

La obra de Gaudí

1. — Remate de una torre de la Sagrada Familia.

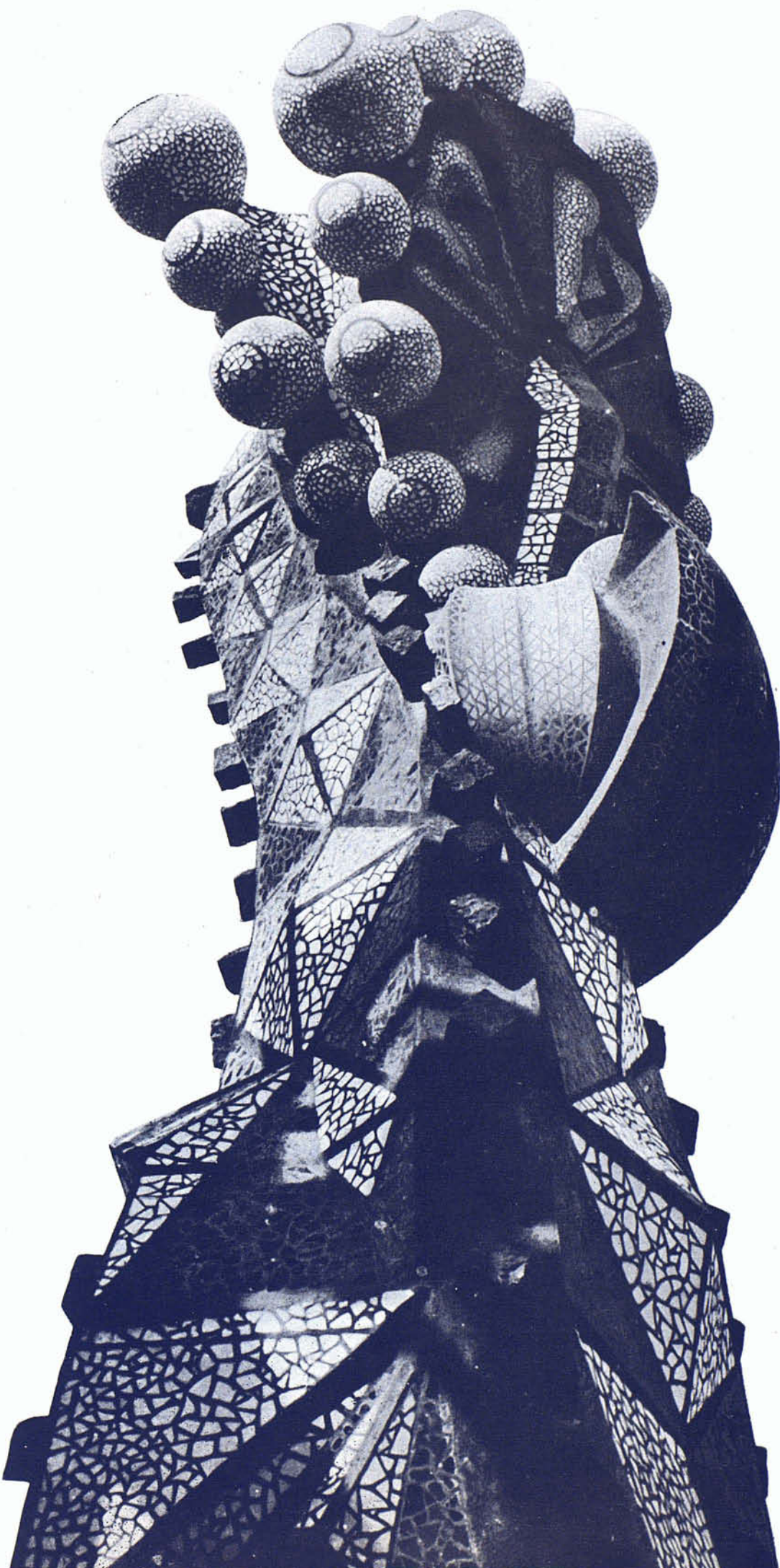
Cada una de las tres fachadas de entrada del Templo de la Sagrada Familia, debe coronarse con cuatro torres. Las doce, en conjunto, se dedicarán a los doce Apóstoles, rodeando las cuatro de los Evangelistas, entre las que se alzará el gran cimborio central dedicado al Salvador.

En lo alto de cada una de las torres, una estructuración plástica revestida de mosaicos, está destinada a la vez a reflejar la luz del sol y de la luna en sus múltiples facetas, para enviarla al suelo, a albergar los faros que trazarán señales de luz hasta lo lejos, y a elevar hacia el cielo, como un tallo florido, un esplendor de vivos colores.

A la muerte de Gaudí estaba edificado uno solo de los remates de la fachada del Nacimiento, que después se ha copiado en los otros tres. Su estructura, influída por el análisis cubista de las formas y por el gusto por los planos interseccionados que puso en vigencia la arquitectura naciente en hormigón armado, vibra con la fuerza pasional de las esculturas de Picasso de la misma época. Un círculo de estrellas en cerámica, vidrio y oro marca el arranque de unas superficies ricas en color como alas de escarabajo o de mariposa, que termina en la evocación de la curva del báculo abrazando las caras de una mitra. Adoquines incrustados, negros, añaden dramatismo al fastuoso cuerpo de colores y de oro.

2. — Chimeneas de la casa Batlló.

En potente grupo de escultura expresiva, las chimeneas de la casa Batlló se agitan en



el cielo llevadas por un salomónico dinamismo, como si materializasen los torbellinos del humo que brota arremolinado para ascender después hacia lo alto.

Cada uno de los elementos formales que se asocian a esta forma inicial lleva consigo no sólo su funcionalidad mecánica sino asimismo una carga de resonancias psíquicas. Así los chapiteles son volúmenes piramidales agudos destinados a repartir las aguas y a un tiempo recuerdo de los remates de los obeliscos; las cúspides llevan esferas para disminuir la lluvia con las salpicaduras de sus rebotes y recuerdan las ollas que bailan en

lo alto de las antenas de los pajaros; las pantallas circundantes defienden de las lluvias huracanadas y a un tiempo evocan las viseras de los yelmos caballerescos.

No es uno de los menores intereses de estas chimeneas su rica policromía de mosaicos cerámicos y vítreos que combinan una calidad tonal acuosa, que evoca las nubes, la lluvia, chorros de agua, con el esplendor policromo de los signos radiales que, en lo alto, entre la tierra y el cielo, son a la vez como flores en lo alto de tallos cimbreantes o como estrellas prendidas en las agujas.



3. — Fachada de la casa Batlló.

Gaudí reformó entre 1905 y 1907 la ya existente casa Batlló, en el 43 del P.^o Gracia.

En la fachada se hace transparente la antigua estructura de una simple casa pos-neoclásica adocenada, que Gaudí no pudo modificar.

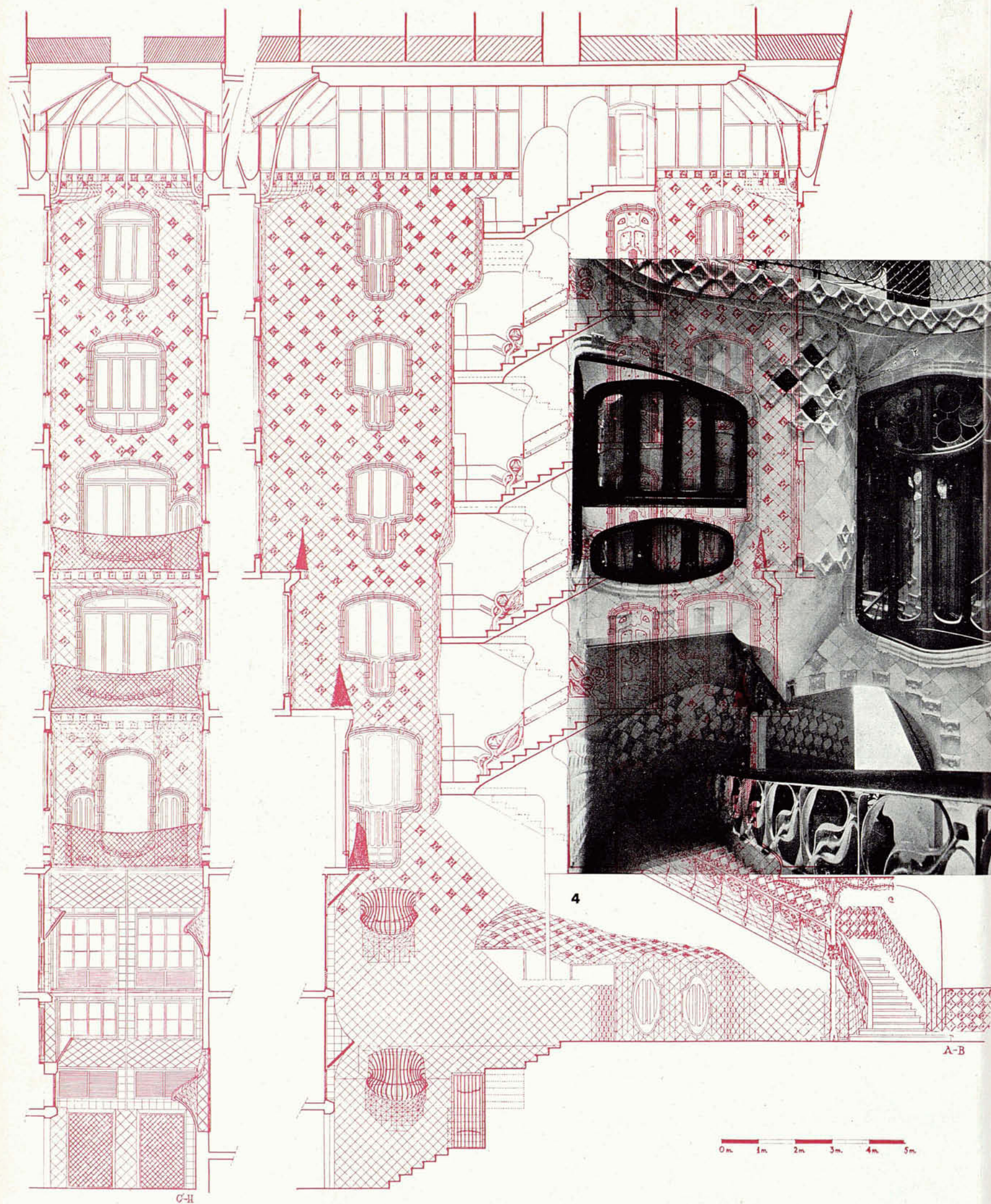
En lo que él añadió: los pórticos bajos, las tribunas, los balcones, la torre y la cubierta, así como el recubrimiento de la fachada toda, se atestigua una de las etapas esenciales del ensayo formal gaudiniano: el intento de aproximarse a las formas naturales desde el exterior, por métodos escultóricos y pictóricos.

Observemos la asimilación de cada una de las formas según su trabajo mecánico. En los apoyos largos, descubrimos formas derivadas del húmero y del fémur; en basas y capiteles se recuerdan las vértebras; en los balaustres de mármol, las falanges; en los enrejados de hierro turgentes, las costillas. Los huecos toman formas de boca abierta o de órbitas de ojo; los desagües de balcón, de fosas nasales; los goterones, de perfil de labio, etc. Las cornisas protectoras de las tribunas son a modo de cueros o pieles de fruta cortados; el tejado, cual dorso de armadillo, y la superficie toda de la fachada es a modo de un mar que se hubiese puesto de pie, con sus olas centelleantes de azules, de verdes, de espuma y de los ardientes reflejos de los arrecifes.

