2017: 188): “con los sombreros con culos de botellas y trozos de cristal, parecen deslumbrantes joyas de lejos, pero de cerca no serían más que brillo barato”. Dichos elementos serían símbolos de las prostitutas, mujeres tendadoras que intentan seducir al arquitecto, por lo que habría expresado en dos chimeneas unas líneas indecisas que nos conducen hacia una de las cruces como símbolo del camino de la salvación (Carandell, 1993:141). A grandes rasgos, nos resulta difícil imaginar unos significados más sugerentes que los elaborados por Gaudí, con el añadido, de esa fusión tan íntima y a su vez extrema, de geometría, naturaleza, imaginación y sentido espiritual.



Fig. 59 Detalle de las chimeneas adyacentes a las escaleras

3.3.9. La Sagrada Familia: la creación terrenal más celestial

Todas las dimensiones simbólicas que hemos podido visualizar se concentran y culminan, en el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, realizada en un extenso periodo de tiempo comprendido entre los años 1883 y 1926, siendo una creación trascendental en todos sus sentidos, incluyendo sus inicios a finales del siglo XIX y su finalización en los primeros tercios del siglo XX. Considerado como el auténtico centro y coronación de la creación gaudiniana, en donde aparecen todas las formas del símbolo, desde las más literales, ingenuas y alegóricas, hasta las que propician las fusiones más intensas entre materia, geometría, imaginación y espíritu, lo que convierte al templo barcelonés en la verdadera síntesis de toda la creación gaudiniana (García Álvarez, 2017: 191-192). Se sabe que Gaudí solo pudo finalizar una parte del proyecto, y elaboró una maqueta del conjunto, pero es precisamente lo finalizado por el tarraconense, la muestra más elocuente y excesiva del fundamento simbólico de su arquitectura.

Para empezar, su propia ubicación posee un considerable sentido simbólico; según las mediciones de Gaudí, se encuentra a la misma distancia del mar que de la montaña, entre los ríos Llobregat y Besòs, y entre Sants y San Andreu, un azar que Gaudí, de acuerdo con un testimonio que prueba su tendencia y capacidad de pensar simbólicamente cualquier dato o accidente, calificaba de providencial. De esta manera, el templo se convierte en un *omphalos*, en un centro sagrado que condensa y centraliza todo el sentido profundo del lugar en el que se emplaza (Giralt-Miracle et al, 2002: 102). Igualmente nos resulta expresiva su condición de templo expiatorio, puesto que, el templo se concibió, a ojos de la asociación que la encargó, y del propio Gaudí nuevamente, como una forma de purgar y purificar los pecados y desviaciones de la ciudad.



Fig. 60 Imagen del exterior de la Sagrada Familia

Fig. 61 Imagen de la maqueta del templo

Algunos teóricos han determinado que la estructura general de la basílica supone una perfecta simbiosis de simbolismo estructural y figurativo. Estructural, porque condensa y expresa de manera integral la concepción cristiana del mundo y del hombre, tanto a través de la idea general del edificio como en cada una de sus partes, por medio de formas arquitectónicas abstractas poseedoras de connotaciones simbólicas profundas; figurativo, porque la voluntad simbólica se expresa mediante un despliegue icónico en el cual hasta el más mínimo detalle contiene, como un holograma simbólico, el sentido del todo. Gaudí busca aproximar el Cielo y la Tierra, recrear la Jerusalén Celestial cimentada sobre la presencia de la Trinidad en el plan divino de la salvación, y sintetizar todo ello, en la forma simbólica suprema del templo (Puig, 2011: 47-49). La clave simbólica básica del interior la proporcionó el propio Gaudí al afirmar con sus palabras lo siguiente:

Será como un bosque [...] la decoración de las bóvedas serán hojas, en las cuales se verán los pájaros propios de la tierra. Los pilares de la nave principal serán palmeras; son los árboles de la gloria, del sacrificio y del martirio. Los de las naves laterales serán laureles, árboles de la gloria, de la inteligencia [...] Las formas helicoidales son infinitas, se encaraman hacia arriba, sin acabar, como la eternidad. Así serán los pilares de la Sagrada Familia. (Giralt-Miracle, 2012: 216)

Gaudí aspiraba a convertir la Sagrada Familia en una suprema síntesis de teología cristiana, geometría, naturaleza y espíritu, con el sueño, según las palabras del teórico ya mencionado Armand Puig (2011: 217): “el sueño de la totalidad, como el Raimundo Lulio de la *Ars Magna*, como el Dante de la *Divina Comedia*, o como el Tomás de Aquino de la *Summa Theologica*”. El templo es asimismo el resultado de la síntesis de

innumerables formas arquitectónicas, entre ellas la de Santa Sofía de Constantinopla, las Catedrales de Reims, Tarragona, Mallorca, la iglesia de Santa María del Mar, y un largo etcétera de arquitecturas vistas, sentidas o imaginadas en el crisol de la mente Gaudiana (Puig, 2011: 218). Como hemos mencionado, varias dimensiones simbólicas se funden en el templo; por un lado, como ya se ha indicado recientemente, la Sagrada Familia es una figuración simbólica de la Jerusalén Celestial Acopalíptica, con la presencia de detalles interesantes que reflejan símbolos claros extraídos del apocalipsis, desde el Alfa y la Omega en la torre central dedicada a Cristo, hasta el lampadario que cuelga bajo el cimborrio central con la figura de Cristo crucificado como se puede ver a continuación.



