



Fig. 1. Mascarilla de Antonio Gaudí y Cornet, realizada el 10 de junio de 1926 por Juan Matamala Flotats. Todas las ilustraciones de este breve ensayo se reproducen de 129 que entrega E. Casanelles (obra citada), a quien pedimos aquí, en este rincón más apartado del mundo, excusas por tal procedimiento, rogándole, eso sí, que nos envíe su dirección postal a fin de remitirle otros trabajos con fotografías de quien escribe, y ofrecerle, además, ampliaciones de nuestros negativos de Quito, Lima, Cuzco y Arequipa, en su mayoría de arquitectura del período 1600-1800, o para remitirle algunas diapositivas con paisajes de Chile. Será una oportunidad para hacer, al fin, un listado de esas fotografías que viajará también, entre otros, hacia Harold E. Wetthey.

IMAGEN TABU DEL GENIO DE RIUDOMS

## ENAJENACION Y OBJETIVACION EN LA OBRA DE ANTONIO GAUDI

por el Prof. GUILLERMO ULRIKSEN

Del Centro de Investigaciones de Valparaíso, Facultad de Valparaíso de la Universidad de Chile

## Vida de Gaudí

De 1874 a 1878 documenta Ráfols sus estudios en la nueva Escuela de Arquitectura de la Universidad de Barcelona, pero desde 1869, a los 17 años ya se asomaba por las clases, aunque prefería los talleres y la autodidáctica.

Collins en cambio conjetura que entre 1874 y 1879 Gaudí estuvo o habría estado en el servicio militar, pero no aduce documento alguno en abono de su información. En cambio Ráfols explica detalladamente su relación con la administración militar.

La afirmación de Ráfols se prueba con los trabajos escolares fechados que publica en 1929 en la 2ª edición de su *Antonio Gaudí* que sucede a la de 1928 en lengua catalana.

Lamentablemente esos trabajos se pierden del taller de Gaudí en los incidentes de julio de 1936 al estallar la guerra civil que llevara a Franco al poder.

Gaudí obtiene el título de arquitecto el 15 de marzo de 1878.

Desde 1877 (hasta 1882) antes de haber obtenido el diploma (1878) trabaja en los planos del Parque de la Ciudadela de Barcelona.

Un detalle puede verse en Ráfols, pág. 13: Escalinatas y cascadas que realizó en colaboración con el "maestro de obras" Fontseré.

Simplemente las copiaron del modelo ya construido en Marsella, en Longchamps, por el arquitecto Henri Espérandieu, si se acepta el supuesto de Ráfols quien encontrara una fotografía de la obra de Marsella en el archivo del taller de la Sagrada Familia, que posteriormente en 1936 fue destruido.

Sin duda fue copiado este proyecto en Chile y aplicado en la escalinata y piletas del promontorio suroeste del Cerro Santa Lucía de Santiago.

Pero en Barcelona resulta menos convincente por su localización en terreno plano, mientras que en Santiago se apoya en el relieve del Cerro, como un anticipo de la relación entre paisaje y arquitectura que reivindicará más tarde el movimiento que adopta el patronímico de "arquitectura orgánica", que Gaudí intuyó perfectamente en el "Parque Güell" al apoyar sus caminos en las curvas de nivel.

Entre 1874 y 1878 el arquitecto "célibe" Juan Martorell (al decir de Casanelles), introdujo en Cataluña las ideas de Viollet-le-Duc sobre un fundamento racional de la arquitectura gótica y también la interpretación que John Ruskin daba al arte gótico como un fenómeno social. Estas ideas fueron plenamente compartidas por Gaudí y preocuparon también al director de la Escuela de Arquitectura Elías Rogent y a Luis Domenech y Montaner.

Martorell objetó la concepción estructural del proyecto neogótico de Del Villar para el templo de la Sagrada Familia, lo que indujo a éste a renunciar. El trabajo fue ofrecido a Martorell quien rechazó el encargo y propuso al joven Gaudí como director de la grandiosa montea. Así resuena el eco después de cuatro siglos del ejemplo de Peter Parler imberbe arquitecto de la catedral de Praga por el 1350. A

comienzos de 1883, antes de cumplir los 31 años, se le encuentra ya dirigiendo las obras de la cripta del ábside.

En 1878 había proyectado su mueble de escritorio (Ráfols, p. 225).

El mismo año ganaba el concurso para lámparas que aún existen en Plaza Real de Barcelona (Ráfols, p. 225).

En aquel mismo año proyecta una vitrina para el Primer Marqués de Comillas con destino a una Exposición en París (está en Ráfols, p. 22) que impresiona de tal modo al conde Eusebio Güell que lo llevará a transformarse en el mecenas y protector del joven inventor de nuevas formas, que son vistas con desconfianza por sus compañeros de estudio.

Entre 1878 y 1880 se ocupa el maestro de Riudoms de la casa de Manuel Vicens.

Ráfols publica en las páginas 27 a 36, fotografías del aspecto original de la obra, antes que los trabajos de urbanización del sector obligasen a la eliminación de los jardines del lado derecho del frente principal.

Esta obra anuncia al menos en su rica policromía el gestarse de las formas que más adelante serían las predilectas de Gaudí; lleva todavía el sello de trabajos escolares marcados por el mediocre eclecticismo del gusto de la burguesía en los países de Europa marginados de la revolución industrial.

En ese período Gaudí campea como un dandy en las reuniones de la rica e influyente familia Güell; pero con el andar de los años el solterón se aislará socialmente y se concentrará en el cultivo del arte y en los cuidados por su padre y una sobrina huérfana, que le acompañará toda su vida.