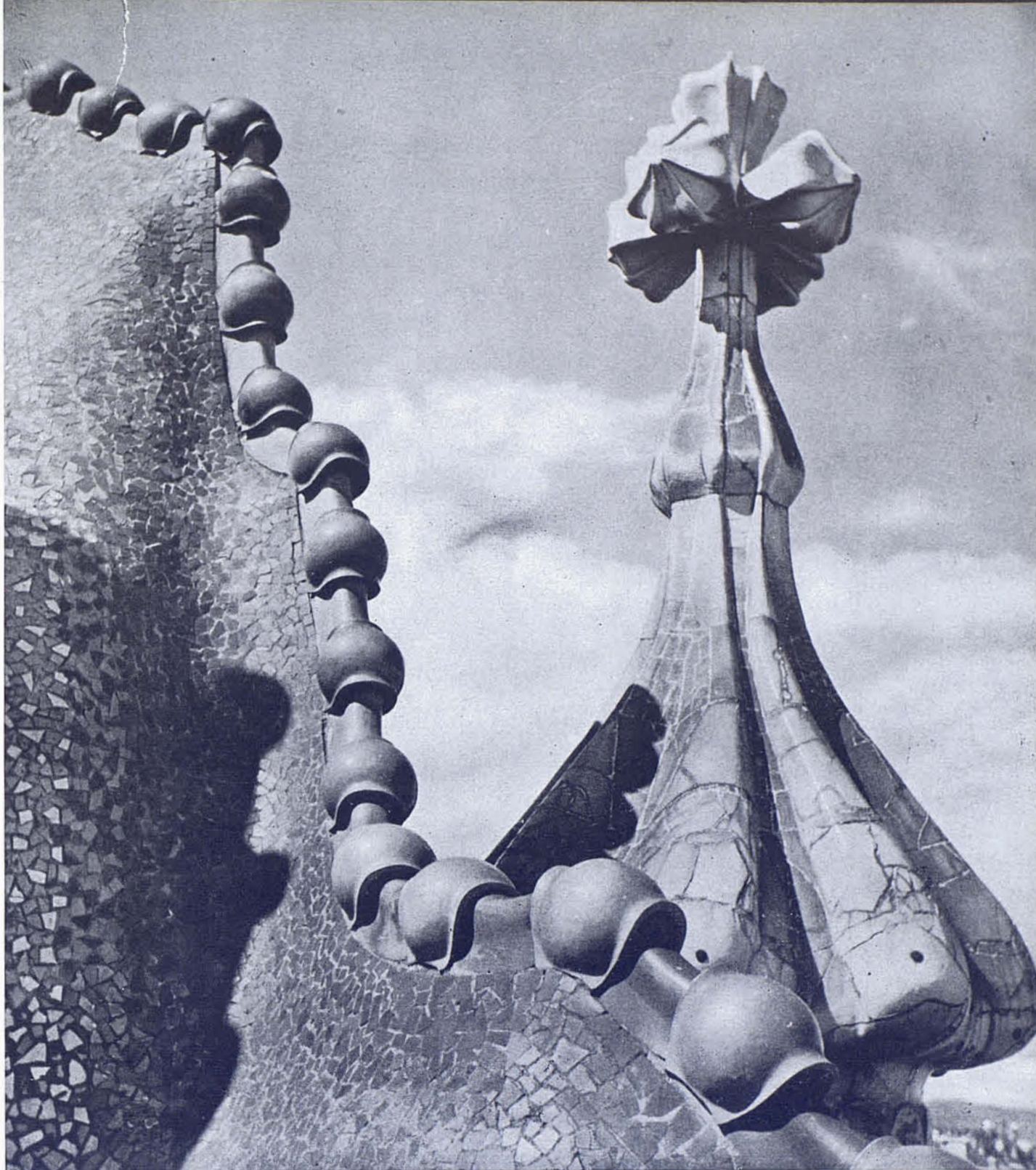
4. — Patio y escalera de la casa Batlló.

Este fragmento pone de relieve de un modo excelente el carácter del arte de Gaudí que





Sección de la casa Batlló. Estudio realizado por el arquitecto D. Luis Bonet Garí, patrocinado por «Amigos de Gaudí».



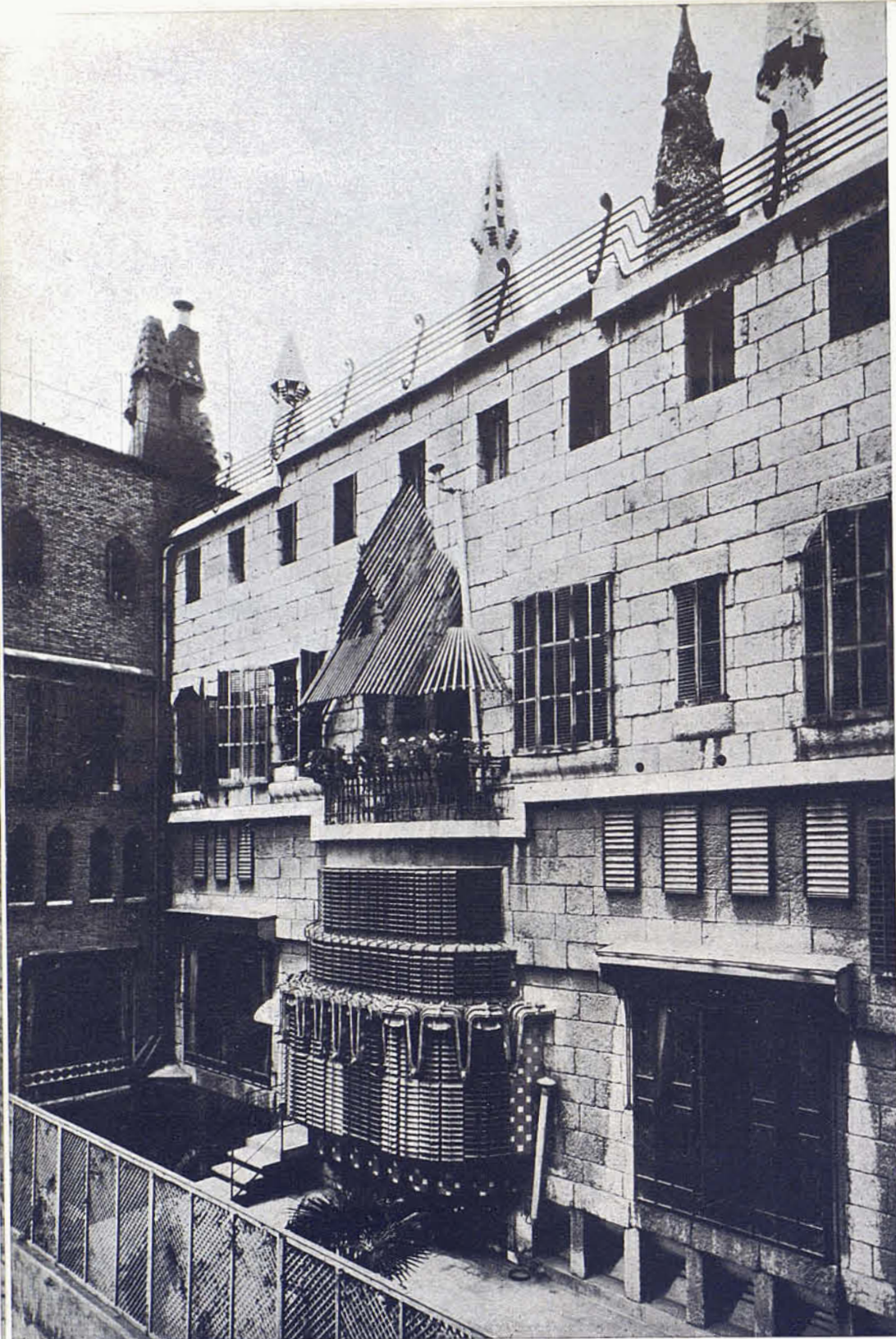
consiste siempre no en el solitario y triste monólogo de los arquitectos que trabajan con la regla y el compás sobre sus tableros, sino en un fecundo, dramático, animado e incluso divertido diálogo entre el creador y sus materiales.

En este patio están los cálculos, entre ellos el sutil y a un tiempo ingenuo de la graduación de la intensidad de los azules. El arquitecto comprendió que para constituir un espacio unitario capaz de bañar la sensibilidad del hombre era necesario suprimir los deslumbramientos que romperían el conjunto y pensó en compensar las diferencias naturales de iluminación entre la parte alta y la baja, utilizando azules claros en las cerámicas inferiores y azules progresivamente oscuros hacia lo alto, en un precoz procedimiento de acondicionamiento cromático.

Pero más que los cálculos impresiona el vivaz empirismo con que se han tratado las galerías, los respiraderos, las ventanas, los cuerpos interiores, las superficies envolventes, las bóvedas, los dinteles, los antepechos y cada uno de los detalles. Al mismo empirismo pertenece el amor por los oficios que pone en valor las cibas de los vitrales, los azulejos modelados y barnizados, el fleje retorcido y los no menos retorcidos perfiles laminados.

5. — Casa Batlló: Cubierta.

Entre las grandes creaciones de la plástica gaudiniana, la cubierta de la casa Batlló constituye la mayor pieza de escultura policroma. El tejado de la parte anterior de la casa acoge un sistema de imbricaciones con reflejo metálico — la nueva técnica que

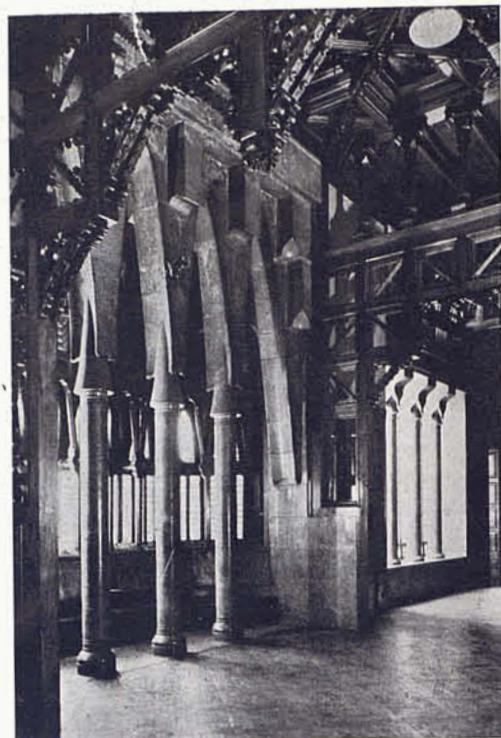


6

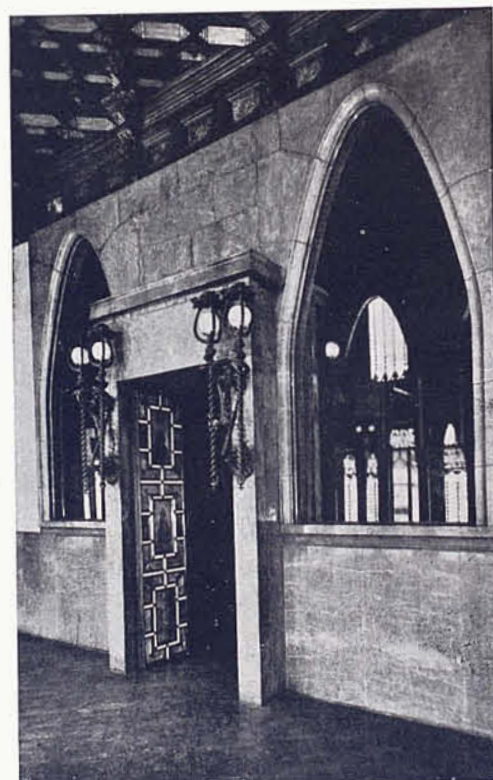
Gaudí y Doménech y Montaner resucitaron, estudiándola en un obrador del País Valenciano — junto con teselas cerámicas matizadas, y piezas fabricadas ex profeso, constituidas por tejas de segmento de toro sinusoidal y cobijas a modo de coderas de armadura de guerrero.

