

El efecto cosmovisional en la obra de Gaudí

Javier Monserrat

A lo largo del año 2002 se está celebrando el Año Internacional Gaudí, coincidiendo con el 150 aniversario de su nacimiento. La biografía de este arquitecto manifiesta como una existencia atormentada puede convertirse en un camino hacia la genialidad artística. Su obra pasa por una serie de etapas y tendencias que van desde el eclecticismo hasta el modernismo y la geometría reglada. El conjunto de su producción plantea una visión del universo en la que se manifiesta la unidad básica entre los elementos físicos, biológicos y psicológicos.

Las circunstancias que rodearon la muerte del arquitecto Antoni Gaudí y Cornet son tan sorprendentes que no extraña la frecuencia con que han sido utilizadas por biógrafos y estudiosos como recurso literario. Fue a media tarde del día 7 de junio de 1926. Un anciano de pelo y poblada barba blanca, vestido con un raído traje negro y corbata que parecían denotar la presencia de un profesional o comerciante burgués venido a menos en el final de sus días, caminaba como perdido en la ciudad, aparentemente distraído en lo externo, pero probablemente ensimismado en atención al mundo interior de sus pensamientos. Aquel anciano que

no suscitaba en la gente sino indiferencia no advirtió cómo un tranvía que circulaba por la Gran Vía, entre las calles Girona y Bailén, se precipitaba sobre él hasta golpearle severamente y dejarle tendido en la calzada. Tras el accidente fue llevado como primera provisión a una casa de socorro cercana, siendo después trasladado al hospital de la *Santa Creu*, el antiguo hospital medieval de la ciudad en pleno barrio gótico, triste hospital de pobres adonde llevaban a morir a los indigentes de la ciudad.

Aquel anciano de aspecto pobre y humilde no fue reconocido absolutamente por nadie. No llevaba encima ningún documento que permitiera su identificación. Sólo encontraron en uno de los bolsillos de la chaqueta un puñado de pasas y cacahuetes. En el otro bolsillo le encontraron también una pequeña edición de los Evangelios, arrugada y envejecida por el uso. Parece ser que, ya en una cama de la sala común del hospital, muy poco antes de perder definitivamente el conocimiento, pudo balbucear confusamente su nombre al oído de uno de los enfermeros. Esta pista permitió que al día siguiente fuera identificado por el capellán de la *Sagrada Familia*, Mosén Gil Parés. Dos días después, ya en una habitación in-

dividual, fallecía en una fría cama del hospital de pobres barcelonés.

Una biografía atormentada

Esta muerte en la absoluta soledad es tanto más impresionante cuanto que representa algo así como una escenografía final que simboliza muy bien el dramatismo, sorbido a pequeñas dosis, pero constantes y crecientes, que acompañó a Gaudí durante toda su vida. El eco popular de su entierro hasta ser depositado el cadáver en la cripta de la *Sagrada Familia*, no debe deslumbrarnos e inducirnos a no percibir lo que con toda probabilidad fue a lo largo de sus días un penoso y dramático camino hacia la soledad final, providencialmente representada en el simbolismo de la escena conclusiva de su muerte.

Gaudí había nacido en el campo de Tarragona, muy cerca de la ciudad de Reus, en el año 1852. Pertenece a una humilde familia de caldereros que se esforzó en dar estudios a dos de sus cinco hijos, Francisco estudió medicina y Antonio arquitectura. Como la mayoría de las familias de aquel tiempo Gaudí tuvo experiencia muy temprana de la pobreza, de las carencias, del dolor, de la enfermedad, de la muerte, acostumbrándose a vivir con aquella mo-

lesta sensación de tristeza y fatalidad. Dos de sus hermanos murieron muy pronto y, en el año 1876, en septiembre, moría inesperadamente su hermano Francisco, nada más terminar sus estudios de medicina, truncándose así la esperanza inmediata que todos tenían puesta en él para mejorar la situación de la familia.

*se sabe que las amistades
y relaciones progresistas
conectaron al parecer
a Gaudí con el idealismo
filantropista del socialismo*

Un mes después, quizá a consecuencia de la tristeza por la muerte de Francisco, moría también su madre Antonia. Sólo cuatro años después, en 1879, moría su hermana mayor Rosa que se había desposado con un emigrante andaluz de vida errante. Desde entonces Gaudí asumió la tutela de los restos de aquella desgraciada familia: su padre Francisco, que sería su confidente, amigo y compañero de largas caminatas durante muchos años, y Rosita, la hija de su hermana que acabaría heredando el alcoholismo de su padre.

En plena juventud, al terminar sus estudios y comenzar su vida profesional –obtiene el título de arquitecto el 15 de Marzo de 1878– estaba Gaudí en sus mejores condiciones físicas, dispuesto a emprender el proyecto de su vida, aunque sin duda deprimido y triste por las penalidades sufridas por su familia. Cabe pensar que comenzó a evadirse por el trabajo, por la profesionalización, tendiendo a un ideal de rendimiento que había aprendido en la tradición industrial de su familia; ideal de trabajo, por otra parte, tan propio de la cultura popular catalana.

Ya en los años ochenta comienza a producir estudios, proyectos, obras. Busca las relaciones sociales, se mete en círculos asociativos de Barcelona conectados con el catalanismo emergente de la época, conoce personajes importantes que serán esenciales para su trabajo posterior, visita asiduamente las tertulias progresistas del desaparecido *Cafè Pelai*, casi en las Ramblas, donde podía entablarse amistad con masones –como los hermanos Eduard y Josep Fontseré o el arquitecto Eudald Canivell–, o con una amplia variedad de anarquistas y, desde luego, propagandistas del creciente catalanismo político. Sin duda era un ambiente que debía de acercarse mucho al anticlericalismo. Se atri-

buye en varios lugares al arquitecto Lluís Doménech i Montaner, su gran rival, el haber divulgado años después la información de que Gaudí frecuentaba en su juventud las tertulias de círculos anticlericales.

Al comenzar los años ochenta, y entrar Gaudí en su treintena, no parece que fuera ya un beato. Al contrario debía de ser un espíritu abierto a las corrientes progresistas de su tiempo, aunque de forma armonizable con las creencias

*en estos años su estudio
de arquitecto trabajaba
a tope y debió de dejarse
arrastrar evasivamente
por la droga de la
profesionalización creciente*

religiosas que también sin duda tenía. De estos primeros años data la colaboración con su acaudalado paisano Salvador Pagés en el proyecto de la *Cooperativa Obrera Mataronense*. Se sabe que las amistades y relaciones progresistas de este círculo conectaron al parecer a Gaudí con el idealismo filantropista del socialismo que venía de Inglaterra, según testimonios de algunos de sus conocidos de aquel tiempo.