El significado de la presencia de Rosa Egea Gaudí (E. Casanelles, p. 23) al lado del maestro no ha sido valorizado por ninguno de los comentaristas de Gaudí, ni comentado por los colaboradores que Collins entrevistó antes de 1960.

*Año 1880.* Con el ingeniero Serramalera se ocupa de unas farolas que Ráfols publica en las páginas 14-18 de su segunda edición.

*1882.* Elabora un proyecto de pabellón de caza para Eusebio Güell (Ráfols, página 26).

*1883-85.* Chalet "El Capricho", que queremos definir como "La casa de la torre cilíndrica sobre el porche de cuatro columnas regordetas" (en Comillas, Santander, en Castilla la Vieja, golfo de Vizcaya, a 500 Km. de Barcelona).

El pesado "sombbrero" de la torrecilla se apoya en cuatro frágiles columnas de acero. Chocante. Grito de rebeldía del joven maestro que ya ha asumido la responsabilidad del Templo Expiatorio de la Asociación Josefina que fundara José María Bocabella. *Hermoso sólo por su policromía:* alcatado de escaques lisos azules con otros de relieve de rosetas amarillas sobre fondo blanco. El mismo motivo aplicado continúa en los aleros, bandas horizontales y antepechos de ventanas.

*Alarde de equilibrio inestable de una "torre",* superando casi todo lo conocido, si se exceptúan las inclinadas de Pisa y Bolonia.

1885. En casa de José Bocabella construye un altar que fue demolido en 1936; pero se encuentra en Ráfols, página 41.

*Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.* No se conoce una versión clara de la forma en que la personalidad de Gaudí se impone hasta llegar a dominar con plenos poderes esta obra, en reemplazo del arquitecto Francisco de Paula del Villar y Lozano.

¿Fascinan a la gente sus ideas por su rareza? Necesario sería estudiar el desarrollo del arte en todas sus manifestaciones en la Barcelona del periodo que va del 1875 hasta 1890, cuando a los 38 años de edad Gaudí es admirado en todos los círculos como artista genial.

En 1884 Gaudí había dado término a la Capilla de San José dentro de la cripta, realizada en conformidad al proyecto de Del Villar.

No está bien documentada la cronología del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

—En 1875 se proyectaba construir una réplica de la iglesia de Loreto en Italia.

—En 1882 se inicia la construcción del proyecto de carácter neogótico trazado por el arquitecto diocesano Francisco de Paula del Villar.

—Desde 1882 a 1891 se construye la cripta correspondiente al proyecto de Del Villar; pero ya en el año 1882 encontramos a Gaudí realizando la Capilla de San José de esa cripta y se inicia el proceso de vacilación en las esferas de la curia de Barcelona que culminará en la cancelación del contrato con Del Villar y el traspaso de toda la responsabilidad a Gaudí.

¿Era realmente un santo Gaudí como corría en las voces del pueblo de Barcelona? ¿No tiene más bien contradictorios rasgos entre el bien y el mal su capacidad para obtener encargos y abandonarlos sin dificultad cuando por algún oscuro influjo llega a hastiarlo?

—Desde 1887 a 1893 Gaudí dirige la construcción de los muros del ábside y los remates en forma de pináculos y florones de pináculos, *que él recorta y geometriza.*

—Desde 1891 a 1903 trabaja Gaudí en el transepto N.E. alcanzando a levantar los curiosos portales con la imitación de nieve realizada en estuco.

No menos rara es la pretensión de Gaudí de erigirse en algo que queremos definir como "amo de escultores". *Contrata artesanos vaciadores que utilizan modelos vivos para obtener no sólo las mascarillas sino el cuerpo entero de los personajes bíblicos* (Martinell, op. cit., p. 70). Esta técnica de vaciado en lo vivo se utiliza a veces contemporáneamente, en el periodo 1950-1965, para obtener los maniqués que se colocan en las vitrinas de las tiendas de ropa.

Tal es la historia tabú del transepto del Nacimiento de Jesús. Sólo Martinell tuvo el valor de hacer el relato que panegiristas no objetivos ocultan. Enterados del secreto, calificaremos sin vacilación, las esculturas de los portales "nevados" como el pastiche más chocante y menos glorioso de la historia del arte, y no simplemente como expresión de la medianía del escultor Juan Matamala Flotats.

En 1918 se da término a la albañilería de la torre sureste del manojó del transepto del Nacimiento; poco antes de morir Gaudí verá terminado el pináculo de esa misma torre en el año 1926. Siguen terminándose las torres después de su muerte a un ritmo que el propio Gaudí había sido incapaz de imponer a sus trabajos. Una torre más en 1927, una tercera en 1929 y la última en 1929.

Nada mejor que el fracaso de Gaudí en rematar su obra de la Sagrada Familia para demostrar que el gótico fue arte social. Porque él quiso hacer "un gótico sin muletas". Su semilla individualista no pudo germinar. Su trágica pretensión de valerse solo sin colaboradores le da a su obra del Templo Expiatorio ese carácter monstruoso de frustración que aceptan sus más miopes admiradores, nominándolo el Buonarroti de Cataluña.

Seguramente el mismo Gaudí estaba consciente de su incapacidad para lograr "su" perfección y sólo su vigorosa fe de católico puede servir para comprender el fenómeno de su tenacidad que le permitiría ver terminada una de las torres del transepto, la que él titulara Bernabé Apóstol.

#### *Palacio Güell*

De 1885 hasta 1889 construye el Palacio Güell que llamaremos "la casa de los dos arcos parabólicos" o la "casa del bay-window" (en la fachada interior).

Se anticipa Gaudí a la eclosión del modernismo en Europa cuyo inicio se data en 1890.