La organización de la superficie posterior de este tejado — la visible en esta fotografía — semejante a la de un caparazón de cangrejo, es de una extrema finura de modelado, en la que las turgencias no destruyen nunca la vibración de las superficies y las suaves sombras que producen.

Elemento aparte es el chapitel de la torre, en el cual se usaron piezas cerámicas modeladas ex profeso pero que, voluntariamente, fueron quebradas para poderles comunicar dramatismo. Es una forma bulbosa, que re-



7



8

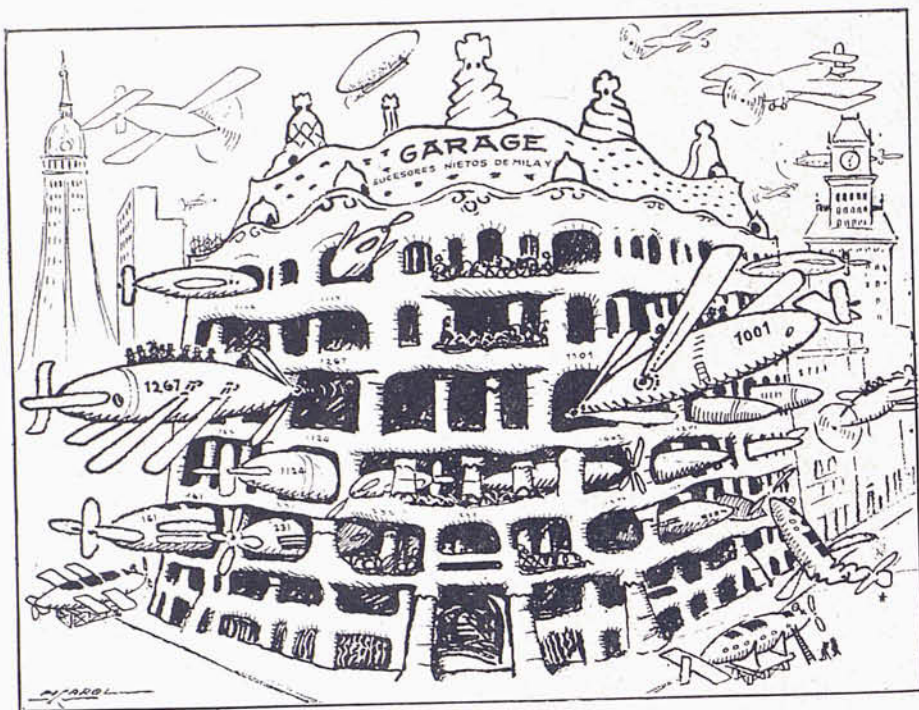
cuerda el elemento radical de la vida de las plantas. El bulbo radical, inmenso, soporta una segunda forma análoga, que a la vez recuerda un tálamo de flor.

La planta que crece de aquella raíz y esta flor es la cruz, una cruz doble, para ser vista desde cualquier punto del horizonte, constituida por capullos que presagian la pronta floración.

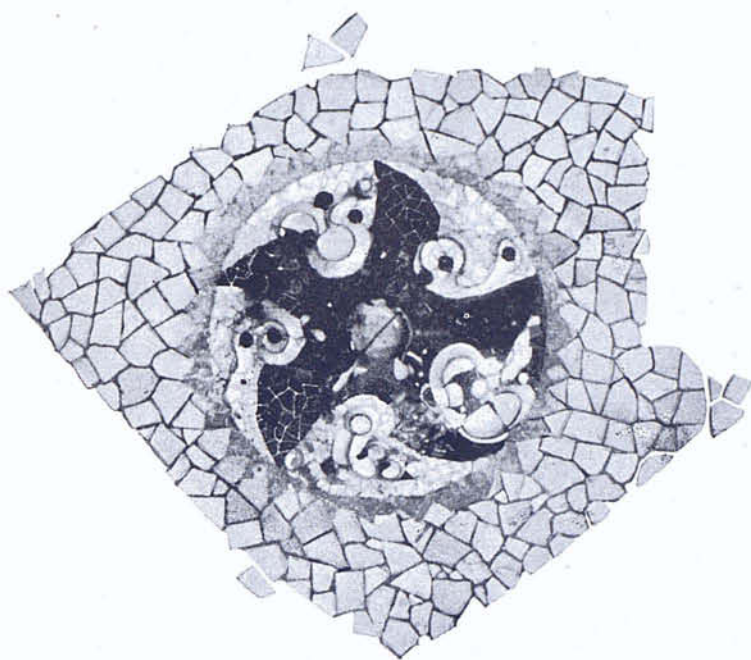
6, 7, 8. — Palacio Güell.

La atención prestada por Gaudí a lo islámico fué uno de sus apoyos contra el artificioso proyectismo de mesa, gramil y escuadras. Contra este arte plano del academicismo, concibió una arquitectura del espacio, que lo fué especialmente, en un principio, de espacio interior y que, de acuerdo con las preocupaciones de su tiempo, iden-





Dibujo satírico alusivo a la obra de Gaudí aparecido en una revista barcelonesa de su época.



tificó los problemas de este ámbito con los de la luz. La lección islámica le sirvió para la concepción del Palacio Güell, que puede definirse como un dispositivo para crear un espacio central al que la luz accede tamizada por una orquestación de celosías, de cancelles, de hipolampas, de buhardas, de óculos, de tribunas, de exedras, de transennae, de todo cuanto el ingenio de la arquitectura meridional ha creado para enriquecer la luz viva en matices y en sensibles vibraciones capaces de representar por sí solas una sabia armonización de valores, como la de las aguatinas chinas.

9. — «Park Güell»: Gran plaza.

En el centro de la proyectada ciudad jardín hallábanse superpuestos los elementos fundamentales de una agrupación urbanística a la escala humana: la plaza y el mercado.

En nuestra urbanística tradicional a menudo se confunden ambos elementos en un mismo ámbito. Gaudí encontró la solución de duplicar el suelo por medio de un techo sobre pilares, tema que más tarde sería uno de los *leit-motifs* de la teoría de Le Corbusier.

En lo bajo está la vasta Sala de las Cien Columnas, en la que supo jugar con la columna dórica, acentuando la inclinación de las exteriores, que Ictinos solamente insinuara, y en la que introdujo un elemento expresionista de indeterminación, de apariencia de casualidad, tomado sin duda de la sensibilidad japonesa — divulgada recientemente por las estampas, tan amadas de los impresionistas — que sabía poner a contribución el poder expresivo de lo que parece organizarse por casualidad y dar, con ello, la impresión de pertenecer a una totalidad más extensa, cósmica, que ultrapasa los límites de la obra de arte y que proporciona a ésta una fuerza superior capaz de comunicarle intensísima vida.

En la Sala, este azar aparente determina las riquísimas rodels de mosaico, de temas abstractos, que ocupan, en el techo, el lugar de las columnas que faltan.

En lo alto, la cubierta es una gran plaza circular bordeada por un banco ondulante revestido de mosaico cerámico, incomparable mirador de la montaña, la ciudad y el mar.

10. — «Park Güell»: Viaducto.

Los pórticos anejos a muros de contención o soportando viaductos, pueblan el «Park Güell» de una serie de construcciones va-

riadas, formadas por pilares a menudo constituidos por piedras sin desbastar, en rústico aparejo, inclinados, soportando bóvedas de insólito aparejo, a veces integradas por bloques en bruto aprisionados entre arcos diafragma y colgando a modo de estalactitas; otras formando plementos triangulares entre arcos poligonales, suaves expansiones del sistema helicoidal de unas columnas, derivaciones de las bóvedas inglesas de abanico, etcétera.

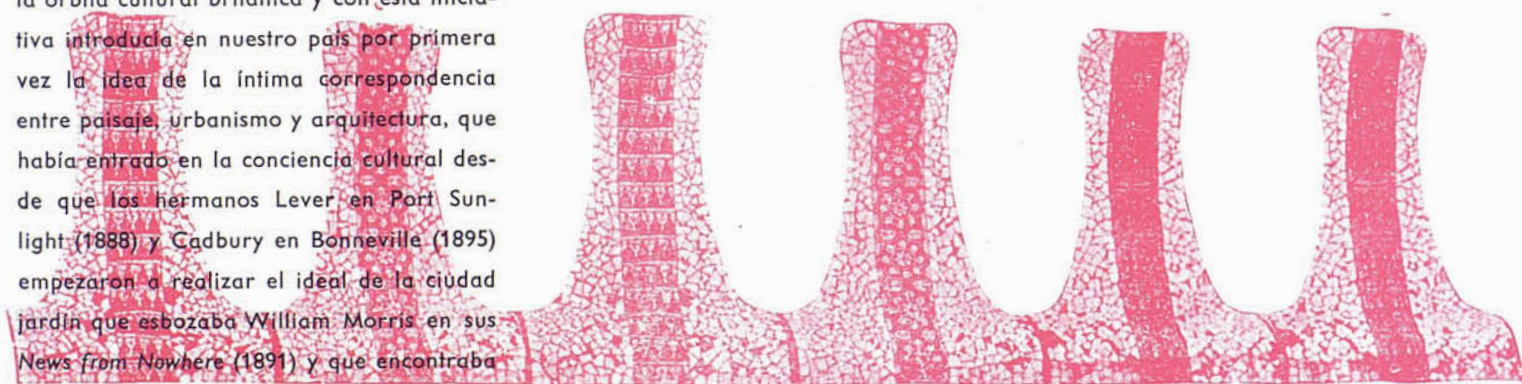
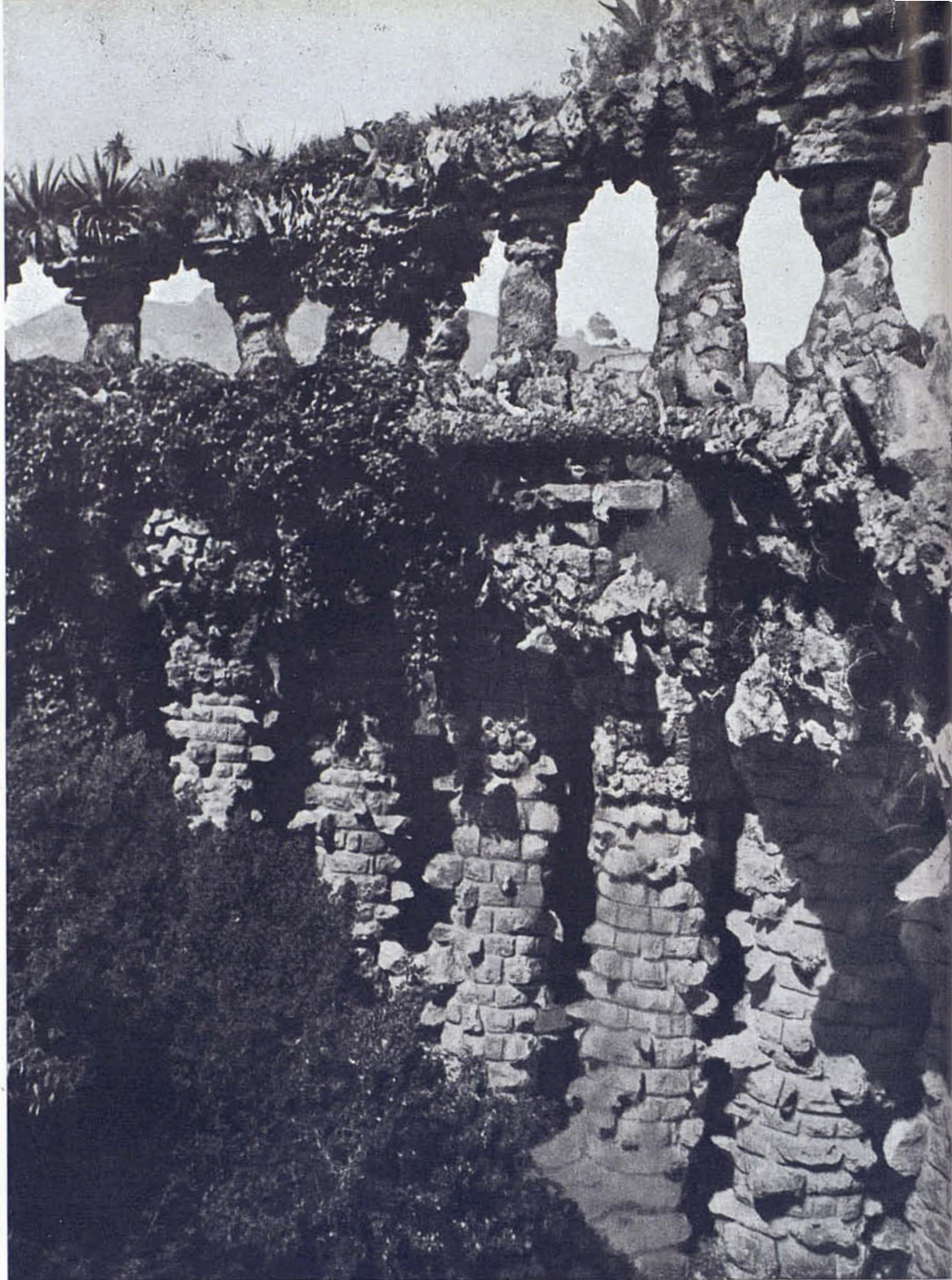
En lo alto de estas estructuras, los pasajes desbordan a menudo en tribunas volantes, con impresionantes cartelas rústicas o pinjantes, cerradas por celosías de piedra destinadas a presentar el azul del cielo convertido en luminosas incrustaciones, como si fuese un material de construcción.