Es natural que con los problemas económicos resueltos en principio y con un porvenir profesional brillante, pensara también Gaudí en casarse y formar una familia. Fue precisamente Salvador Pagés quien le introdujo en la amistad de los Moreu, una de las adineradas familias de Mataró. Después de varios años decidió declararse a Josefa Moreu, una de las dos hijas de la casa que en ese tiempo estaba en el trámite de anulación de su primer matrimonio. Era una hermosa mujer —como es manifiesto en las fotos que de ella nos han llegado—, de una gran personalidad, pero marcadamente anticlerical y relacionada con todos los círculos de pensamiento progresista a los que podía tener acceso. Sabemos que Gaudí se declaró y que fue rechazado de forma no precisamente suave.

Aunque no con tanto detalle como en el caso de Josefa Moreu, se sabe también que en aquellos años hubo alguna otra tentativa de encontrar una pareja adecuada para formar una familia. Pero todo terminó en fracaso. Gaudí era un hombre tímido, quizá con pocas cualidades psicológicas para entrar bien con las mujeres; pero en aquel tiempo era un profesional cualificado, rubio, con los ojos claros y penetrantes, en general de presencia aceptable y que

incluso vestía como un *dandy*, según dan fe testimonios de conocidos. Sin embargo, el hecho es que no acertó a encontrar una mujer para casarse.

No sabemos cuando debió de cesar en sus intentos. Debió de ser en el curso de los últimos años de la década de los ochenta. Digerir este fracaso sentimental debió de ser con mucha probabilidad el golpe más duro que la vida le dio tras la dramática muerte —diez años antes— de su hermano Francisco, de su madre Antonia y de su hermana Rosa. Tras aquella experiencia de muerte, diez años antes, debió de verse entonces en una dolorosa y nueva experiencia de soledad y desesperanza afectiva. Debió de mirar hacia delante en su vida y sólo vio junto a él a su padre Francisco y a su sobrina Rosita. Quizá debió de intuir que todo podía terminar en la absoluta soledad, tal como de hecho sucedió en 1926, en la escena final del hospital de pobres de la *Santa Creu*. Sin embargo, también es verdad que en estos años su estudio de arquitecto trabajaba a tope y debió de dejarse arrastrar evasivamente por la droga de la profesionalización creciente que, sin embargo, no pudo acabar probablemente con aquel poso continuo de amargura que ya le acompañaba en la vida.

Para entender el vértigo de su trabajo a fines de los ochenta y comienzo de los noventa recordemos que estaba entonces en plena construcción del *Palacio Güell*, de otras obras menores para el marqués de Comillas, así como del *colegio de las teresianas*, de la *Casa de los Botines* en León y del *Palacio Episcopal de Astorga*. No cabe duda de que en estos años, por debajo de aquella vorágine arrolladora de proyectos y obras, estaba teniendo lugar una profunda transformación existencial de aquel importante arquitecto barcelonés. El *dandy* treintañero que buscaba una mujer para pasar la vida como cualquiera de las personas de su círculo de trabajo, había dejado de existir. En su lugar había nacido un hombre muy distinto, ajeno ya al *stablishment* «políticamente correcto» de su contorno social, con una aparente opción vital decidida y orientada inequívocamente hacia lo religioso. Comenzaba a nacer el Gaudí excéntrico, original, con aquella religiosidad cargante que algunos consideraban «pintoresca».

No tiene objeto investigar aquí hasta qué punto influyeron en este cambio sus lecturas —por ejemplo, las obras literarias de Verdaguer o los escritos teológi-

cos de Torras y Bages– o las conversaciones con unos u otros eclesiásticos, como, por ejemplo, con su amigo el obispo de Astorga, Joan B. Grau. Pienso que todo eso fue accidental. Lo que en realidad pasó fue sencillamente que un corazón vacío, lleno de la amargura de la muerte y de la amargura del afecto, se llenó de Dios. La repentina religiosidad de Gaudí era la lógica expresión coyuntural de que se había llenado de profunda experiencia religiosa. ¿Cómo? Nunca lo sabremos. Pero pienso que en esa explosión de religiosidad –además de la llamada del Espíritu como gracia– tuvo más influencia sin duda el recuerdo de las palabras y los sentimientos de su piadosa madre Antonia, en la masía de Riudoms, que los retóricos constructos del «poeta» Verdaguer (que, por otra parte, como sabemos, sin duda le gustaban mucho a Gaudí).

El sorprendente ayuno de Gaudí en la cuaresma de 1894 basta para borrar toda posible duda acerca de que este cambio hacia lo religioso descrito se hubiera producido efectivamente. Tenía sólo 42 años cuando Gaudí emprendió un ayuno absoluto, persistente con voluntad férrea en contra de cuantos le rodeaban, y tan largo que le fue debilitando progresiva-

mente hasta el punto de que se comenzó a temer por su vida.

Se ha especulado sobre las causas de aquel ayuno. Se ha hablado de que coincidió con algún tipo de depresión psíquica que en parte lo habría provocado; se ha dicho también que en esta depresión pudo quizá influir la dolorosa historia de la expulsión –motivada por vidriosas causas– de Mosén Jacinto Verdaguer como capellán de la casa de los marqueses de Comillas. Son especulaciones, ya que no tenemos apoyo documental ninguno para reconstruir con exactitud qué pasó entonces por el espíritu de Gaudí.

Sus familiares hicieron todo lo posible para que cesara en aquel descabellado ayuno. Finalmente fue a visitarle el capellán amigo, Mosén Josep Torras y Bages, después obispo de Vich, teólogo y uno de los representantes del catalanismo católico, quien al parecer acertó a convencerle para que terminara con aquellos sufrimientos. El ayuno trascendió a la opinión pública, hasta el punto de que salieron caricaturas en periódicos que lo presentaron como un episodio humorístico y extravagante.

Esto sucedió en 1894. A lo largo de los diez años siguientes se ob-

serva un cambio radical en la política profesional de Gaudí. Por una parte, afronta los encargos de obras civiles comprometidas, pero va descendiendo progresivamente la aceptación de nuevos proyectos civiles. Por otra parte, advertimos su progresiva concentración en las obras religiosas, principalmente en la *Sagrada Familia* (cuya dirección llevaba ya a media marcha desde 1883). En

la tercera tribulación que se gestaba imperceptiblemente, era la del sin-sentido, del fracaso y ridículo final

la primera década del siglo XX terminó las obras emprendidas, asumió la realización de *La Pedrera*, de tal manera que hacia 1912 Gaudí había renunciado ya a todo para dedicarse exclusivamente a la obra religiosa.