La fachada principal, el ambiente de la gran sala del piso principal con las columnas ya fitomórficas y el fantástico cuerpo saliente de celosía que se extiende verticalmente en el centro de la fachada interior por delante de los pisos, marcan el nacimiento de una nueva era en el mundo de las iniciativas arquitectónicas. También aparecen aquí por primera vez remates semejantes a pináculos que serán más adelante el rasgo más distinguido del arquitecto catalán; aquí albergan en parte cúpulas domésticas.

No obstante la composición se mantiene preponderantemente en términos convencionales, rectilíneos y rectangulares.

El Palacio Güell de 1885-1889 fue un encargo del rico aristócrata conde Eusebio Güell y Bacigalupi.

Se ubica en los números 3 y 5 de la calle Conde de Asalto de Barcelona.

En 1945 fue cedido a la Ciudad y destinado a Museo del Teatro; hace poco tiene allí su sede la Sociedad de Amigos de Gaudí.

#### *Finca Güell*

En 1887 trabaja en la Finca Güell, en construcciones que ya no existen, salvo en la obra de Ráfols que trae ilustraciones de ellas en las páginas 25, 52 y 53.

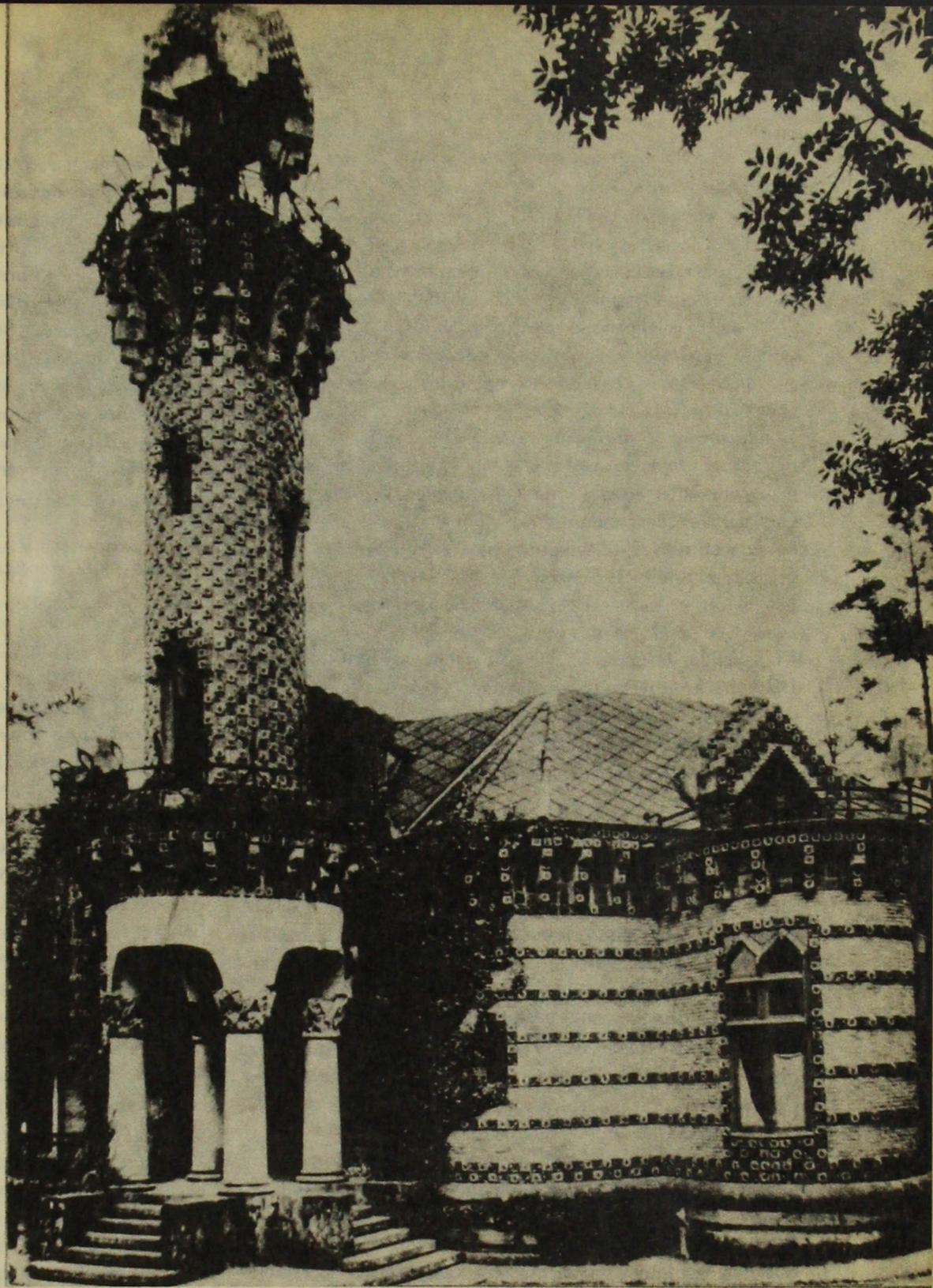


Fig. 2. Casa El Capricho, en Comillas, cerca de Santander

#### *Viaje a Andalucía y Marruecos*

En 1887 (acompañado del segundo Marqués de Comillas) viaja para llegar hasta Marruecos (Tánger y Tetuán).

Se suele relacionar las formas de Gaudí con las que corresponden a las viviendas de barro de los bantúes. Pero no se debe conjeturar que Gaudí haya visto tales formas en su breve estadia en Africa. Tales viviendas se encuentran en la región del lago Tchad, a varios miles de kilómetros de camino desde Tánger, o en los villorrios de los "musgu" en Camerún.

#### *Palacio Episcopal en Astorga*

En los años 1887 a 1893, llamado por el Obispo Grau, ejecuta los planos de este edificio, que al decir de Collins por el año 1960 aún no está terminado.