Tal ambigua mezcla de lo palpable y lo impalpable halla su más exacerbada manifestación en las colosales macetas megalíticas, suspendidas en el aire formando una fantástica crestería, a modo de un pórtico roto o de una sucesión de zancudas apoyadas en un solo pie, desafiando la gravedad en este último impulso gaudiniano de vencer los límites de la materia inerte y de incorporar a la arquitectura la atmósfera, con el viento, la luz, las tinieblas, el mecerse de las ramas vegetales, el barroco relieve de las nubes y la tersura, inquietante de tan serena, del azul celeste.

11. — «Park Güell»: Muro de contención en la gran Plaza.

El «Park Güell» (1900-1914) fué concebido por Gaudí, según una iniciativa de Eusebio Güell, para convertir lo que había sido la antigua finca Montaner en un ensayo de ciudad jardín de cinco hectáreas de extensión. Era la familia Güell muy influida por la órbita cultural británica y con esta iniciativa introducía en nuestro país por primera vez la idea de la íntima correspondencia entre paisaje, urbanismo y arquitectura, que había entrado en la conciencia cultural desde que los hermanos Lever en Port Sunlight (1888) y Cadbury en Bonnieville (1895) empezaron a realizar el ideal de la ciudad jardín que esbozaba William Morris en sus *News from Nowhere* (1891) y que encontraba en Ebenezer Howard su primer doctrinario sistematizador.

La nueva concepción que se abría camino en la última década del siglo XIX en la Gran Bretaña daba al traste con la idea urbanística arbitraria y geométrica dominante hasta entonces y que tenía como ideal el París del prefecto Haussmann.



Güell y Gaudí recogieron la idea en sus comienzos, en todo el valor de síntesis que este muro atestigua. Mecánicamente, es un sistema de bovedillas colocado en talud. Plásticamente, es un eco de las palmeras contiguas. Expresionísticamente, es un ensayo de vencer la gravedad haciendo volar las masas.

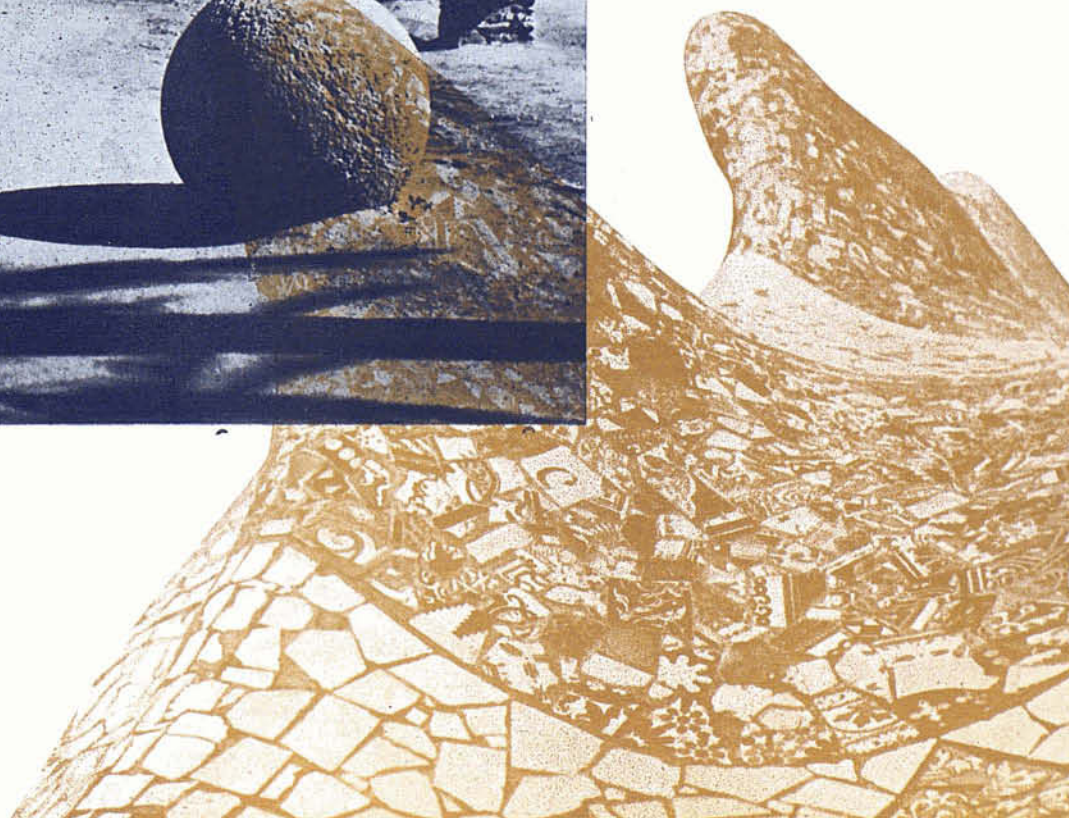
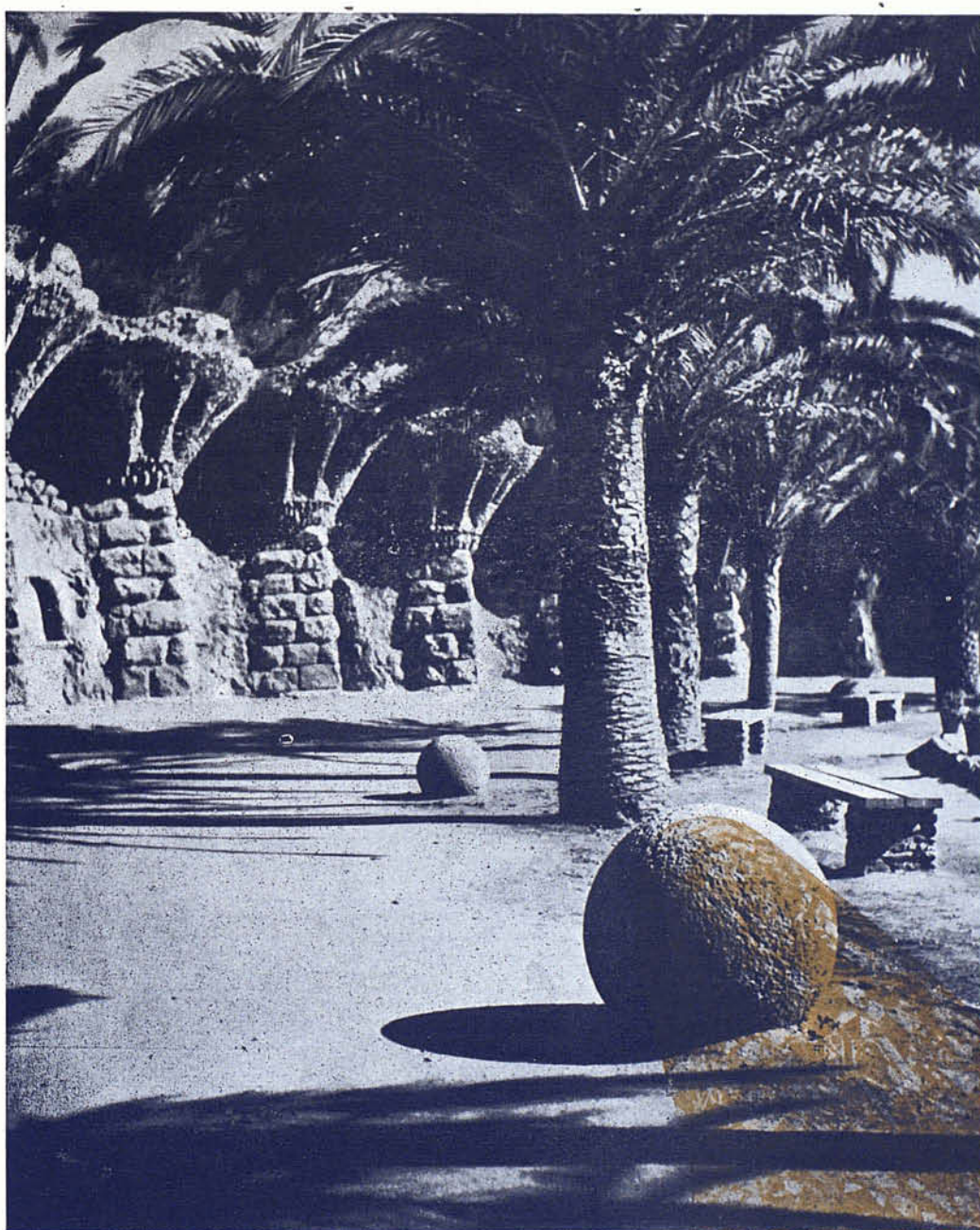
12. — Pormenor de la cubierta de la conserjería del «Park Güell».

El «Park Güell» contiene la más impresionante colección de obras de Gaudí pintor. El plasticismo mecánico-naturalista de sus estructuras se reviste en gran parte con vastos conjuntos de mosaico en los que Gaudí desarrolló las más variadas posibilidades de

su talento pictórico, ayudado por su discípulo, especialmente interesado en lo cromático, Jujol.

En las rodela, a modo de grandes huellas dejadas por capiteles arrancados, que vivifican el techo de la Sala de las Cien Columnas, el mosaico de cerámica y de vidrio, en pequeñas teselas, toma extraordinaria riqueza de matices cromáticos, entre los que dominan los tonos marinos: verdes y azules, con cálidas pinceladas como reflejos de rocas de una Costa Brava, todo ello rodeado del blancor azulado de las grandes olas en relieve del techo.

En estas rodela no faltan los *collages*. Muchos años antes de que, en 1919, los dadaístas descubrieran los objetos exilados,







13

que el surrealismo de los años treinta explotó, hallamos aquí espirales formadas por platos rotos, nubes de los pies de copas de cristal incrustadas por la boca en el techo, botellas de vino, muñecas de porcelana, etc.