Los emolumentos profesionales por *La Pedrera* —cobrados de la familia Milá-Segimon no sin antes pasar por juicio— unas 105.000 pts. (cantidad no despreciable en aquel tiempo), se los entregó íntegramente al jesuita Ignasi Casanovas para obras de caridad. Gaudí había comenzado a transformarse ya en el arquitecto de Dios, el arquitecto del espíritu (utilizando expresiones de algunos de

sus recientes biógrafos). Ya sólo se preocupaba de «su cliente», un extraño y lejano cliente del que Gaudí, quizá para disculparlo, se atrevió a decir: «mi cliente no tiene prisa...».

Aquella aventura «altruista» (¿qué mayor «altruismo» que mirar a un cliente de tan elevada morada?), probablemente sin que el mismo Gaudí lo sospechara al principio, iba a producir muy pronto lo que, a mi entender, es la tercera, y definitiva, gran tribulación de su vida. Primero había sido la tribulación de la muerte en la experiencia más temprana de la vida (su madre y sus hermanos Francisco y Rosa). Segundo había sido la tribulación de la soledad afectiva que había hecho de él un ser singular, ensimismado, extraño. La tercera tribulación que se gestaba imperceptiblemente, tejiendo las redes que lo atraparían inevitablemente hasta el final de sus días, era la tribulación del sin-sentido, del fracaso y ridículo final, de la angustia terminal ante el temor fundado de haber sido protagonista de un colosal auto-engaño.

Pienso que en la oscuridad de aquel último tránsito de su camino debió de preguntarse más de una vez si en realidad tenía «un cliente», que debió de sentir

escalofríos de ridículo «altruista» por haber mirado tan alto hacia un cliente que probablemente, en realidad, no había encargado ningún edificio. Debió de ser la angustia de sentirse protagonista de una pasión ilusoria, solipsista y, por tanto, inútil.

Gaudí fue quedando progresivamente solo y se fue convirtiendo en el «loco monotemático» de la *Sagrada Familia*. En 1906 murió su padre y amigo a la edad de 93 años y en 1912 moría también su

es comprensible, y muy humano, que fuera un hombre ensimismado, concentrado y taciturno, algo huraño, que entraba fácilmente en crispación

sobrina Rosita. En 1910 y 1911 enfermó gravemente de brucelosis, pasando largas temporadas en Vic y Puigcerdá para reponerse bajo la protección de Torras y Bages y familias conocidas del P. Ignasi Casanovas. Llegó a estar en peligro de muerte y dictó testamento con urgencia. En 1916 moría Torras y Bages y en 1918 lo hacía su gran amigo, el mecenas Eusebi Güell. La primera providencia de sus herederos fue retirarle a Gaudí todo apoyo y todo

encargo (paralizando las obras de la *cripta de la colonia Güell*). Mientras tanto, la *Sagrada Familia* no tenía fondos, las obras se paralizaban con frecuencia y progresaban muy lentamente. El mismo Gaudí tenía que pasar por la humillación de mendigar dinero y ayudas de unos y otros. Conocidos de toda la vida lo esquivaban, para no tener que atenderlo y sufrir un «sablazo». Allí vivía, siempre encerrado como un eremita en su taller al pie de las obras, convertido en un viejo pintoresco, superado ya por la historia.

No sólo se trataba de que aquella obra fuera colosal y difícil de terminar. Era mucho más: era una obra que muchos consideraban ya anacrónica y sin sentido. El modernismo había sido superado ya muy pronto por el *noucentisme*, cuyo ideario estético en Cataluña, clasicista y puro, vanguardista, no era ya compatible con Gaudí, tal como dejaron ver con claridad autores como Eugeni D'Ors o el mismo Josep Carner.

Es significativa la anécdota de la visita de Unamuno a las obras de la *Sda. Familia*. De tanto en tanto comentaba: «No me gusta, no me gusta». Gaudí se volvía a la comitiva que les acompañaba, entre otros el poeta católico Joan Maragall, y les repetía en catalán: «*No li agrada, no li agrada*».

Pero no sólo era que Gaudí se sintiera cultural y conceptualmente superado, e incluso despreciado a veces con crueldad; es que, además, se sentía también históricamente desbordado y descontextualizado. El dramatismo de esta experiencia puede escenificarse si recordamos a Gaudí en la terraza de su casa del *parque Güell* –a la que acababa de mudarse desde el piso de la calle Diputación– contemplando desde su altura en la ladera de la sierra del *Collserola* el panorama aterrador de la ciudad incendiada por los sucesos revolucionarios de la Semana Trágica en 1909. La masa obrera se sublevaba por el embarque de soldados hacia la guerra de África que era entendida como sólo orientada a defender los intereses capitalistas mineros del consorcio Güell, Comillas y Romanones. Mientras Gaudí contemplaba ardiendo una parte sustancial del patrimonio catalán, y barcelonés, y temía también con angustia que la *Sda. Família* estuviera siendo afectada por la barbarie, debió de sentirse con mucha probabilidad como un anacronismo histórico: el anacronismo de pretender construir un colosal templo católico enmarcado en un proyecto de *renaixença* cultural catalana, cuando tanto el catolicismo como el catalanismo estaban siendo arrastrados por la vorágine incontenible del interna-

cionalismo marxista y anarquista, o del problematismo creciente de la historia de España.

Parece que, según Joan Bassegoda Nonell, durante la Semana Trágica, bajó Gaudí a Barcelona a comprobar qué había pasado con *La Pedrera* y con la *Sda. Família*. Pero la angustia que sintió aquellos días –que probablemente tuvo no poco que ver con su depresión y enfermedades en 1910 y 1911– fue una angustia premonitória del saqueo y destroz del taller (entonces se perdieron sus planos y maquetas originales), cripta y templo de la *Sda. Família*, incluyendo la salvaje violación de su propia tumba, que tendrían lugar trágicamente en el año 1936.

Es explicable que Gaudí se preguntara, en la crudeza interior insobornable de su propia conciencia, si todo aquello que estaba haciendo tenía sentido. La verdad era que todas las circunstancias concurrentes más bien parecían conducirlo inequívocamente al derrotismo. Es comprensible, y muy humano, que fuera un hombre ensimismado, concentrado y taciturno, algo huraño, que entraba fácilmente en crispación, que se desahogaba en monólogos lastimeros y que criticaba con amargura a otros que gozaban del reconocimiento que él no tenía (y

que probablemente creía merecer).

Sin embargo, frente a aquella amarga y pesada carga que había echado sobre sus espaldas, aquel hombre encontraba todavía sus episodios de serenidad y felicidad. Sus prácticas religiosas le llenaban de paz y daban fuerza. Además se desahogaba andando y andando por todo Barcelona. Los domingos por la tarde solía ir hasta la escollera del puerto, muchas veces acompañado por algún conocido. Una vez en la escollera

*en los últimos seis meses
de su vida no tenía ya
fuerzas suficientes y
dormía en un camastro
instalado en su estudio
junto a la Sda. Familia*

se quedaba largo rato contemplando el mar en silencio. Una de aquellas tardes comentó a su acompañante que había sido la tarde más feliz de su vida.