Fig. 62 Imagen del interior del templo



Fig. 63 Imagen del lampadario con el crucificado

Por otro lado, la Sagrada Familia se ha considerado como un himno a la presencia providencial de la Trinidad y de la propia Sagrada Familia en la naturaleza y la historia, que cristaliza en la figura suprema de Cristo como centro teológico y simbólico del templo (García Álvarez, 2017: 196). También se ha planteado por parte de algunos estudiosos, que la Sagrada Familia expresaría de forma simbólica la identidad entre el curso solar y la vida de Cristo. De esta manera, la fachada del Nacimiento está dirigida hacia Oriente, quedando iluminada por el sol naciente, al contrario que la la fachada de la Pasión orientada hacia Poniente, del modo que la mortecina luz solar del atardecer expresaría el luto por la muerte de Jesús (Torii, 1983: 131). Consideramos de gran importancia enfatizar en esta fachada porque, aunque se sabe que Gaudí no pudo contemplar su materialización plena, el mismo deja constancia sobre la intensidad con la que concebía la fusión simbólica entre la materia y la idea, en un esclarecedor testimonio al también arquitecto Joan Bergós:

Puede ser que alguien encuentre demasiado extravagante esta fachada, pero yo querría que llegara a dar miedo, y, para conseguirlo, no escatimaré el claroscuro, los elementos salientes y los vaciados, todo lo que resulte del más tétrico efecto [...] Es más, estoy dispuesto a sacrificar la misma construcción, a romper, a cortar columnas, con el objetivo de dar una idea de como es de cruento el edificio. (Giralt-Miracle et al, 2012: 198)



Fig. 64 Imagen de la Fachada de la Pasión Fig. 65 Boceto de la fachada realizado por Gaudí, 1917

El templo también puede valorarse como la pura naturaleza hecha arquitectura, en donde se exhibe naturaleza local y mediterránea con toda clase de especies que, como una expresión de esa naturaleza local, quedan exaltadas y glorificadas por su presencia en el templo del espíritu. Elementos como las torres están dedicadas a los doce apóstoles, los Evangelios, la Virgen y Cristo (Puig, 2011: 77); dichas estructuras se elevan como si se trataran del resultado de los movimientos tectónicos que, en sus orígenes, produjeron la elevación de esa montaña sagrada en el pensamiento del arquitecto, Monserrat, pero también nos recuerdan subliminalmente, el resultado de elevar a una escala monumental, la forma natural del *crepinell*, la planta salvaje ya mencionada con anterioridad cuyo sencillo perfil se funde con la forma final del templo.

Los remates de la propias torres, suponen una de las maifestaciones definitorias de la fusión simbólica de naturaleza, geometría, imaginación y espíritu; nos resulta difícil imaginar como es posible condensar en un espacio tan limitado, una cantidad de tales estructuras geométricas que sirvan de soporte a esos simbolismos naturales, imaginarios y espirituales, algo que para una mente contemplativa de la visión trascendental de

nuestro arquitecto, sirve para referenciar como broche final, la grandeza de su legado artístico y personal.



Fig. 66 Imagen de la bóveda del crucero de la Sagrada Familia

4. CONCLUSIONES

En Gaudí existe una tensión constante y extrema entre contrarios: el equilibrio y la fuerza, el sentimiento y la lógica, la geometría y la fantasía, la materia y el espíritu, el arte y la vida, y otros muchos pares de antinomias que se entrecruzan permanente en su obra, e incluso, en su pensamiento, para conformar de manera unitaria una concepción extraordinariamente original e intensa que intenta superar, el propio campo arquitectónico. La arquitectura parece trascender vitalmente en las manos del arquitecto, en donde experiencias sensoriales y emocionales como por ejemplo el dolor, se convierten en un requisito sacrificial que permite que ésta posea una verdadera vida, una auténtica espiritualidad. Solo la voluntad divina puede dotar de vida a lo inerte, puede romper las barreras naturales infranqueables para el hombre, pero Gaudí, para quien la creación divina tiene sus huellas en la naturaleza, debe continuarse a través del arte, a través de lo arquitectónico.