No pudo Gaudí dedicar tiempo a esta construcción, que fue realizada por arquitectos que no supieron desarrollar las ideas extravagantes del maestro de Riudoms.

#### *Pabellón de la Exposición Universal de Barcelona*

En 1888 cuando ya lleva cuatro años trabajando en la Sa-

grada Familia, elabora este proyecto, que Ráfols trae en la página 16.

Al año siguiente, 1889, inicia la construcción del Colegio de Santa Teresa.

Desde 1885 hasta este momento ha trabajado en lo que culminaría con el nombre de "Palacio Güell"

¿Qué ocurre en el proceso creativo de Gaudí?

¿Cómo explicarse esa tremenda diferencia de calidad entre sus diseños (exceptuando los pináculos del Templo) y la obra realmente ejecutada?

Donde mejor se documenta este abismo entre la idea primera y el producto acabado es en el proceso creador bien documentado de Casa Milá ("La Pedrera"), que fuera la sede del Partido Comunista en 1936-1939 y ahora "sufre" en su sótano la instalación de "boutiques", la lenta pérdida de sus rejas inferiores (1968).

Este hacer y deshacer, este abandono de los planos "aprobados" se repite en dos casos ajenos de la vida de Gaudí: El pabellón de Chile en la exposición de Sevilla de 1928-1930 del arquitecto Juan Martínez Gutiérrez y el Palacio de Naciones Unidas en Santiago del arquitecto Emilio Duhart Harostegui, en 1960-1964, ambos ajenos a todo lo que podemos llamar funcional, orgánico o racional.

#### *Colegio de Santa Teresa*

Entre los años 1889 y 1894 construye Gaudí el islámico y mudéjar Colegio Teresiano en el número 41 de la calle Gauduxes de Barcelona.

Su planta limpiamente rectangular podría pasar como modelo de las tendencias racionalistas de la arquitectura desde Vitruvio pasando por el Renacimiento hasta el Neoclasicismo y la arquitectura internacional de Mies, Gropius y Le Corbusier.

Simplemente se trata de un prisma ornamentado, con visos almocárabes en el exterior y algunas acrobacias gaudinianas en su interior.

El corredor central de su piso principal nos da la impresión que esta vez Gaudí no se atreve a comprometer la estabilidad de los pisos superiores con barras inclinadas de transmisión de fuerzas. Timidamente las emplea en el corredor central del piso principal y deja, esta vez, los ladrillos a la vista, como obsesionado por el espíritu de vigilancia, temeroso que algo imprevisto pueda suceder.

En Chile no podemos comprender tales audacias constructivas. No nos hacen gracia. Nos deja tensos pensar que un temblor pueda sobrevenir. Diferente sería nuestra reacción si creyéramos que lo que vemos es de hormigón armado. En tal caso esas líneas oblicuas de fuerza formarían parte de un poderoso organismo capaz de soportar por igual tensiones de tracción y de compresión.

Es lo que nos ocurre en Santiago frente a la obra del arquitecto H. Gressin sita en la calle San Antonio 446 al

468, fechada en el año 1915, marcada con débiles huellas de un tardío modernismo.

Observando la perfecta conservación de su estuco de fachada con sus ornamentos de inspiración floral, molduras onduladas que avanzan y retroceden, sentimos confianza, pese a los tres abultados cuerpos salientes en sus dos niveles superiores. Subyace en nosotros el supuesto que el edificio fue construido de hormigón armado, o al menos su vigorosa fachada, y basados en ese supuesto se desarrolla en nosotros un sentimiento de ancestral tranquilidad, todo lo contrario de lo que nos ocurre al tratar de entrar a la capilla gaudiniana de Santa Coloma de Cervelló, con sus "destrozados" pilares inclinados.

#### *1905-1907. Formas redondeadas comienzan en Casa Batlló*

En esta reforma de casa en 43 Paseo de Gracia, apodada "Casa de los Huesos", aplica Gaudí a la arquitectura civil las formas "blandas", "musculosas" que ya ha desarrollado en algunas partes del multitudinario conjunto de formas de la estructura inferior del transepto del Nacimiento del Templo de la Sagrada Familia.

En esta transformación de un inmueble de albañilería tradicional la casi eliminación del muro de fachada en el primero y en el segundo nivel es una proeza constructiva cuyas etapas sucesivas no han quedado anotadas. El precepto "la forma es el resultado de la función", no es válido aquí, como no lo es en la obra de Mies van der Rohe. Imaginar las diversas formas que podrían encontrarse para abrir más hacia la calle estos pisos de Casa Batlló, conservando más o menos intactos los cinco pisos superiores (pág. 161 de Ráfols).

Son formas que parecen crecer, brotar, rebrotar sin imitar no obstante nada de la naturaleza. Pertencen a un mundo de sueño y ensueño, de fantasía.

Es eso. Nos encontramos frente a una de las manifestaciones de la arquitectura fantástica del mundo occidental. Otras en Camboya, Laos, en la India, o en las imaginadas y nunca realizadas "BERGFRAUEN" de nuestro Tótila Albert o en su escultura habitable para ser construida en la cima del Cerro San Ramón de Santiago, de 1924.

#### *Incoherencia del modernismo*

El modernismo o estilo "art nouveau" no tuvo coherencia de principios.

Es difícil explicar el nacimiento de iguales ideas plásticas en diferentes países en forma simultánea y sin la existencia de un sistema de vasos comunicantes.

La explicación de la gestación de los estilos en general, no es aplicable a un caso particular tan complejo como el del modernismo. Es algo que no debemos confundir con los estilos de transición o con el fenómeno de la mezcla de estilos o fusión de un estilo dentro de otro.