Probablemente el tiempo más feliz de su vida debió de pasarlo en aquellas largas temporadas, dos o tres meses, que solía pasar en Mallorca para dirigir la restauración y reordenación interior de la Catedral. Era en los primeros

años del siglo. Se hospedaba en el Palacio Episcopal encima mismo del mar, con las olas casi rompiendo debajo de su ventana, enfrascado en revivir estéticamente la obra más grandiosa e impresionante del gótico catalán –y probablemente una de las más valiosas del gótico universal–, al mismo tiempo que se sentía azarado por la fraternal acogida del obispo Campins y de la extraordinaria calidad culinaria de su hermana Catalina que inútilmente se esforzaba en que Gaudí comiera algo de aquellos extraordinarios manjares que preparaba.

El cabildo en pleno se volcó sobre él en una extraordinaria acogida. Me agrada pensar que ni siquiera el gran poeta Miguel Costa y Llobera –para quien ya desde el antiguo sacrificio de la sacerdotisa prehistórica Nureduna la esencia estética de la mediterránea Mallorca era el pacto con el clasicismo puro del genio griego–, en las conversaciones que sin duda debió de mantener con Gaudí, fue capaz de hacer la menor alusión *novocentista* que alterara aquel bienestar profundo que el arquitecto sentía en Mallorca. Tras la muerte de su padre Francisco y de su sobrina Rosita, y en otras ocasiones, volvió Gaudí a Mallorca a reponerse psíquicamente con la cercanía in-

mediata del mar y en aquella atmósfera cordial encabezada por su gran amigo Campins. Sin embargo también aquello, como todo, tenía puesta una hora final para Gaudí y el obispo Campins moría en 1915.

Los últimos ocho años de la vida de Gaudí debieron de ser de una gran soledad. Sus grandes amigos habían muerto, oscuros nubarrones se cernían desde cualquier dirección sobre un país abocado inevitablemente a una sangrienta guerra civil, la *Sda. Familia* avanzaba muy lentamente, entre la indiferencia de la mayoría y la hostilidad de bastantes. En 1922 el Congreso de Arquitectos de España aprobaba una moción de apoyo a la persona de Gaudí (lo que muestra el grado de acoso de que estaba siendo objeto). Era ya un hombre viejo, enfermo, mal alimentado y cansado.

En los últimos seis meses de su vida no tenía ya fuerzas suficientes y dormía en un camastro instalado en su estudio junto a la *Sda. Familia*. Padecía mucho por el frío y se protegía las piernas con unas pintorescas vendas ajustadas; además, se hizo él mismo unas alpargatas extrañas que aminoraran un poco el fuerte dolor de pies que sentía (y que debía agravarse tras las largas caminatas). Añá-

dido aquel traje negro raído, de profesional burgués venido a menos, tenemos ya la imagen lastimosa de un peculiar personaje, de un episodio del pasado, de un viviente residual que daba sus últimos paseos por Barcelona, ante la indiferencia de todos, todavía ensimismado en su mundo interior de ideas y proyectos irreales. Su último paseo fue la tarde del 7 de junio de 1926.

El camino hacia la genialidad

Con motivo del *Año Internacional Gaudí*, que se está celebrando en 2002 como conmemoración del 150 aniversario de su nacimiento, bastantes periódicos han publicado ya monográficos dedicados a su obra. La pregunta insistente que trataban de responder (sin alcanzar a hacerlo, en mi opinión) apuntaba a las razones que explicaban el sorprendente, extraordinario y creciente interés por Gaudí que se ha ido produciendo a lo largo de los últimos cincuenta años. Que esta admiración popular llega a niveles insospechados es patente.

Una pequeña anécdota es precisamente este mismo artículo. Escrito por una persona que no se dedica ni a la arquitectura, ni al arte, ni a nada que tenga relación inmediata con la obra de Gaudí.

Sin embargo, escrito desde una admiración por su obra, así como desde un respeto, e incluso cariño por su persona, que conducen a afrontar el compromiso de sumarse de alguna manera al movimiento creciente hacia el entendimiento abierto de su figura y de su obra.

Cuando se lee a los intérpretes de Gaudí se constata una continua sensación de desconcierto a la hora de entender quién fue Gaudí, qué se propuso como objetivo en su obra arquitectónica, qué significan y cómo deben ser interpretados exactamente sus productos artísticos. Unas palabras acertadas de Juan Eduardo Cirlot pueden ayudarnos a entender esta extraña sensación. *«Hay en torno a Gaudí una niebla de misterio. Probablemente, el primer círculo que obstaculiza el acceso a su obra es la misteriosidad intrínseca de todo genio y, en última instancia, de todo espíritu humano. Agravado el caso por el hecho, reconocido, de que Gaudí deseeó crear una zona de silencio en torno a su persona, mientras, en la medida que mantenía ese hermetismo –o sea, aniquilación de sus valores vitales– daba expresión y simbolización a sus estados anímicos y a su tremendo poder mental. Gaudí, pese a la cercanía en el tiempo, surge ante nosotros aureolado con los mágicos prestigios de lo que Jung denomi-*

nara personalidad mana: es el sabio, el doctor iluminado».

Para explicar un creador complejo como Gaudí hay que tratar de entender qué es probablemente lo que él mismo intencionalmente trató de hacer. Es evidente que se proponía algo preciso, que tenía una concepción compleja de cuanto trataba de crear arquitectónicamente y sus obras son resultado objetivo de ese proyecto subjetivo. No podría ser de otra manera. Pero el éxito de ciertos creadores depende de la circunstancia de que su obra realizada, al ser contemplada por otros, tiene un poder de sugerencia, de incitación de experiencias técnicas, estéticas, existenciales, simbólicas, históricas, filosóficas y teológicas, que va mucho más allá de lo que el propio Gaudí fue capaz de concebir y anticipar. Su mundo interior era probablemente más sencillo que la polivalencia compleja que, sin embargo, proyectó sobre la historia posterior.

Para hacer luz sobre su *proyecto subjetivo* es necesario rastrear el nacimiento progresivo de su obra en el marco de su biografía, de su contexto histórico y cultural, de sus condicionamientos técnicos y comerciales (ya que sus obras fueron respuesta profesional al encargo de clientes concretos), pero

sobre todo en la dinámica de los movimientos artístico-arquitectónicos de su tiempo. Este camino hacia la genialidad nos obliga a rastrear, pues, la génesis de su proyecto subjetivo a través de algunos momentos, etapas, perspectivas o dimensiones de su obra, a nuestro entender bastante definidas. No estamos hablando sólo de etapas ordenadas cronológicamente (aunque en parte sí lo están). Estamos hablando de etapas y tendencias que emergen en paralelo, toman más fuerza en un momento u otro, al mismo tiempo que se entremezclan hasta alcanzar una síntesis y sublimación final.