A pesar de la amplitud que supone profundizar en un tema y contexto tan extenso como es la arquitectura gaudiana, consideramos que los objetivos planteados para este trabajo se han cumplido. A lo largo de su desarrollo hemos realizado inicialmente una breve aproximación a las experiencias vitales y artísticas, que conformaron una simbología permanente en la obra del arquitecto catalán. También presentamos una selección de alegorías comunes en la arquitectura gaudiana, con un planteamiento básico y estructurado, de algunos ejemplos referenciales de aquellos elementos simbólicos que el

maestro irá trabajando a lo largo de su dilatada carrera profesional. Y finalmente, se han tratado obras que nos permitieran comprender la importancia trascendental del símbolo como elemento sagrado para Gaudí, y de la misma simbología que lo han encumbrado probablemente en uno de los referentes de la historia arquitectónica contemporánea.

Durante este trabajo hemos mostrado nuestra admiración hacia Antoni Gaudí en numerosas ocasiones. Al igual que el tarraconense dejaba su impronta personal, nos gustaría dejar nuestro sello en este trabajo, a través de una obra poética de nuestra propia mano, en la que nos gustaría dejar constancia de manera más íntima y emocional, nuestro aprecio hacia un artista con el que los calificativos son tan inagotables como la contemplación de su arte.

Gaudí

Fuiste enviado a este mundo para crear

Quizás más de un tormento tuviste que pasar

Tu genialidad artística quisiste dejar

Realizaste una obra para recordar

El mundo contemplabas de una manera diferente

Para ti la naturaleza fue siempre alma latente

Tu fe te convirtió en un devoto creyente

Para ti un simple vistazo a la vida no fue suficiente

Alzaste con tu dominio el Nacimiento

Esculpiste con tu talante la Gloria

Erigiste con tu saber la Pasión

Alcanzaste una divina inmortalización

Ángel Marrero Pimienta

5. BIBLIOGRAFÍA

- Antoni Gaudí: *toda su obra* (2005). Barcelona: Prompress S.L.
- Bassegoda Nonell, Joan (1988). *Gaudí*. Barcelona: Ed. Salvat.
- Bassegoda Nonell, Joan (1998). “*Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí*”. *Anales de Literatura Española*, n.º 15, pp. 231-236
- Bassegoda Nonell, Joan (2001). *Gaudí, la arquitectura del espíritu*. Barcelona: Ed. Salvat.
- Bassegoda Nonell, Joan (2002). *Gaudí o espacio, luz y equilibrio*. Madrid: Criterio
- Crippa, Maria Antonietta y Bassegoda Nonell, Joan (2002). *Gaudí: Espacios Sagrados*. Barcelona: Lunwerg Editores
- Carandell, Josep Maria (1993). *La Pedrera, cosmos de Gaudí*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Eliade, Mircea (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós
- García Álvarez, César (2017) *Gaudí: Símbolos del éxtasis*. Madrid: Siruela.
- García Álvarez, César (2015) “*Visiones sobre la Casa Botines*”. *Revista del Ateneo Cultural Leonés*, n.º 2, pp. 147-187.
- Giralt-Miracle, Daniel et al (2002). *Gaudí, la búsqueda de la forma. Espacio, geometría, estructura y construcción*. Barcelona: Lunwerg
- Giralt-Miracle, Daniel (2012). *Gaudí esencial*. Barcelona: Librosdevanguardia
- González Moreno-Navarro, José Luis y Casals, Alberto (2002). *Gaudí y la razón constructiva. Un legado inagotable*. Madrid: Akal.
- Hensbergen, Gijs van (2003). *Gaudí*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Lahuerta, Juan José (1999). *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*. Madrid: Electa
- Lahuerta, Juan José (2002). *Universo Gaudí*. Barcelona: Diputación de Barcelona
- Lahuerta, Juan José (2003). *Casa Batlló*. Barcelona: Triangle Postals.

-Molema, Jan (1992). *Antonio Gaudí. Un camino hacia la originalidad*. Santander: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria.

-Puig, Armand (2011). *La Sagrada Familia según Gaudí: comprender un símbolo*. Barcelona: El Aleph

-Ramírez, Juan Antonio (1998) *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela

-Rojo Albarrán, Eduardo (1987). *Antonio Gaudí, ese desconocido: El Park Güell*. Barcelona: Papeles de Ensayo /1.

-Tellarini, Giampiero (1986). *A. Gaudí. Architettura e simbolo*, Rímìni: Luisè Editore

-Torii, Tokutoshi (1983). *El mundo enigmático de Gaudí. Como creó Gaudí su arquitectura*. Madrid: Instituto de España

-Vorágine, Santiago de la (2006). *La leyenda dorada, 2*. Madrid: Alianza Editorial

Recursos web:

-Fundación CajaCanarias. (22 de diciembre de 2017). “*El universo simbólico de Gaudí*” por César García Álvarez [Archivo de Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ar9QWhXnyiM>