En los muros de las escaleras y en las cubiertas de los pabellones de la entrada, azulejos industriales rotos, con dibujos que obran a modo de *collages*, se adaptan a las superficies alabeadas y se mezclan formando vastas composiciones abstractas, de un dinamismo y una violencia cromática que hace pensar en Kandinsky.

13. — Puerta del zaguán de la casa Milá.

La estructura en hierro dorado de las

puertas de la casa Milá corresponde a la concepción mecánica naturalista. Obra posiblemente nacida en colaboración con el arquitecto Jujol, que se encargó de los elementos de hierro que cumplen la función de barandillas en los balcones de la casa, esta estructura adopta una estructura que recuerda las que se dan en el mundo inorgánico, por el juego de las simples fuerzas mecánicas de la tensión superficial, por ejemplo cuando se cuartea una pintura por exceso de secante o cuando extendemos, separando el espacio entre dos manos, una masa de espuma de jabón.

Esta estructura inorgánica, por su textura no puede dejar de suscitar una serie de reminiscencias latentes en nosotros, tanto

pertenecientes al mundo macroscópico, cual las escamas de la piel de los reptiles, como pertenecientes al mundo microscópico, cual la agrupación de las células en un tejido epitelial o en estructuras vegetales simples.

Nótese que, lo mismo que si se tratase de la microtomía de un tallo de planta, las células de pequeño tamaño corresponden a la zona en que se produce la circulación a través del plano estudiado — aquí circulan las gentes y los coches en vez de la savia — y las células grandes corresponden al tranquilo espacio cortical que aquí es la parte alta de las pulseras y la imposta superior, que forma la sobrepuerta, hasta el techo.

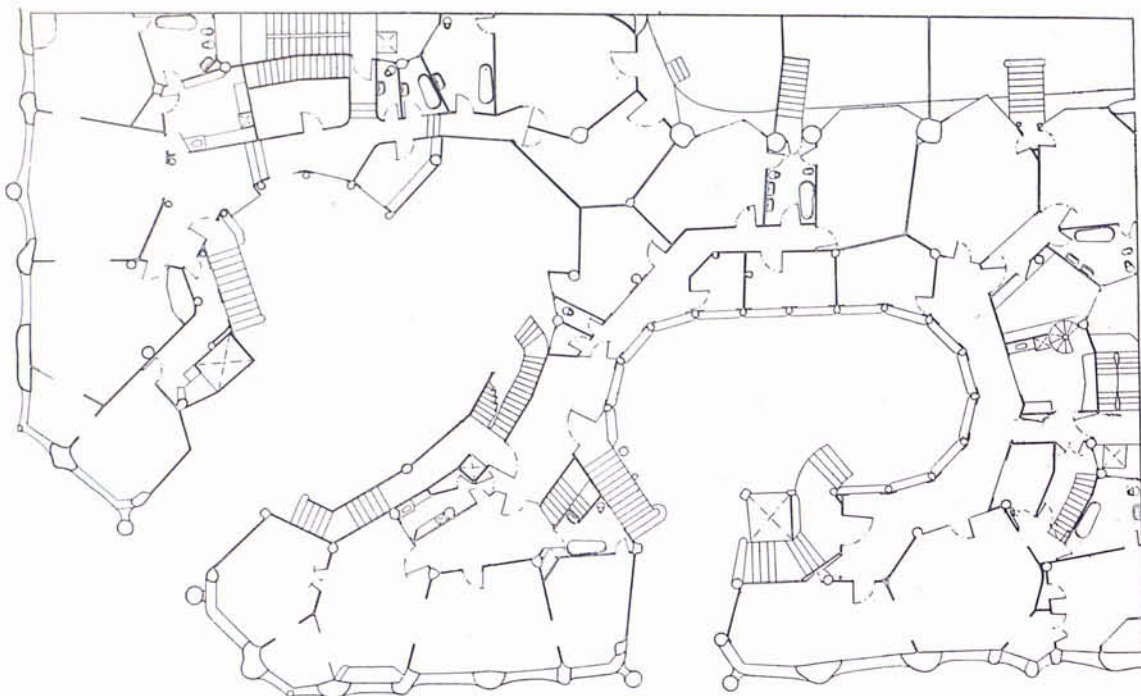


14. — Terminales de la casa Milá.

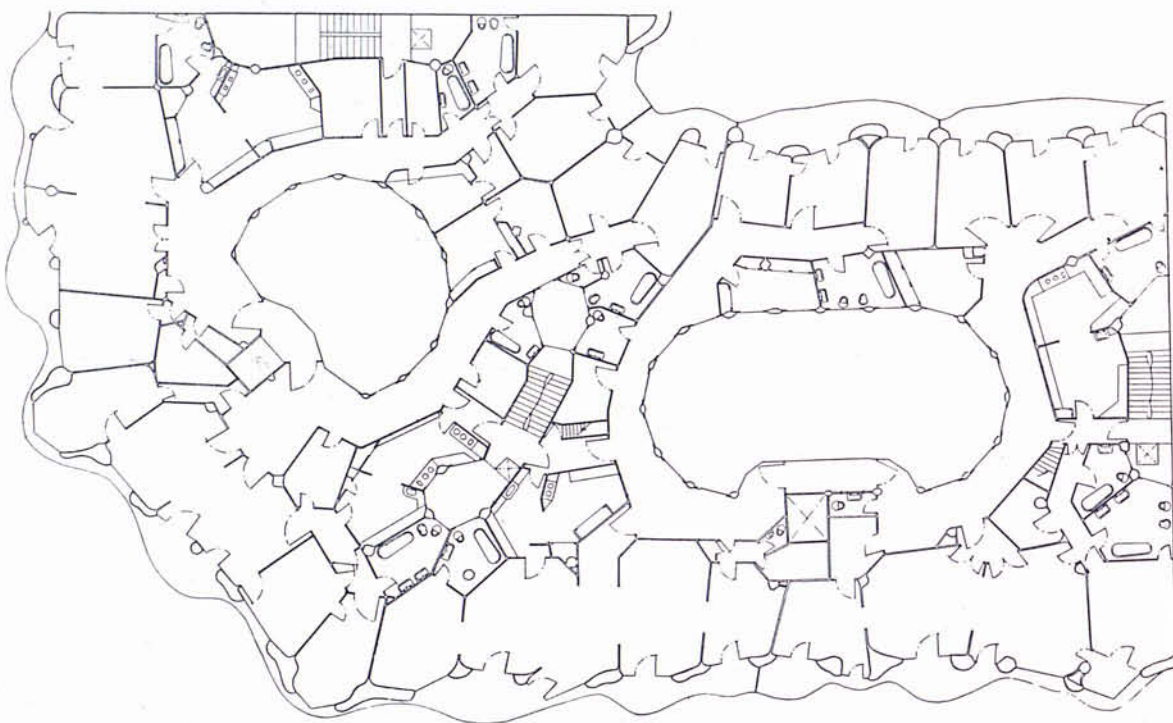
La cubierta de las cajas de escalera, las chimeneas, los remates de los tubos de aeración, constituyen, en lo alto de la casa Milá, una agrupación de formas enhiestas personalizadas que asumen una gran fuerza expresiva a costa, tan sólo, del juego abstracto de sus volúmenes y sus formas alabeadas. Obras maestras del Gaudí escultor, constituyen a modo de un escenario de teatro clásico habitado por personajes cargados de

significación. Hay el guerrero, el rey gigante encerrado en su capa como un Oberón nocturno, que muestra a todos lados su espalda y sus hombros defensivos; los personajes arrogantes y herméticos, los vanidosamente arrebatados y gesticulantes, los recogidos, los estentóreos, los expectantes, los recelosos, los fuertes, los delicados, los simples, los alambicados, incluso un excepcional personaje femenino único, en la graciosa y simple chimenea sonrosada y freudianamente perforada.

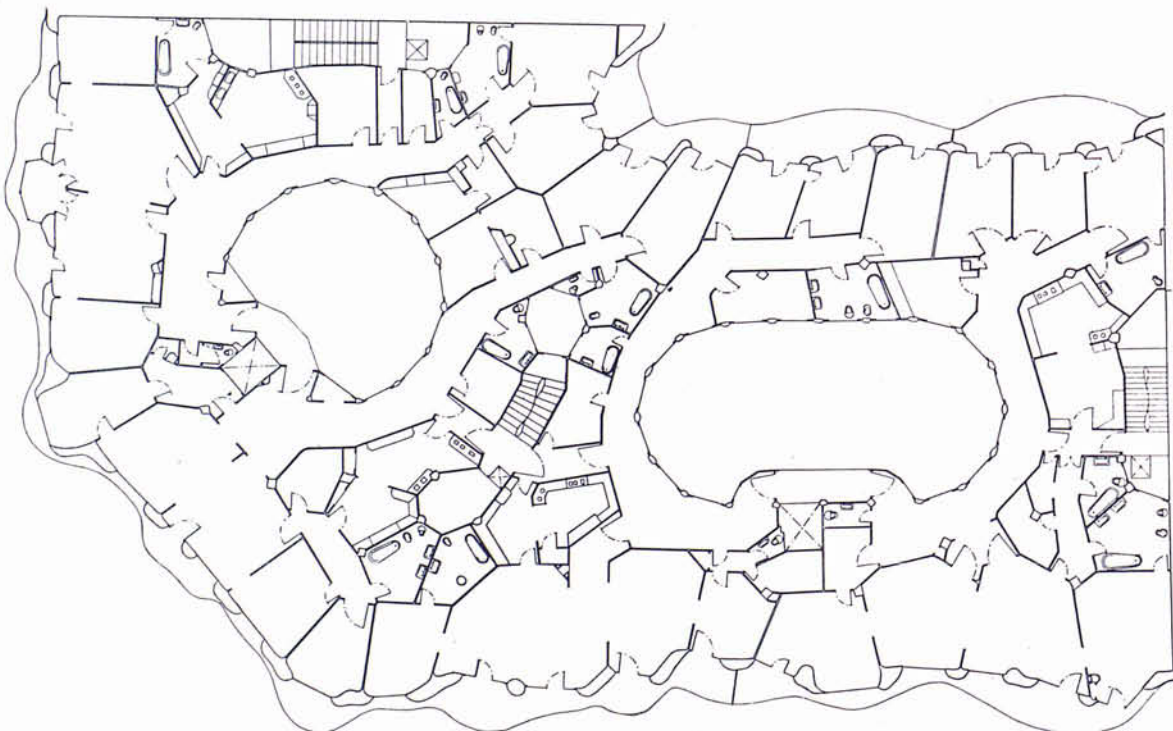




Planta entresuelo.



Planta 2.ª.



Planta 4.ª.

Plantas entresuelo, 2.ª y 4.ª de la casa Milá, «La Pedrera». Estudio realizado por el arquitecto César Martinell, a cuya amabilidad debemos el poder publicar las plantas de «La Pedrera», destinado a un libro de inmediata publicación.



16

15. — Casa Milá: Fachada.

La casa Milá, conocida por «La Pedrera», en el 92 del Paseo de Gracia, edificada entre 1905 y 1910, es la más unitaria de las grandes construcciones de Gaudí y, a pesar del cambio radical introducido en su proyecto cuando, a raíz de la llamada Semana Trágica, el propietario quiso ahuyentar peligros suprimiendo la colosal imagen de la Virgen del Roser que debía formar su remate, puede afirmarse que es la más completa y acabada de sus obras.