Eclecticismo. Cuando Gaudí sale de la escuela de arquitectura y comienza a trabajar la concepción arquitectónica dominante era el llamado *estilo ecléctico*. Trataba de recoger todo lo valioso de los grandes estilos arquitectónicos del pasado: del clásico greco-romano, del bizantino, del románico, gótico, barroco..., aunque permitiéndose la licencia de algunas originalidades, en su mayor parte ornamentales. Mezclaba sincréticamente elementos, pero buscando siempre un efecto final de complejidad barroca, ornamental y de grandiosidad que permitieran intuir riqueza, poder y calidad de construcción.

Los primeros proyectos de Gaudí —la mayoría no realizados— y, sobre todo, el *Palacio Güell* (1886-88) responden al estilo ecléctico, aunque con elementos arquitectónicos, decorativos, simbólicos que apuntan al Gaudí posterior (recordemos sólo el uso del arco catenario, ciertas ornamentaciones y simbolismos, o los remates de la terraza). Aunque sea muy posterior, en la misma *casa Calvet* (1898-

en España muchos creyeron encontrar en el mudéjar el estilo histórico más original de nuestro país

99) hizo Gaudí todavía un uso del esquema ecléctico con un diseño barroco de base (no habitual en Gaudí), mezclado con elementos modernistas en los detalles y en la ornamentación.

Orientalismo. Dejando aparte los proyectos no realizados, las primeras obras de Gaudí responden a un *eclecticismo orientalista*. Fueron, en efecto, concebidas bajo esta concepción orientalista la *casa Vicens* (1883-88), *El Capricho de Comillas*, Santander (1883-85), y la *finca Güell* (1884-87). En estas obras, sin embargo, encontramos también anticipadamente muchos diseños y manifestaciones del na-

turalismo, decorativismo, simbolismo y tecnicismo arquitectónico innovador de Gaudí.

Nacionalismo. El marco conceptual eclectista fue derivando poco a poco a la persuasión de que la imitación y combinación de los estilos históricos clásicos debía orientarse hacia un *estilo nacional*, propio de cada lugar, que enraizase la arquitectura en la historia y la cultura. Este estilo había sido propugnado con fuerza por Lluís Domènech i Montaner. Pau Milà i Fontanals, profesor de historia del arte de Gaudí en la escuela de ar-

*en tiempos de Gaudí todo
era historicismo: todo
conducía a exaltar la
grandeza moral de
contribuir a la
autorrealización creativa
del pueblo catalán*

quitectura, propugnaba también esta vinculación del arte a la historia.

En España muchos creyeron encontrar en el mudéjar el estilo histórico más original de nuestro país (de ahí, por ejemplo, el neomudéjar de la plaza de toros de *Las Ventas* en Madrid). En Gaudí

descubrimos también, en este contexto, una cierta influencia mudéjar, sintetizada eclécticamente con el orientalismo, en *El Capricho* y en la *finca Güell*. El *colegio de las teresianas* responde también a una concepción neomudéjar (donde, sin embargo, comenzó Gaudí también a ensayar la estética de la luz en los espacios creados por el arco catenario).

Goticismo. La busca del estilo nacional se había decantado en algunos países europeos, principalmente en Inglaterra, hacia el gótico. Esta tendencia exclusiva a la reedición creativa del puro gótico había llenado ya de edificios neogóticos –que el observador no avezado confunde todavía con medievales– las principales capitales europeas (vg. el Parlamento de Londres). Gaudí acabó también comprendiendo que su estilo nacional, como catalán, era incuestionablemente el gótico. Eso sí Gaudí nunca hizo pura copia del gótico (como es, por ejemplo, la *casa Amatller* de Josep Puig i Cadafalch junto a la *casa Batlló* de Gaudí en el Paseo de Gracia), sino una recreación del perfil estético del gótico desde formas incipientemente modernistas. A la especial estética goticista de Gaudí responden el *Palacio Episcopal de Astorga* (1887ss), la *casa de los Botines* de León (1891-92), las *bode-*

gas Güell (1895-1901) y, por último, la finca de *Bellesguard* (1900-1909).

Mención aparte merece la reforma de la *catedral de Mallorca*, donde Gaudí tuvo ocasión de revivir la estética original del edificio sin duda más importante del gótico catalán y sublimarlo con algunos toques discretos de su estética modernista.

Historicismo. Es difícil que hoy tengamos una percepción correcta del papel que jugó el historicismo en el siglo XIX. El humanismo romántico de la libertad del hombre (que en parte derivaría al anarquismo) protagonizaría una curiosa transformación, a través de Herder y la escuela historicista de von Ranke, que lo conduciría al humanismo historicista de la libertad creativa de los pueblos. El mundo anglosajón tuvo una cierta protección en su tradición liberal, pero el mundo centroeuropeo, principalmente en Alemania, se vio arrastrado por un intenso historicismo que lo dominó todo, incluso las concepciones económicas, y que condujo a dos guerras mundiales.

En tiempos de Gaudí todo era historicismo: todo conducía a exaltar la grandeza moral de contribuir a la autorealización creativa del

pueblo catalán. Ya en 1833 se había publicado la *Oda a la Pàtria* de Aribau que había llegado a ser el himno de la *Renaixença*. Todos los amigos, círculos cívicos y profesionales, conexiones religiosas, que rodeaban a Gaudí en Barcelona eran inequívocamente nacionalistas catalanes o catalanistas. Muchos de sus amigos estaban comprometidos en política nacionalista (por ejemplo, habían participado en la declaración o *Bases de Manresa*, en el congreso catalanista de 1980, en los partidos políticos catalanistas o en los movimientos culturales de todo tipo). Sus círculos –si exceptuamos la época de tertulias en el *Cafè Pelai*– pertenecían a un catalanismo católico y de derechas, al estilo de Eusebi Güell (su gran amigo y mecenas, varias veces diputado), Lluís Domenech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch (que sustituyó a Prat de la Riba como presidente de la Mancomunidad), Joan Maragall, Josep Torras i Bages (en el nacionalismo católico) y otros muchos; prácticamente la totalidad de sus relaciones.

No hay duda, pues, de que la radicación cultural e histórica, nacionalista y goticista de Gaudí fue entendida por él con toda precisión como catalana. Se sintió solidario de un proceso de recuperación del protagonismo histórico

del pueblo catalán (como lo demuestra la anécdota de cuando fue detenido por la policía de Primo de Rivera por asistir a una misa de, digamos, «sabor catalanista»).