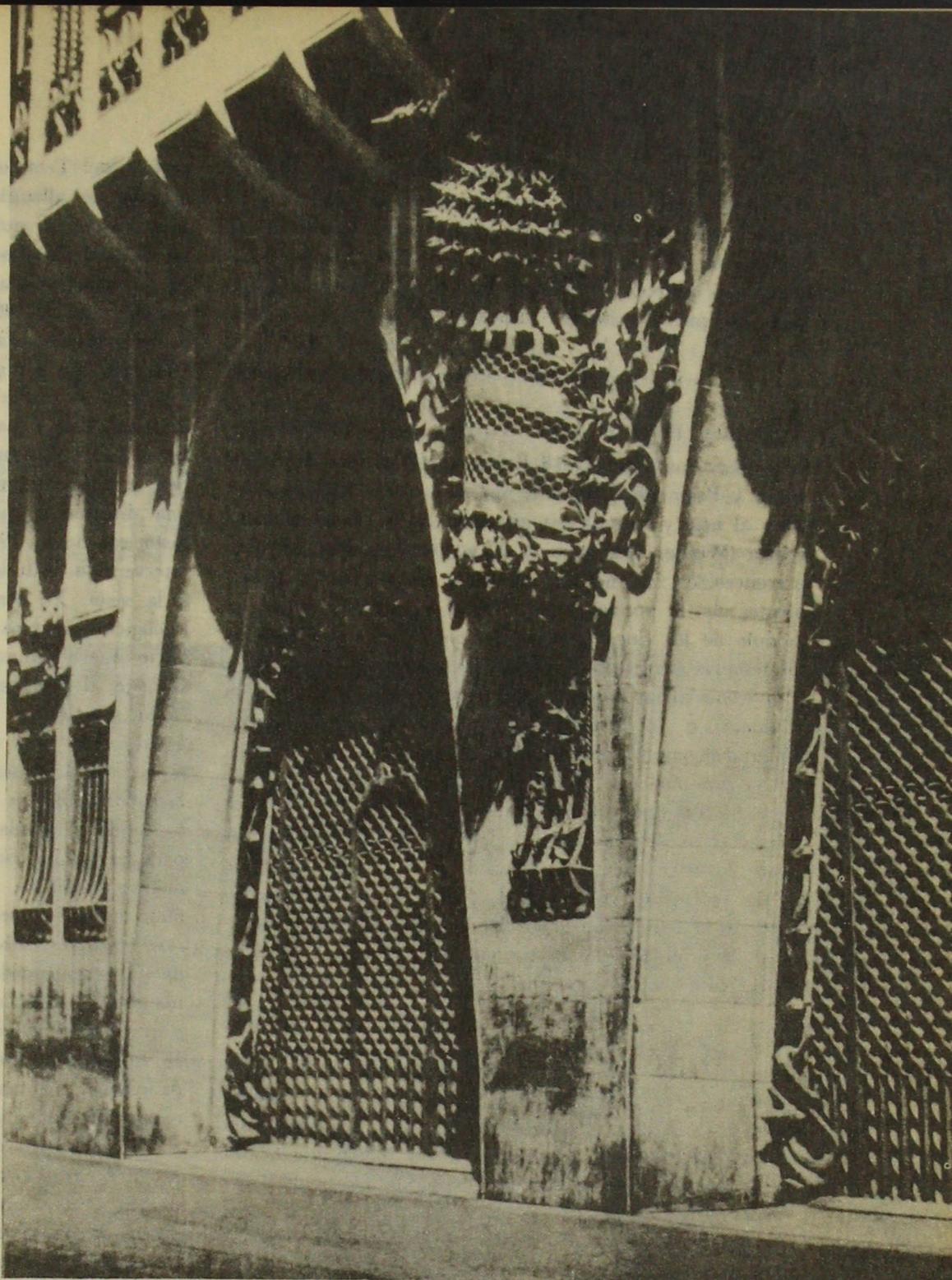


Fig. 3. Entrada del Palacio Güell, en Barcelona, con aquel par de arcos que siguen una curva que algunos sostienen sea catenaria; pero los investigadores del modernismo (y también los del "estilo internacional") no son muy dados a probar con la matemática el nombre de una curva o la serie de números de un sistema de proporciones

En todo caso, para obtener el diagnóstico estilístico necesitamos la perspectiva que da el tiempo. Ahora mismo no podemos describir el nuevo estilo de arquitectura de la Unión Soviética, porque apenas está naciendo.

*¿Qué es estilo?*

Al poner en orden los objetos de la historia del arte, ayudados por su localización geográfica, establecemos relaciones de comparación. Comparamos las partes de distintas obras de arquitectura:

basamentos, elementos sustentantes, formas de la cubierta. Buscamos los comunes denominadores de la obra de un artista, de una generación o de una época.

Estilo llamamos a ese común denominador que es un término complejo difícil de describir.

Una palabra o dos se usan habitualmente para identificar un estilo; gótico, gótico florido (que se localiza en España: gótico florido español); barroco, barroco bávaro, etc. Puede precisarse más: barroco tardío de Arequipa.

Suele decirse que Gaudí es modernista. Es cierto. En alguna obra tiene ese tono que lo incorpora al común denominador europeo del "art nouveau". Por ejemplo la reja de

la finca Güell de las Corts (después demolido para edificar el Palacio Real) podemos Hermanarla (es de 1887) con la fachada del foto-atelier Elvira de Augusto Endell en el Munich de 1897, en cuanto a su expresión lineal. Casanelles nos entrega la misma imagen: Pabellones Güell, Pedralbes, puerta de hierro "El Drac".