La Pedrera, constructivamente, está dominada por la idea de suprimir los muros interiores. Adelantándose a ideas que posteriormente se han generalizado, Gaudí convirtió las separaciones entre los distintos espacios internos en meros tabiques de relleno, aptos para ser derribados o construidos a gusto del ocupante, sin afectar la es-

tructura sustentante. Las fachadas externas y la de los patios constituyen los únicos elementos portantes. En ellos se apoyan los grandes techos envigados, en los que descansan todas las subdivisiones. En vez de ser las separaciones verticales las que soportan los techos, son éstos los que soportan aquéllas, suprimiendo el viejo sistema de crujeas parciales.

La nueva importancia de los techos, convertidos de sustentados en sustentantes, se acusa en las fuertes líneas horizontales que comunican ritmo a las fachadas cubriendo, a modo de arcos ciliares, las órbitas en que los vanos se abren.

16. — Interior del desván de la casa Milá.

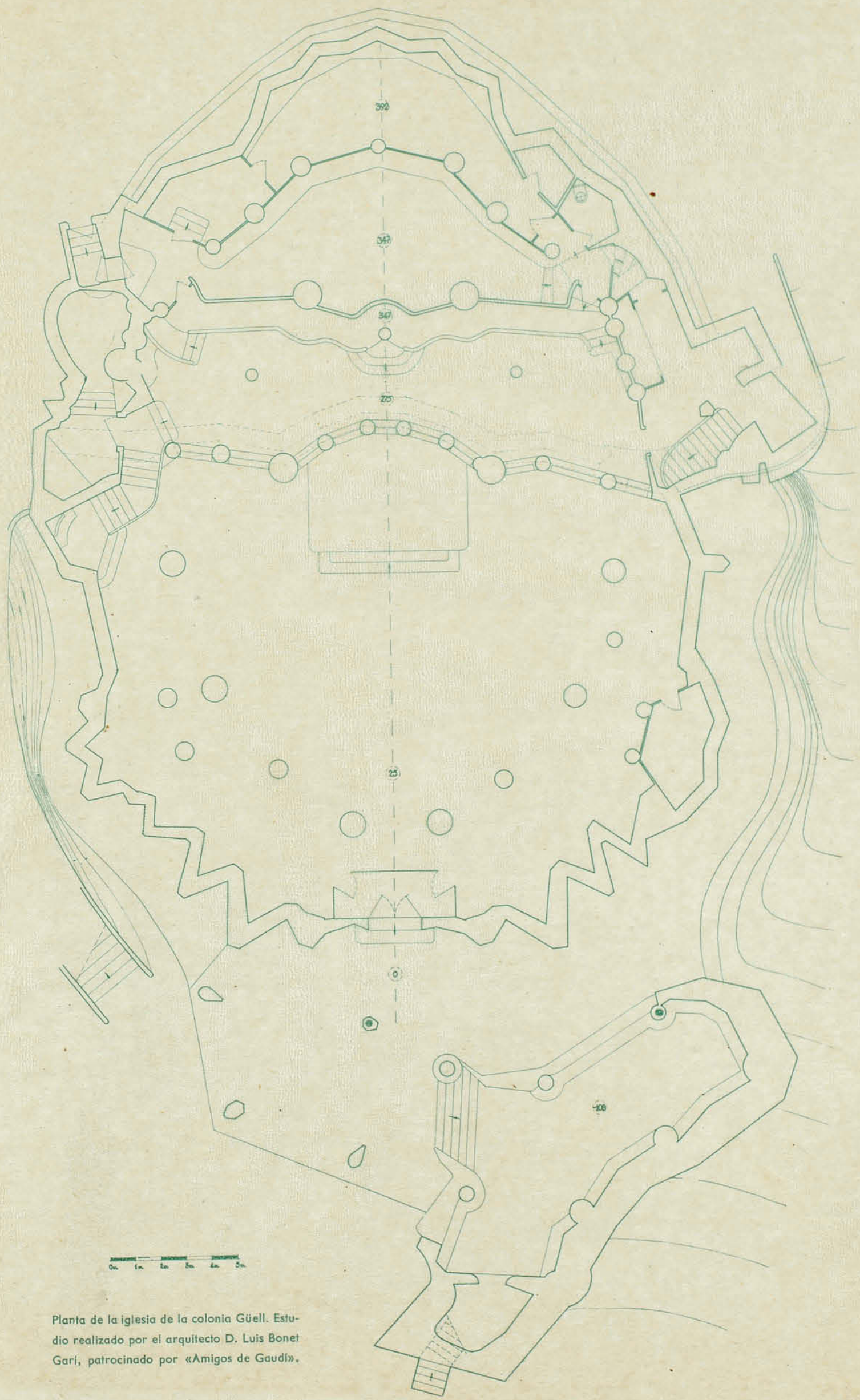
En su preocupación empirista, Gaudí rehusó formas rutinarias, prestigiosas por su

17



18





Planta de la iglesia de la colonia Güell. Estudio realizado por el arquitecto D. Luis Bonet Garí, patrocinado por «Amigos de Gaudí».

misma rutina, pero mecánicamente absurdas, como el arco de medio punto. Adoptó, en cambio, las formas parabólicas, muy semejantes a la catenaria, que consideraba como la más adecuada forma para el rendimiento máximo de un arco con mínimo de material; de un modo un poco ingenuo, ya que cualquier variación en la uniformidad de las cargas pediría, para la economía perfecta, una variación en el trazado de la curva sustentante, y tal estudio preciso no se llevó nunca a cabo.

El zaguán de la casa Milá, como el de la casa Batlló, muestra la aplicación del arco parabólico como estructura sustentante de la cubierta, forma que empleó ya, al terminar

su carrera, en las armaduras de madera de la cooperativa de Mataró llamada «La Obrera Mataronense».

En la casa Milá se utiliza la técnica tan catalana del *maó de pla*, importada de Italia en el siglo XIV y luego tan hábilmente desarrollada por nuestros albañiles. Los tradicionales tabiquillos que soportan las soleras de las azoteas barcelonesas fueron aquí monumentalizados en arcos parabólicos de ladrillo puesto de canto, con un tabiquillo cumbreño contra el pandeo y una solera plana envolvente.

17. — Interior de la cripta de la iglesia de la colonia Güell.

El desarrollo de las formas nacidas de la

maqueta funicular engendró el concepto de un interior en el cual las columnas inclinadas producen un especial dramatismo. Estas columnas, lo mismo que las del pórtico, están destinadas a recoger un máximo de cargas, no sólo del ámbito central sino de la girola, exonerando así al muro circundante, con lo que se puede prescindir de contrafuertes.

El muro de cerramiento necesita sólo contrarrestar la girola, lo que logra por medio de su forma ondulada, precedente de la estructura de Freyssinet en Orly y de los abundantes muros sinuosos de la arquitectura finlandesa y brasileña actual.

Es importante reconocer, en los apoyos, distintos ensayos de vivificación plástica por medio de unas facetas a las que se da una vibración o una torsión sensibilizadas, entre ellos uno muy expresivo, obtenido como por la intersección de un cilindro con unos planos resistentes unidos por materia blanda, lo mismo que en los cortes oblicuos de un vetado de madera. En la cubierta, arcos formeros mitrales de ladrillo llevan arcos diafragmas de tres cuartos, rebajados, formando un costillaje, para impedir, cuyo pandeo se introdujo un pequeño tabique cumbreño, todo ello coronado por una solera a la catalana.

18. — Interior del pórtico de la iglesia de la colonia Güell.

La disposición de este pórtico revela una idea cinemática de la arquitectura. Indudablemente Gaudí sintió, lo mismo que Rodin, el carácter musical de la arquitectura como sistema de formas variables, a causa de las deformaciones de la perspectiva, continuamente movida, que produce, para sus ojos, la trayectoria del visitante. De una manera análoga, pero más viva, a la empleada a menudo por los arquitectos islámicos, este



pórtico significa la conducción por un espacio angosto y oscuro que cambia de orientación por tres veces mientras dura el acceso al edificio, y que a cada cambio de orientación hace corresponder una dilatación del espacio y un aumento de la luz. La estructura empieza siendo ctónica, cerrada, para terminar siendo arborescente. La luz empieza siendo también cavernaria, para venir después indirectamente, de un hipolampas, y por último directamente, de los grandes arcos abiertos al bosque, cuyos troncos y copas son como un último pórtico, el más amplio y diáfano de esta sucesión progresiva hacia el espacio y hacia la luz.

La utilización de los paraboloides hiperbólicos en las bóvedas fue un ensayo para los que debían adoptarse en la Sagrada Familia.

19.— Iglesia de la colonia Güell: Exterior del pórtico.

La obra de la iglesia para la colonia Güell,

en Santa Coloma de Cervelló, cerca de Barcelona, en la que trabajó Gaudí de 1898 a 1914, le sirvió para ensayar un sistema mecánico y un sinfín de soluciones formales pensando en su aplicación monumental en el Templo de la Sagrada Familia.

Del conjunto de la obra, pensada más que proyectada, levantáronse únicamente la cripta y el pórtico de acceso.

Los volúmenes generales del edificio, lo mismo que los pormenores formales de su estructura, dependen de una idea plástica mecanicista consubstancial con el criterio manualista de Gaudí, que quiso separarse del proyectismo de los arquitectos de su época y de las limitaciones que significaba.

Formado en contacto con gente de oficio — su padre, calderero de Riudoms y él mismo dibujante en un taller mecánico — no quiso dibujar ni calcular las formas teóricamente sino determinarlas de un modo manual, formando con cordeles y pesos proporcionales a las presiones a soportar, los polígonos funiculares reales que, invertidos, debían fijar la disposición, la inclinación y los alabeados de los apoyos y de las cubiertas.

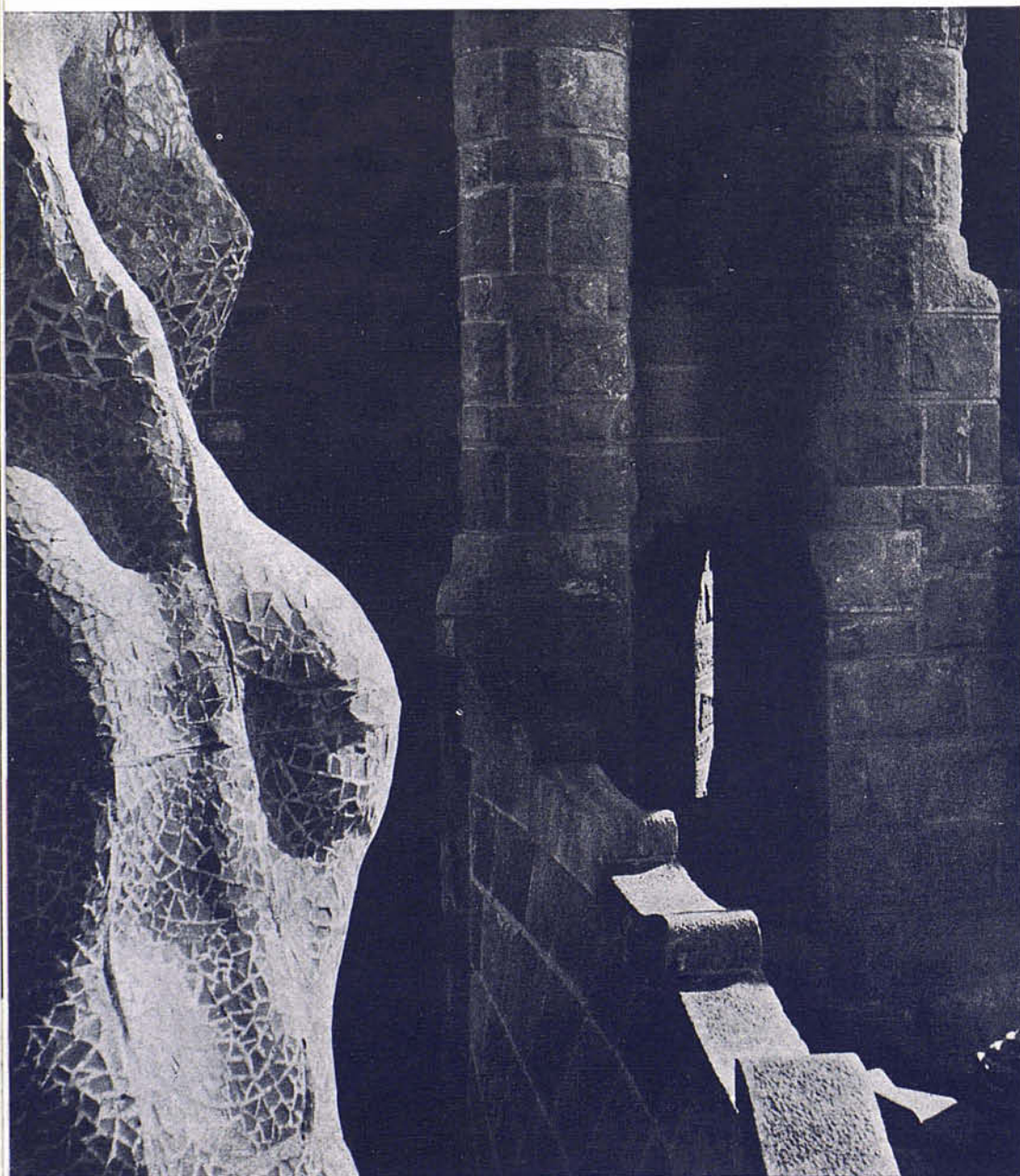
Basta mirar cabeza abajo la fotografía de este pórtico para ver la forma que tomaron, en la maqueta plástica, los tirantes de cordeel y los lienzos suspendidos con ellos.