Por otra parte, siendo esto así, sabemos que la etiología de valores catalanistas de Gaudí no era radical y cerrada, ya que era perfectamente consciente de que el valor catalán, siendo tal, formaba parte de los valores del ámbito superior de convivencia que la historia había producido en la península ibérica. En relación con esto tene-

*el modernismo pretendió
romper con los estilos
clásicos para imponer un
arte que recreaba las formas
naturales*

mos textos del propio Gaudí (de los pocos que nos han llegado) en que expone inequívocamente su modo de entender lo español.

Decorativismo: naturalismo y simbolismo. Gaudí fue sin duda un genial decorador, un maestro del diseño y un imaginador portentoso en la creación plástica de nuevas formas y efectos estéticos. Fue un detallista minucioso que cuidaba hasta los mínimos conte-

nidos de sus obras. Cada trabajo era sentido por él como una obra de arte. Creaba no sólo el edificio puro, sino una gran cantidad de elementos ornamentales y decorativos (dominaba perfectamente todas las artes menores al servicio de la arquitectura). Sus recursos eran el *naturalismo* que le ofrecía elementos decorativos naturales del reino físico, vegetal o animal (por ejemplo en las rejas de la *casa Vicens* o en el dragón de hierro forjado de la entrada a la *finca Güell*), y el *simbolismo* que le ofrecía referencias a la vida humana en general, al ámbito nacionalista catalán o al mundo religioso cristiano. En el simbolismo cristiano, como veremos, alcanzó la obra de Gaudí su significación final.

Si se sigue desde sus primeras obras un análisis riguroso y detallado de las formas gaudinianas en el simbolismo-naturalismo decorativo pueden encontrarse prefiguradas muchas de las vivencias estéticas del Gaudí de madurez, o sea, del Gaudí modernista.

Modernismo. Hay una tendencia interpretativa de la obra de Gaudí que tiende a desvincular a Gaudí del modernismo, presentando su figura como un producto de creatividad genial única, no identificable con ningún movimiento artístico general. A esto parece ten-

der, por ejemplo, Juan Bassegoda Nonell.

Sin embargo la mejor manera de entender la significación de Gaudí es vincularlo estrechamente al modernismo: fue el modernismo lo que permitió que Gaudí llegara a ser Gaudí; es decir, que naciera el Gaudí de madurez definitiva que lo inserta sorprendentemente en la historia. Veamos por qué. El modernismo fue un *ismo* que apareció en la historia del arte como una exhalación, ya que apenas duró una década, la última década del siglo XIX. Ya en el XX quedó desbordado por la ideología novocentista y otros *ismos* vanguardistas que lo dejaron pronto anticuado. Sin embargo, quedó latente —como, digamos, un manierismo ya anacrónico— durante algunos años más en algunos reductos donde había alcanzado fuerza especial; esto pasó en Cataluña y en algunos artistas señalados (recordemos a Penagos o a ciertas tendencias permanentes en el diseño de carteles en las primeras décadas del siglo).

El modernismo pretendió romper con el eclecticismo, con los nacionalismos, con los goticismos, con los estilos clásicos en definitiva, para imponer un arte que recreara las formas naturales: su ideolo-

gía consistía en recrear las formas naturales en los productos artísticos. De ahí que predominaran las líneas curvas, las superficies ondulantes, los objetos irregulares, suaves y cálidos, abundando en los temas vegetales y animales.

Es evidente que un tipo de arte así no era fácilmente aplicable a la arquitectura (no es fácil construir un edificio con líneas curvas y superficies ondulantes). De hecho, como puede leerse en los tratados de historia del arte el modernismo quedó reducido a un arte decorativo. Los contados edificios modernistas son los edificios de siempre, pero con decoración modernista en ventanas, cristalería, artesonados, mobiliario, ornamentación animal y vegetal, etc. El modernismo catalán, por ejemplo, de Domenech i Montaner y otros, responde a estos esquemas: edificios clásicos, con algunos elementos exóticos (reminiscencia del eclecticismo que no acaba de abandonarse totalmente) y profusa ornamentación modernista.

Gaudí, sin embargo, fue el único arquitecto en la historia del arte que afrontó el desafío de crear lo que parecía imposible: una arquitectura modernista, una arquitectura que construyera edificios como si fueran naturaleza. Gaudí debió de conocer el pensamiento modernista y su ideal naturalista.

Era al terminar la década de los ochenta y comenzar la de los noventa cuando Gaudí se identificó y descubrió a sí mismo en el modernismo: probablemente descubrió entonces el naturalismo que llevaba dentro, que se había manifestado ya en múltiples detalles desde sus primeras obras, y se dispuso a crear una arquitectura naturalista. Gaudí entendió que el arquitecto debía construir el edificio como si lo hubiera construido la misma naturaleza. Desde este enfoque rompió con el eclecticismo asumiendo el nacionalismo y el goticismo porque el nuevo estilo modernista que concibió en su mente podía entenderse como sublimación expresiva del gótico y, por tanto, una continuación histórica de la expresividad catalana.

A este momento de madurez creativa pertenecen sus obras más importantes: la *cripta de la colonia Güell* (1898-1917), el *parque Güell* (1900-14), la *casa Batlló* (1904-1906), la *casa Milá* o *La Pedrera* (1906-12), la *Sda. Família* (1883-1926), así como algunos proyectos como el *hotel de Nueva York*, la *misión católica en Tãnger*, la *iglesia completa de la colonia Güell* y alguna otra obra menor realizada como la *puerta de la finca Miralles* en la calle Manuel Girona. Sólo estas obras han hecho entrar a Gaudí en la historia.

La geometría reglada. La diferencia entre la arquitectura naturalista-modernista de Gaudí y la arquitectura modernista que en realidad nunca existió (y quedó reducida a edificios normales con decoración modernista) consiste en que Gaudí, moviéndose todavía en la tecnología arquitectónica tradicional (ya que no asumió el cemento o el hierro), dispuso de un extraordinario ingenio técnico original que le permitió engendrar un conjunto de superficies y estructuras equilibradas de piedra semejantes a la organización natural de los objetos, en el mundo físico, vegetal y animal. El gótico podía sostener en el aire las enormes masas de piedra del templo cristiano gracias a los contrafuertes (que Gaudí llamaba las muletas del gótico). Gaudí gracias a la geometría reglada y al arco catenario logró, sin contrafuertes, elevar hacia el cielo inmensas masas de piedra equilibradas y estables por el equilibrio natural de los pesos en trayectorias curvas abiertas en el espacio.

La geometría arquitectónica de la recta, el plano y los sólidos regulares –de las verticales y las horizontales regulares–, fue sustituida en Gaudí –poco a poco, pero ya desde sus primeras obras– por el arco catenario y las superficies engendradas por la geometría re-

glada, los helicoides, los conoides, los hiperboloides y los paraboloides hiperbólicos; superficies abundantísimas en la naturaleza, pero que apenas habían sido utilizadas por la arquitectura anterior a Gaudí.