*Gaudi, policromista; Vitruvio, anticolorista*

Xenócrates, Plinio el Viejo, Vitruvio en la antigüedad y después en los siglos 17-18 Freart de Chambray, Winckelmann y Peter von Cornelius sostienen que el uso de color daña al arte y entraña los gérmenes de su posterior decadencia (Werner Hoffmann, t. 2, p. 188). Se trata de ideas preconcebidas, de normas estéticas, de exigencias provenientes de la sociedad en diversas épocas históricas: el módulo de los cinco órdenes clásicos, la jerarquización de los templos (tetrastilos, exastilos, octastilos), la iconoclastia o la iconoclatría, la determinación del corte ad quadratum (Colonia) o ad triangulum (Milán), la correspondiente longitud de nave y tantos otros códigos o cánones.

En la era moderna es el artista mismo quien se impone normas y crea su círculo que lo apoya.

Tres fuerzas determinan la creación artística en la actualidad: 1) el programa (la función, el ritual, el protocolo), 2) las reglas del arte (calidad, diseño, armonía, composición); 3) la actitud subjetiva (el genio, el talento, la personalidad, la originalidad). Es característico en la era moderna el paralelismo de estas tres fuerzas.

#### *Síntesis*

Antonio Gaudi y Cornet, arquitecto genial, cuyas contradicciones fueron producto de su soledad, nació en Riudoms (Mas de la Calderera) el 26 de junio de 1852 y fue bautizado en Reus, de ahí la confusión que lo hace nativo de esta última ciudad. Murió en el Hospital de la Santa Cruz de Barcelona el 10 de junio de 1926.

Como Wright, el maestro de Riudoms electrificaba a sus discípulos y los encandilaba con su grandeza incomparable. Nada suyo por contradictorio que fuere era discutido por los que ciegameamente le siguieron y nada nuevo incoaron. Después de su muerte se desata la famosa polémica en que el arquitecto Berenguer (fallecido un poco antes que Gaudi) parece ser autor de rasgos vitales de su obra, pero no se puede mostrar nada hecho por él que resista parangón con las obras de Gaudi, empapadas en el fanatismo de una idea perennemente presente a través de una vida entera.

Lo admirable y lo monstruoso brota de manos de Gaudi con galanura sin par, en forma de estructuras geométricas euclidianas desarrollables o no desarrollables, de inestable equilibrio o de abigarrada rusticidad en lo arquitectónico, junto a la fuerza adherente de rejeras tridimensionales como nunca antes se habían conocido.

Chocante es la inmadurez de muchas partes del primer

periodo del Templo Expiatorio. Los acrobáticos amontonamientos de albañilería pegada meramente con argamasa de cal y arena, que se apoyan en *columnas formadas por un solo ladrillo* (Escuela de Santa Teresa) o por dos (¡como en el Sótano de una casa!) y forman sistemas de nervaduras, suscitan nuestra admiración incondicional a pesar de que comprendemos que al menor temblor se derrumbarían.

Delgadas costillas de ladrillo puesto de canto y bóveda de cáscara a la manera catalana, formaban el desván o ático de Casa Milá ("La Pedrera" al decir popular). El arquitecto Barba Corsini tuvo la ingrata tarea de demolerlos pese a estar protegidos todos los productos de Gaudi por una disposición que los "clasificaba" como monumentos históricos desde 1952, dos años antes de esta lamentable intervención. Allí las costillas parabólicas eran de ladrillo a la vista. En otro edificio tienen la forma redondeada, biológica, orgánica que corresponde al "modernismo" o "arte nuevo" aunque logrado con el uso de estuco que Berlage, el líder holandés del movimiento, había rechazado como "mentira".

Se resiste a toda descripción en palabras el conjunto de espacios y de bultos que se aglomera para formar apenas la cabecera de un transepto del inconcluso Templo Expiatorio de la Sagrada Familia de Barcelona con el abigarrado paquete de las cuatro torres que se levantan hasta 107 metros de altura. Impresiona mucho mejor el lado de la mole en que debieron apoyarse las naves que nunca deberían levantarse salvo en sus cimientos. En cambio la fachada (si es que puede atribuirse ese nombre a nada salido de manos de Gaudi) nos desconcierta con su aspecto neogótico en su tercio inferior, modernista o gaudiniano inmaduro en su tercio central y gaudiniano perfecto en sus pináculos de remate que tienen algo de fruto y de faro, de basural colgado de nubes y de bisutería para entretención de gigantes. En ellos no sabemos si admirar más su construcción, hecha en gran parte cuando el maestro ya no vivía, o los planos de su mano hechos en su vida incansable hasta el último aliento como de niño que juega a hacer un ejercicio magistral de geometría descriptiva.

Y así como trepan sus formas hacia el cielo con energía contenida en vestido de policromos esmaltes sostenidos por poligonales redes de líneas de juntura que parecen amarrarse a los múltiples cubos de parda piedra, los nudillos de esos cuatro dedos que claman misericordia, con los nombres de Bernabé, Simón, Judas y Matías, así también las líneas ondulantes de sus muros y escaños y pórticos rústicos de oblicuos puntales y balcones sinuosos y aleros cual párpados protectores anuncian premonitoriamente las glorias de una arquitectura que apenas sabemos construir recién en las aeronaves, pero que en sus formas nos acoge cálidamente, como la placenta materna a la criatura, y como el avión retropropulsado al resignado pasajero para hacerle nacer de nuevo.

El mensaje dado por Antonio Gaudi y Cornet apenas si empieza a ser desentrañado. Nos llegaba hace cuarenta

años y se perdía sin dejar eco. Hace treinta años Lambert, Dalí y Ráfols insistían y se volvía a perder su llamado. Solamente desde 1952 la voz de Gaudí se hace persistente en colosales fotografías y documentados ensayos. Toda su obra está presente casi en un pequeño espacio urbano de Barcelona.