20.— Conjunto de la Sagrada Familia.

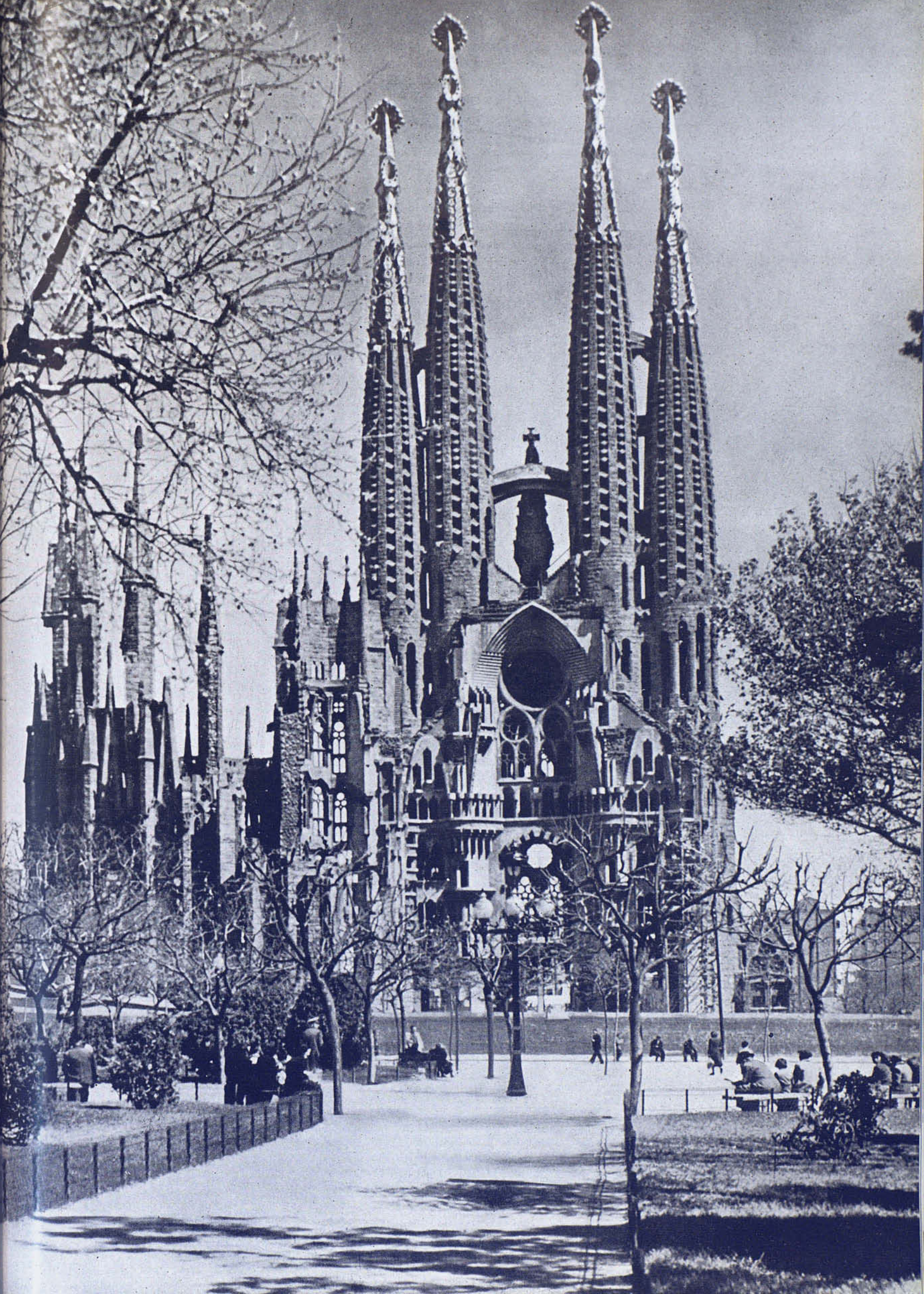
Gaudí se encargó de la obra del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, levantado a iniciativa de la Asociación Josefina, cuando, por influencia de Juan Martorell, sucedió al primer director Francisco de Paula del Villar, para terminar en 1891 la cripta que él comenzara.

Terminada la cripta, Gaudí se decidió a abandonar el primitivo plan neogótico y a adoptar una concepción personalísima. En un principio, no encontró otro apoyo, en su deseo de romper con la falsedad del neoclasicismo académico, que el que le otorgó la estructura gótica, dominante aún, como inspiradora, en las formas del ábside, que se terminó en 1893. Pero al emprender la fachada del Nacimiento abandonó ya por completo toda referencia a los estilos históricos.

En la parte baja, sin poder concebir todavía una estructura totalmente diversa de la gótica, optó por esconderla bajo un manto de escultura que concibió según los ideales modernistas, nacidos a la vez de las nebulosidades y vaguedades del simbolismo y de la preferencia por lo visual y lumínico que, a partir del Impresionismo, hallaba forma plástica en la obra de Rodin.



A



Sólo abandonó esta posición de escultor cuando, al levantar las torres, triunfó por fin su posición de arquitecto puro, acercándose a la naturaleza a través no ya de lo externo sino de lo estructural.

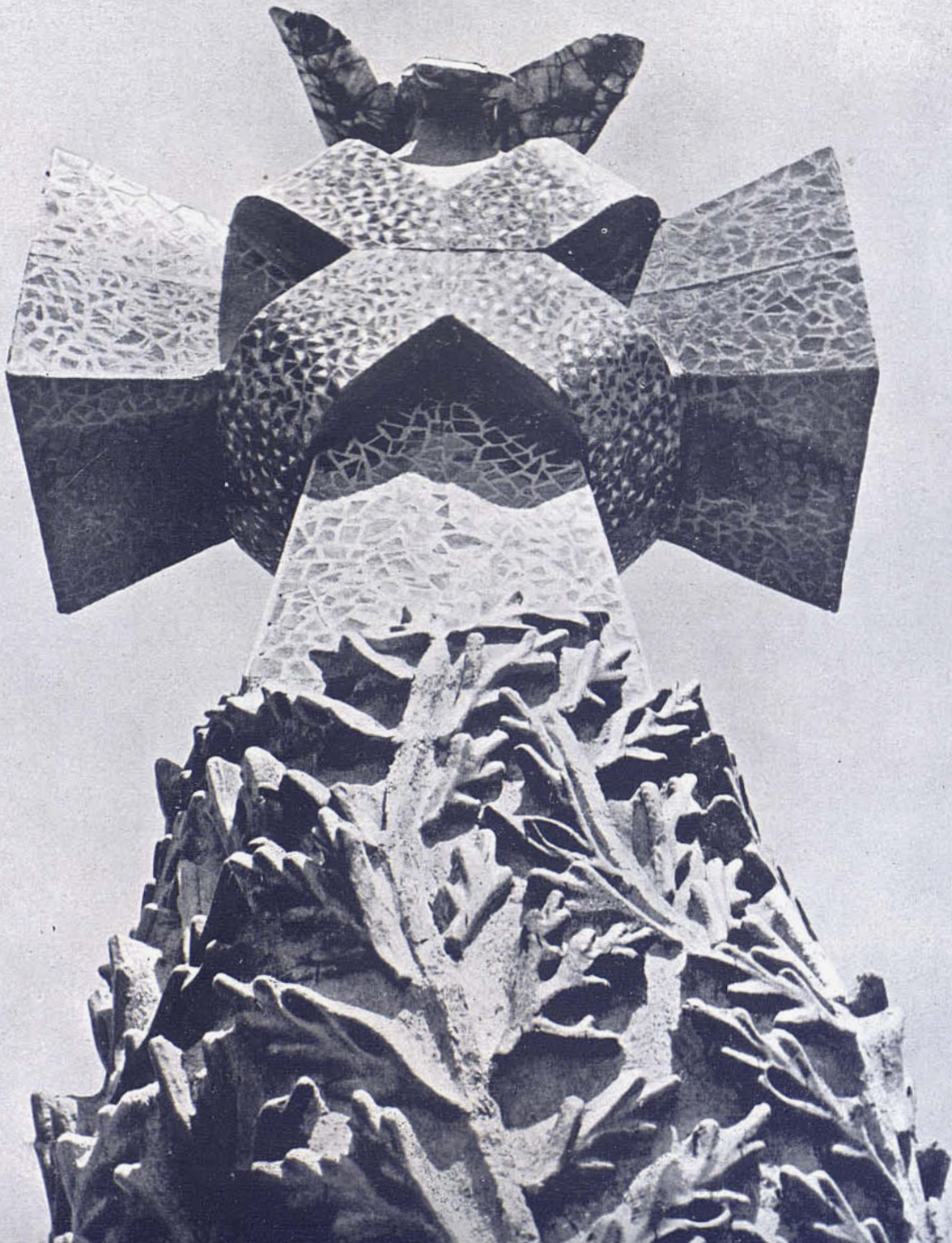
**21. — Templo de la Sagrada Familia:
Remate central de la Puerta del
Nacimiento.**

La puerta central de la fachada de la Natividad, dedicada a la Caridad, se corona con un gran ciprés cerámico. Una nube en mosaico de vidrio translúcido, destinada a ser iluminada en su interior (A), debe crear una atmósfera luminosa azulada alrededor de la base del árbol. A través de ella asciende hacia las ramas la escalera que soñara Jacob, como camino de la Tierra al Cielo.

El ciprés, árbol cuyo aroma representa el perfume de la Caridad, está formado por placas de cerámica modelada, recubiertas en vidriado verde, agrupadas formando taracea, junto con palomas en alto relieve, de cerámica blanca.

Significa el Salvador como refugio seguro en el que se congregan las almas en sus dificultades, como un árbol incorruptible en el que se refugian las aves durante la tempestad.

En la parte alta del ciprés cerámico se sitúa una monumental letra *Tau*, considerada a la vez como signo del nombre de Dios y como figura de la Cruz, constituida por mosaicos rojos, abrazada por una atadura en forma de cruz de oro y bajo las alas extendidas del Espíritu.



es lo mismo; un abuelo materno era marino, que también son gente de espacio y de situación.»