El efecto cosmovisional en la obra de Gaudí

Gaudí fue, pues, un naturalista: un discípulo consciente y atento de la madre naturaleza. No creemos que su *proyecto subjetivo* de intenciones fuera más allá de este modernismo-naturalista entendido como instrumento expresivo de un simbolismo cristiano nacido como sublimación goticista de la cultura catalana. Más allá de su proyecto subjetivo, la obra de Gaudí —como ocurre siempre con los grandes productos artísticos— posee un elevado poder de sugereancia estética: ésta consiste en el poder suscitador de complejos estados psíquicos que aúnan representaciones cognitivas conectadas con estados emocionales que proyectan sobre ámbitos de posibilidades abiertos a la existencia personal.

El efecto estético depende de la *subjetividad contemplativa*. Puede haber tantos efectos como sujetos. Podríamos hacer aquí un listado

de los muchos efectos estéticos que ha suscitado la obra de Gaudí; muchos de ellos incluso pintorescos. Pero también es verdad que la lógica interna que produce el efecto estético en un observador puede ser explicada y, en este sentido, se puede enseñar a sentir, a con-sentir en un efecto estético. Es lo que vamos a tratar de hacer aquí. Vamos a explicar que es y cómo se produce el efecto cosmovisional que nos produce la obra de Gaudí.

el observador percibe
el edificio gaudiano
como resultado de una
autogénesis natural

Para ello vamos a jugar con un triángulo interactivo. El primer vértice está constituido por la objetividad resultante de la *obra* misma: es la obra, hecha de mundo físico, de piedra, de hierro, de cristal, de color, etc. El segundo vértice es el artífice creador: es la subjetividad creativa del *arquitecto* que realiza un proyecto subjetivo de intenciones plasmado en su obra. El tercer vértice es la subjetividad contemplativa del *observador*: que contempla la obra bajo el mensaje en clave difusa que trata de transmitirle el arquitecto creador.

La autogénesis natural. Coloquemos, pues, al *observador* ante la *obra* de Gaudí. La primera impresión es la de tratarse de un constructo que nace desde la naturaleza misma: es consecuencia de la misma intención explícita de Gaudí que trataba de aplicar su naturalismo-modernista construyendo tras aprender de la naturaleza, aplicando la ordenación de materia que realizaría la naturaleza misma. Por ello, en nuestra lectura propia, el constructo gaudiniano de madurez se presenta siempre como naturaleza misma

*el observador, reconoce la
presencia oculta del
arquitecto como la de un
mago que ha generado
la autogénesis natural*

que se transfigura para convertirse en edificio. Esto quiere decir que el observador percibe el edificio gaudiniano como resultado de una autogénesis natural. Esto no sucede con todo edificio habitual de la arquitectura racionalista; es algo particular del impacto estético germinal de la obra de Gaudí.

El arquitecto racionalista crea un constructo artificial engendrado por su razón: crea formas nuevas y equilibrios de masas distintos

de aquellos que presenta la naturaleza. No basta que el edificio racionalista esté hecho de piedra (naturaleza), ya que su naturaleza está rota y reordenada por la razón. El descomunal arte egipcio, el templo griego, la catedral románica o gótica, el recargado constructo barroco, el cubismo de Le Corbousier, los portentosos rascacielos de Nueva York..., son impresionantes y sin duda hermosos, producen su impacto estético específico; pero en ellos vemos un producto humano, de la razón, que nos transmite el mensaje humano del poder, de la religión, del equilibrio geométrico. Los elementos vegetales, animales, humanos que se representan en ellos son adosados ornamentales que contribuyen a reforzar este mensaje humano. En el edificio racionalista es el hombre, la historia humana, quien hace acto de presencia ante el observador.

La complicidad mágica. En el edificio gaudiniano, en cambio, el arquitecto, el racionalismo constructivo, se oculta y su presencia se ve como un brote natural de la naturaleza misma. Es como una organización natural que produce la autogénesis del edificio: en el fondo, el mismo Gaudí decía que debemos dejar que hable la naturaleza misma. Sin embargo, el ob-

servador no puede dejar de saber que detrás de ese edificio –que se muestra como autogénesis natural– hay un arquitecto, una razón. Por ello entiende que la razón de este arquitecto ha actuado ocultándose y activando el proceso de autogénesis natural. El observador comienza a ver al arquitecto como un *mag*o, como un *mana* iluminado que sabe generar la potencia organizativa latente de la naturaleza.

Todos recordamos la escena de Disney en que el Hada Madrina de Cenicienta toca con la varita mágica una simple calabaza: pero la magia del acto hace que la naturaleza se transfigure, por un movimiento interno que nace de la misma ontología natural, para mostrarnos que es capaz de engendrar una noble carroza con briosos caballos y servida por hermosos donceles. En la literatura mágica, o en el cine, los edificios mágicos son siempre gaudinianos: la gran seta que se convierte en residencia de la familia de gnomos o el tronco de árbol que se transfigura por autogénesis natural en casita de los siete enanitos del bosque. El observador, por tanto, reconoce la presencia oculta del arquitecto como la de un mago que ha generado la autogénesis natural del edificio como efecto mágico. Y entra instantáneamente

en esa complicidad mágica: se unen aquí por aquiescencia dos intencionalidades, la del arquitecto y la del observador en una estructura de sentimiento mágico.

En la contemplación del edificio racionalista esto no pasa: el observador se ve inducido a una complicidad, ciertamente; pero esta complicidad no es mágica, es la impresión receptiva del mensaje y los portentosos efectos reales, estéticos, de la poderosa razón creativa del hombre mismo.

La transfinalización mágica de la naturaleza. La transfiguración que la varita mágica obra en la calabaza para transformarla en carroza resulta en un objeto ciertamente mágico. Pero la magia hace también que la naturaleza se transfinalice; se ponga al servicio de una estructura de fines a los que se encamina la magia misma. La magia se hace para algo y, para lograrlo, se transfinaliza la naturaleza. El proceso mágico tiene, por tanto, una doble finalidad: primero producir un beneficio inmediato, útil, para Cenicienta (aquí la utilidad de la carroza para asistir al baile real); segundo emitir un mensaje aleccionador (confiemos ya que en la naturaleza todo, la felicidad, es posible).