*Anti-tesis*

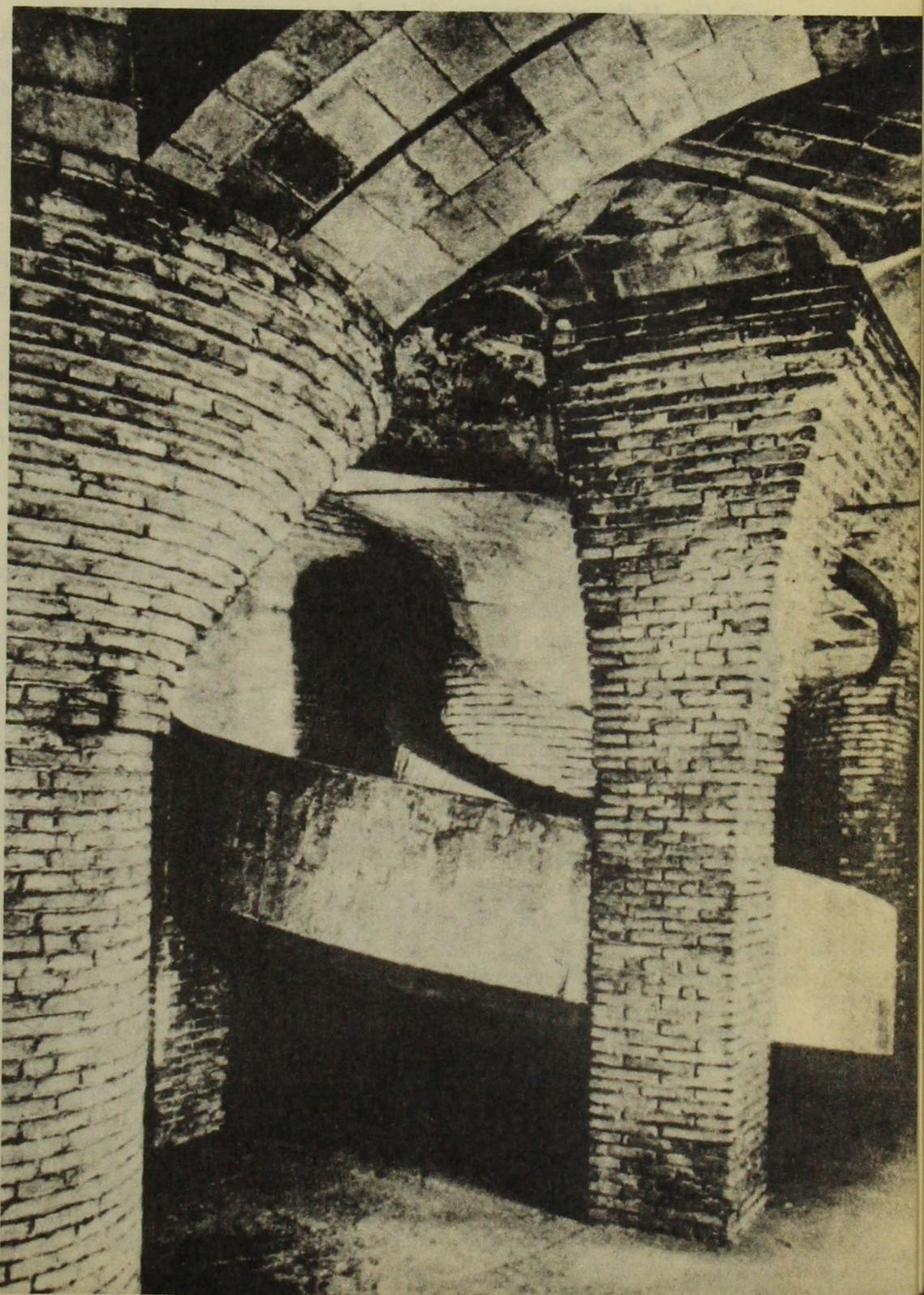
Werner Hoffmann (y colaboradores: *Bildende Kunst*, op. cit. Vol. 3, p. 175) traza un simil entre el Palacio Ideal (*Palais Idéal*) construido de restos y chatarra por el año 1900 por Ferdinand Cheval y la obra de Gaudí. Califica a

ambos como: ingenuos  
románticos  
rococó-grutescos  
fantasmales

*Ibidem*, p. 94, reconoce su capacidad para modelar el espacio, capacidad que de acuerdo a Hoffmann, Gaudí compartiría con Wright, Le Corbusier y Castiglioni (arquitecto nacido en 1914: proyectos de arquitectura fantástica).

*Ibidem*, p. 52, le atribuye a Gaudí la tendencia común del modernismo a borrar el límite entre escultura y arquitectura. Lo estructural queda escondido bajo formas como maleables, como de arcilla en estado plástico que tiende a cambiar de forma, con lento movimiento.

Rinde homenaje Hoffmann a Gaudí como figura que sobre-



*Fig. 1.* Algún comentarista ha sostenido que esta rampa era necesaria porque los caballos de la cochera del Palacio Güell bajaban al sótano. En el castillo de Amboise, en el valle del Loira, los jinetes subían, por una rampa similar a ésta, hasta el último piso para su comodidad. Tarea larga la de establecer una tipología de las rampas helicoidales; anotamos aquí un rasgo: la de Güell sube con el sentido de los punteros del reloj, la de Amboise a la inversa

sale y opaca al modernismo con su fuerza vital, como precursor de una "nueva arquitectura en movimiento".