«...El calderero es un hombre que de una plancha debe hacer un volumen. Antes de empezar su trabajo tiene que haber visto el espacio.»

Consideraba que los escultores del Renacimiento eran algo semejante pero menos, porque se formaron como cinceladores. Un cincelador no se aparta demasiado del plano. Ser calderero es realmente abrazar las tres dimensiones.

En esta iniciación al volumen se comprende que el empirismo es uno de los aspectos fundamentales de su visión del espacio, que considera soberana, ya que para Gaudí la superficie es una triste limitación humana: Más que por el tacto, Gaudí afirmaba conocer el espacio por la vista, porque el tacto no tiene extensión, es analítico. Por ello afir-

maba que sin el sentido de la vista habría sido muy difícil poder pensar en la omnipotencia de Dios.

El espacio absoluto.

«La superior inteligencia de los ángeles consiste — afirmaba Gaudí — en que pueden resolver las cosas directamente en espacio» en contraste con el hombre, que «debe valerse de los planos para resolver las cosas».

Unidad y continuidad de la forma.

Gaudí asimilaba el espacio a la síntesis. Veía que el análisis conduce al punto aislado, que la inteligencia humana puede llegar a la síntesis elemental de las superficies. Y más allá sentía el espacio como la síntesis más general, que está por encima de la inteligencia. Habría podido decir en



Figura convertida en llama.



Por menor de una yema terminal.



La esfera, volumen puro y unitario.

la región de la intuición. La experiencia le enseñaba que al suprimir fragmentaciones, al buscar las formas continuas, perdían importancia las superficies y la ganaban la masa o el espacio vacío. Se comprende que su preferencia progresiva por lo más general revela una aspiración a la totalidad.

Geometría y simbolismo.

El paso de Gaudí por las aulas incrustó en esta visión directa, empírica y creadora, una superestructura postiza. Confesó que en clase de Análisis Matemático sintió la atracción de ciertas generalizaciones matemáticas, y con una ingenuidad propia de un temperamento opuesto al análisis creyó haber hecho los siguientes descubrimientos, que en realidad se apoyaban en el simbolismo subconsciente y una aceptación de cierta magia primitivista.

Al pensar que las superficies regladas engendradas por generatrices infinitas abrazan un espacio infinito, sintió colmada su aspiración profunda de totalidad. De las infinitas superficies regladas que existen tomó las más simples, las que enseñan en las aulas: paraboloide, hiperboloide, helicoides. En el tetraedro afirmó ver la síntesis del espacio o, sin decirlo, el símbolo de la totalidad.

En el paraboloide hiperbólico creía que estaba la clave de toda la geometría. Construyéndolo con aros y directrices de alambre, observaba que sus sombras podían pasar de paralelas a radiales y de ello deducía esta universalidad. Por otra parte, el empirismo le alentaba, al descubrir la facilidad de construcción de paraboloides hiperbólicos por los albañiles, que sólo necesitaban dos reglas y un cordel para construirlas y, creyendo hacer un trabajo



Espigas desapareciendo en la síntesis.

plano, se encontraban con una superficie alabeada, determinando un espacio.

En el hiperboloide veía una síntesis de la luz, por su aptitud para difundirla en todas direcciones.

En el helicoide una síntesis del movimiento, por su generación rotativa y traslacional a un tiempo.

Es interesante recordar que, según propia afirmación, Gaudí no quiso dejar de ser un intuitivo. A pesar de haber aprobado la carrera de arquitecto, nunca leyó ningún libro de geometría excepto la elemental.

Orientalismo.

La oposición de Gaudí al análisis, su creencia en la posibilidad de ascender hacia la totalidad por la síntesis, hizo posible la aceptación de sus propias conclusiones simbólicas con un tipo de certeza casi mágico. La visión que llamamos analítica ha sido la esencia de la actitud del pensamiento, de la ciencia y del arte de Occidente. La visión sintética, intuitiva, ha dado su fisonomía a lo que llamamos oriental. El occidental ha hecho su ciencia y su arte de la representación de la naturaleza. El oriental, del sentimiento de la naturaleza. Gaudí, en su deseo de totalidad, no podía contentarse con el aspecto externo, de la representación. Necesitaba la penetración total a que el sentimiento conduce.

Reacción contra otras estéticas.

Para un hombre nacido en 1851, en medio de una mezcla del llamado realismo y el viejo neoclasicismo, y cuya juventud coincidió con la del impresionismo y el fenómeno Rodin, el primer problema fué darse cuenta de la propia significación y encontrar el propio lenguaje.

Contra el llamado realismo, que era una consecuencia casi extrema del criterio analítico occidental, opuso un arte del sentimiento que al comienzo fué espiritualizado en el sentido que suele llamarse decorativo — relieves de Montserrat, del Parque de la Ciudadela, del Palacio Güell —, cuyo preciosismo geometrizable y heráldico, con tendencia al arabesco, tan emparentado está con el arte de Gustave Moreau.

Cuando el impresionismo sucedió al realismo como tendencia dominante, Gaudí tuvo que estar forzosamente en el polo opuesto al análisis total de la luz y del color que esta tendencia propugnaba, pero aceptó la idea de la supremacía de la luz, el elemento simbólicamente excelso para una mentalidad simbolista, inevitablemente cercana al neoplatonismo, y aceptó la liberación del color, en toda su riqueza.

Así su obra fué paralela a la de otras de su misma generación. No sólo, como Van Gogh y como Gauguin, condenó el tipo de vida occidental y renunció a las comodidades de la vida burguesa.



Intersección de superficies alabeadas.



Entre el hipocampo y la vértebra.



Concreción de astros en el espacio.



Clave de bóveda con formas humanas y marinas.



Escultura de aves volando.

Fué un obseso del sol y de la expresión de la luz en torbellino, como Van Gogh. Y como Gauguin buscó separarse de la expresión occidental para encontrar una forma más directa, más bárbara y pura, más sintética. Nótese que Gauguin terminó necesitando expresarse también en escultura para adelantar en la síntesis.

Formación del lenguaje propio.

Recordando las ideas fundamentales de la posición gaudiniana que hemos definido: sentido del espacio, más visual que táctil; deseo de añadir espacio a la superficie, por refracción o reflexión; tendencia a lo absoluto y total por medio de la unidad y la continuidad de la forma, fidelidad a unas superficies alabeadas simples y acercamiento a la naturaleza más por sentimiento que por representación, se precisan las características esenciales de la escultura gaudiniana.

El sentido del espacio le hizo cultivar masa y vacío con una fuerza nueva, desconocida de los neoclásicos, dominados por los problemas de armonía y modelado. Su voluntad de dar significación espacial a las formas y a las mismas superficies, le condujo al uso de perforaciones (como más tarde harán Gargallo, González, Moore, Zadkine, Lassaw) a las transparencias (como más tarde Pevsner y Gabo) a las superficies brillantes (como más tarde Brancusi). El descubrimiento de que la unidad y continuidad de las formas conducía al espacio, le hizo aceptar el descubrimiento de Llimona, por el que los objetos embebidos en una pasta aparecían como flotando en la atmósfera o en una nebulosa, lo que le permitió representar no sólo ramas de árbol sino aves en pleno vuelo y estrellas, presagiando el deseo de situar objetos sin base sólida que dió origen al arte de Calder.

La fidelidad a las superficies geométricas alabeadas mantuvo en su arte la presencia de las aristas de las intersecciones.

Por último, su modo de acercarse a la naturaleza fué el motivo de la mayor parte de sus problemas. En un ambiente extranjero a toda idea de escultura abstracta, Gaudí, que desde 1886, en el Palacio Güell, había realizado las estupendas piezas de sus chimeneas y masas externas de cubierta; que, en 1905, había concebido las formas totalmente orgánicas pero abstractas de la casa Batlló o de la Pedrera, que en los últimos tiempos concibiera el prodigio de expresión apasionada de los remates de la Sagrada Familia, tardó en saber que era escultor. Como no supo que los extraordinarios mosaicos del «Park Güell» o de la fachada Batlló eran importantísimas obras de pintura moderna.

Esta falta de conciencia por falta de ambiente le llevó a pedir malas pinturas representativas a Alejo Clapes y malas esculturas a los colaboradores de la Sagrada Familia, Lorenzo Matamala y Ramon Bonet; a recurrir, insatisfecho, al moldeado, al escajolado de telas, y otros artificios.

Pero el hecho de que sus últimas construcciones y sus proyectos para realizar no contengan ya elementos figurativos indica que Gaudí llegó a comprender la esencia de su escultura, que en un principio imitaba la naturaleza por fuera y que después, por la aplicación rigurosa de la tendencia a la captación del espacio, llegó a la expresión psicológica, interior, intuitiva, del fenómeno vital.

De lo inorgánico a lo orgánico.

Gaudí afirmó que la recta era la línea de los hombres y la curva la línea de Dios.

Pero basta conocer su ideario enunciado para comprender que esta superioridad se refiere al uso en el plano, porque la curva crea una extensión y la recta no. La misma idea, traducida en términos escultóricos, de espacio, significa la superioridad de las superficies alabeadas (que pueden ser regladas y lo son a menudo en la obra gaudiniana) sobre los planos. Y generalizando, la superioridad de las superficies que crean ambiente, aunque en su descomposición estén formadas por planos intersecados. Esta solución fué la usada en muchas formas, inspiradas en la nueva plástica de los encofrados de hormigón tal como los practicaba Auguste Perret.

Hombre de hechos más que de abstracciones, la mayor parte de su plástica obedece a la sensibilidad de los objetos concretos.

Al salirse del decorativismo y el arabesco iniciales, dió con las formas que evocan las rocas, la espuma, el agua, la nube, en las chimeneas del palacio Güell. En la Sagrada Familia acogía plantas, animales, hombres, intentando la síntesis del espacio por el embebido que hace continuas las formas, y que a un tiempo abre la puerta a los objetos volantes y al mundo sideral.

En la casa Batlló y especialmente en la Pedrera, la conversión total de los órganos arquitectónicos o del edificio entero en escultura orgánica abstracta, y la creación del fabuloso mundo de sus chimeneas, marca un punto muy alto en la dirección que corona su última gran obra de escultura: el remate de una torre de la puerta del Nacimiento.

Elementos de vida.

Dos elementos de vida deben retenerse de un modo particular en la escultura gaudiniana: el color y el collage. Decía Gaudí que los colores expresan la vida y la palidez, la muerte. Y para dar valor de espacio a los colores, los prefirió brillantes o transparentes — incluso iluminados como la nube de cristal, vacía, del pie del ciprés, de la Sagrada Familia —. Mosaicos de extremada finura — blanco sobre blanco — revisten las esculturas de la cubierta de la Casa Milá. Otros de extraordinario cromatismo, las del «Park Güell». En las cimeras de la Sagrada Familia el cristal se alía con el oro, sin abandonar el punto de referencia de las incrustaciones de cerámica y de materiales fuertes, como los robustos bloques de granito.

Otro elemento de vida fueron los collages: incorporación de piezas de vajilla, de cristalería, botellas, muñecas, adoquines, azulejos con dibujo propio, etc., mucho antes de que el arte europeo adoptara este recurso, que se generalizó en 1915.

Gloria de Gaudí es haber alimentado, en una época que creía en la estática armoniosa y limitada de las masas cerradas, con Maillol o Bernard, una escultura totalmente distinta, que por su carácter intuitivo y de aspiración arrebatada a penetrar en nuevas zonas de visibilidad, caminó más allá de Picasso, prisionero del formalismo, y encontró los confines de un mundo al que aspiran hoy, cincuenta años después, el arte «otro», la Zentralgestaltung o la Escuela del Pacífico.

A. CIRICI PELLICER



Pináculos convertidos en formas vegetales.





Dibujo satírico alusivo a la obra de Gaudí aparecido en una revista barcelonesa de su época.