Lo mismo sucede en la obra mágica de Gaudí. Su edificio mágico

tiene una utilidad, un beneficio (impuesto obviamente por el cliente, o la funcionalidad civil-religiosa de la obra). Pero tiene también un mensaje aleccionador de fondo (que depende de los diferentes edificios y circunstancias). Pero debemos advertir siempre algo muy importante: la transfinalización la induce Gaudí (que aquí maneja la varita mágica), pero la realiza la autogénesis natural misma. En la complicidad mágica en que estamos es la misma naturaleza la que nos da el beneficio y el mensaje mágico. En su autogénesis transformativa en edificio la naturaleza se transfinaliza en una función (beneficio) y un mensaje (una idea aleccionadora para encontrar la vida plena, la felicidad). Ambos aspectos transfinalísticos están unidos y nos abren al panorama de las dimensiones mágicas de la obra gaudiniana.

Las dimensiones mágicas. La arquitectura es piedra, es puro mundo físico: así, la autogénesis natural nos abre a una fundamental y *primera dimensión mágica* que nos comunica un primer mensaje: todo es autogénesis natural desde su raíz física. Ese primer movimiento germinal de la física, de la pura piedra, al emprender su camino primitivo hacia un hábitat humano y una génesis del mundo vegetal, se nos presenta de forma

especialmente impactante en el *parque Güell*, en la *cripta de la colonia Güell* y, sobre todo, de forma impresionante, en *La Pedrera*: en esta última, un desconcertante mar ondulante de pura piedra desértica va organizándose en forma de edificio, de hogar humano, con unas primeras emergencias vegetales primitivas en la rejería oscura de los balcones, y unas enigmáticas chimeneas que nos abren a una mirada interior que anticipa la presencia del espíritu futuro en la esencia pura de la piedra.

La *segunda dimensión mágica* nos ofrece la continuación del mensaje: en su proceso de autogénesis nos ofrece la naturaleza la emergencia del mundo vegetal. En el *parque Güell* vemos, en efecto, cómo la pura piedra primitiva se transforma armónicamente en vegetación; pero es en la *Sda. Familia* donde la piedra se transforma en una sinfonía vegetal viviente: desde la barroca vegetación de la fachada del nacimiento al bosque interior de árboles-columnas o los inmensos cipreses que sostienen elevados al cielo el simbolismo cristiano. Así como en *La Pedrera* la pura física se transfinaliza mágicamente en hábitat humano, así en la *Sda. Familia* la vida vegetal surge de la piedra para transfinalizarse en una colosal sinfonía como templo cristiano.

La *tercera dimensión mágica* prosigue el mensaje mágico: la autogénesis natural transforma también la piedra en mundo animal que se transfinaliza en servicio humano. La autogénesis animal la observamos en el *parque Güell* y en la *Sda. Familia* (la tortuga que sostiene la columna, ayudando al reino vegetal a elevarse como templo cristiano), pero es casi tema monográfico de la impresionante *casa Batlló* donde la estructura ósea sostiene el edificio, el gusano se enrosca helicoidalmente para servir de escalera y el dragón vigila desde la terraza el hogar humano (al mismo tiempo que, de nuevo, la enigmática mirada del espíritu mira hacia fuera desde los balcones).

La *cuarta dimensión mágica* entra ya en el mensaje del mundo humano: la naturaleza que se transfinaliza mágicamente como edificio en servicio humano acoge la génesis e historia humana que se atisba ya como futuro en las miradas fantasmagóricas de *La Pedrera* o la *casa Batlló*. La naturaleza autogenera y acoge así las figuras humanas, la historia, que encuentran su nicho natural en la sinfonía vegetal de la *Sda. Familia* (incluso el terrorista que transporta dramáticamente su bomba en la mano). La presencia humana se completa porque la autogeneración mágica del edificio asume la

historia humana como elemento que se integra y se transfigura: así, las columnas griegas del *parque Güell*, el perfil gótico de la *Sda. Familia* o los símbolos que conectan con la cultura catalana.

Por último, la definitiva y *quinta dimensión mágica* en que esta prodigiosa autogeneración natural integra los eventos esenciales del misterio cristiano, la encarnación,

*la obra de Gaudí,
constituye un patrimonio
histórico artístico de
importancia imponderable*

muerte y resurrección de Cristo (las tres fachadas de la *Sda. Familia*), colocando la simbología cristiana –en ocasiones con palabras-signo insertas en la piedra como si fueran pronunciadas por la misma naturaleza– como claves para la transfinalización última del templo que nos comunica un mensaje final explicativo del universo (el símbolo de la cruz en el punto más alto del templo, en la punta del cimborrio central).

La unidad psicobiofísica del universo cristiano

Creemos, pues, que el efecto cosmovisional de la obra de Gaudí,

un efecto en el fondo mágico, es el de la unidad psicobiofísica del universo. Es el mensaje que nos ofrece no Gaudí sino la misma naturaleza, al mostrarnos que su complejo proceso psicobiofísico de autogénesis culmina en una lectura cristiana centrada en el misterio de Cristo. Más que un mensaje actual es un mensaje profético: atisbamos ya la cercanía de una mejor comprensión humana de la unidad psicobiofísica del universo (muchos piensan que es hoy el problema fundamental de la ciencia); sin embargo, la lectura cristiana de la unidad del universo psicobiofísico es un futuro en que Gaudí atisbó creer proféticamente, pero que depende de la capacidad de realizarla que los cristianos tengamos.

La obra de Gaudí, enmarcada en la extraordinaria tradición gótica y modernista de la ciudad de Barcelona, constituye un patrimonio histórico artístico de importancia imponderable. En los últimos cincuenta años el interés se ha despertado y ha crecido mucho, es verdad. Pero, con toda probabilidad, irá a mucho más en los próximos años.

Quisiera concluir con dos sugerencias. La primera es que, a mi entender, deberían cuidarse mucho los jardines en torno a la *Sda.*

Familia, ya que deberán reestructurarse cuando se produzca el derribo de la manzana frente a la fachada central. A mi modo de ver estos jardines deberían hundirse algo para realzar más la sinfonía vegetal del templo y, además, concebirse como una descomunal *pedrera* horizontal (bajo el modelo estético de *La Pedrera*) que, llegando casi hasta el mismo pie del templo, mostraría la unidad ascendente del proceso psicobiofísico que constituye el mensaje mágico ofrecido por la naturaleza a través de Gaudí.

La segunda idea es lamentar que la arquitectura moderna en Barcelona no haya tratado de ensayar, desde las nuevas posibilidades tecnológicas, la construcción de nuevos edificios que recreen originalmente el espíritu gótico-modernista-gaudiniano que constituye la personalidad indudable de la ciudad. No se trata de copiar a Gaudí ya que éste está ubicado en la historia y es irrepetible (como irrepetibles son Goya o El Greco). Pero sería mejor para Barcelona pensar en diseñar un perfil culturalmente congruente, construible poco a poco, que gastar el dinero en edificios como, por ejemplo, los recientes rascacielos del puerto olímpico, totalmente al margen de la personalidad de la ciudad. ■