En su ensayo "Moderne Weltkunst" (op. cit., p. 286), Wolfgang Braunfels reúne los nombres de Gaudí, van de Velde, el opaco Obrist, colaborador del anterior, Endell y Sullivan para señalar el carácter contradictorio de su arte. Exigen sencillez y ostentan refinamiento, piden naturalidad y exhiben estilización. Crean un arte artesanal para una élite literaria. Contienen en germen todas las contradicciones de la "arquitectura social" que culmina en el Werkbund y no deja indemne al Bauhaus en la Alemania de 1919-1933.

Werner Hoffmann (Knaurs Stilkunde, op. cit., p. 375) da por seguro que Gaudí ha sufrido la influencia de la obra construida y escrita de Viollet-le-Duc, cuando hablaba de "una renovación del gótico desde su esencia, desde dentro". Cita Hoffmann expresiones de Gaudí que no nos ha sido posible encontrar confirmadas en otros autores, salvo aquella, tan pregnante, de su pretensión de hacer "el gótico sin muletas". Transcribo textualmente el texto que Hoffmann sin señalar fuente atribuye a Gaudí: "El gótico es excelso pero imperfecto, un comienzo al que lamentablemente el Renacimiento cerró el camino. No debemos imitar ni repetir hoy el gótico, debemos desarrollarlo, retrocediendo al alto gótico".

Agrega Hoffmann: Gaudí concentró su atención en la planta y en las bóvedas. Debía ser el todo como algo que crece, no estar sometido a un esquema previo. Los caracteres orgánicos no sólo habían de manifestarse en los detalles sino que en el "crecer" del cuerpo arquitectónico y sus elementos. Muros y cubiertas debían constituir un solo caparazón, mientras las torres debían nacer del cuerpo orgánicamente. Gaudí dijo de los arbotantes góticos que eran muletas y ensayó su propia solución, inclinando adecuadamente los pilares, dando forma arbórea, dicotómica. De este modo su forma de estructurar se asemeja al dinamismo diagonal de las estructuras de acero de esa época, con las cuales se iguala en jerarquía y originalidad. Sin duda la obra de Gaudí es un "puente" entre el neogótico y el modernismo.

Werner Hoffmann, *ibidem*, pp. 407-409, sostiene que alrededor de 1890 se manifiesta en el modernismo la tendencia del dinamismo lineal como en las rejías del Palacio Güell o como en obras coetáneas de Guimard, el arquitecto de los rizados ingresos del Metro de París.

La culminación de la "inquietud orgánica" está para Hoffmann en dos obras de Gaudí: Casa Batlló (1895-1897) y Casa Milá (1910).

Desaparece en sus fachadas la distinción entre vano y muro sustentante. El muro está lejos de ser bidimensional, se transforma en organismo corpóreo y plástico.

Muros y rasgos abiertos forman algo inseparable, inextricable; en ellos se despliega una creciente energía espacial. Literalmente la obra de Gaudí es arquitectura orgánica. No se encuentran en efecto superficies que puedan llamarse

planas, todo es ondulación, promontorio y vaguada. El ángulo recto no aparece por ningún lado. La obra parece fundida a partir de un molde, no se ven juntas, ni resaltes ni aristas. No menos se manifiesta en Gaudí su predilección hacia el modernismo en el tratamiento de la planta edificada de los espacios interiores, en cuanto aquella tendencia aspira a la síntesis y fusión de las formas. Es capaz de "reblandecer" la dureza de la materia con que construye. Los ambientes se suceden como en un proceso de crecimiento. No se desarrollan de acuerdo a la simetría axial. Se integran en forma laberíntica. Aun las puertas y ventanas redondean sus "esquinas". Los muebles parecen fundirse con los muros. Todo fluye, no existe plinto rectangular entre cielo y muro.

Sostiene Blai Bonet en el prólogo de Casanelles (op. cit., p. 10) "que Gaudí era el arranque de la racional arquitectura nueva".

Opone a esto el texto de Gustav Adolf Platz (p. 145), el maestro de Bruno Zevi que no comulga con Gaudí.

Tiene razón Blai Bonet en cuanto a que vale la pena una investigación, palmo por palmo, del "insondable" banco del Parque Güell, para comprender mejor a Miró, Tapies, de Kooning y Saura.

Casanelles, op. cit., p. 94: "Gaudí dispuso que un peón se desnudara y se acomodara perfectamente sentado sobre un lecho preparado de yeso escayola, en espera de obtener la original forma del asiento, una vez el material se hubiese fraguado".

Refiriéndose al año 1929, al Pabellón de Ludwig Mies van der Rohe en la Exposición Mundial de Barcelona, Platz (p. 145) sostiene: "Algunos países, particularmente del mundo latino, permanecen en el quietismo, ahora que el modernismo ha demostrado que no se puede crear un mundo de formas basado en el subjetivismo. Un ejemplo son las creaciones geniales de Gaudí en Barcelona, discutibles desde el punto de vista formal. En su templo goticizante-fantástico se trabaja ya más de treinta años".

#### *El dictamen académico*

*Encyclopaedia Britannica*, 1968. (Carola Giedion-Welcker). *Gaudí Antonio* (Antonio Gaudí y Cornet) (1852-1926), arquitecto, escultor y artista ceramista catalán, notable por la libertad espacial y unidad orgánica de su obra, nació en Reus, Tarragona, España el 26 de junio de 1852. Estudió en la escuela de arquitectura de Barcelona. Apreciado a comienzos del siglo xx por su imaginación extravagante y excéntrica llegó a ser apreciado como un gran inventor de arquitectura, como constructor y como escultor de formas orgánicas. Estudió las formas de la naturaleza y desarrolló un expresivo "art nouveau" dando vitalidad a las líneas, al espacio y a los volúmenes y originalidad a la construcción (pilares inclinados que corresponden a las resultantes de las fuerzas).

Barcelona fue el centro de trabajo de una vida entera de

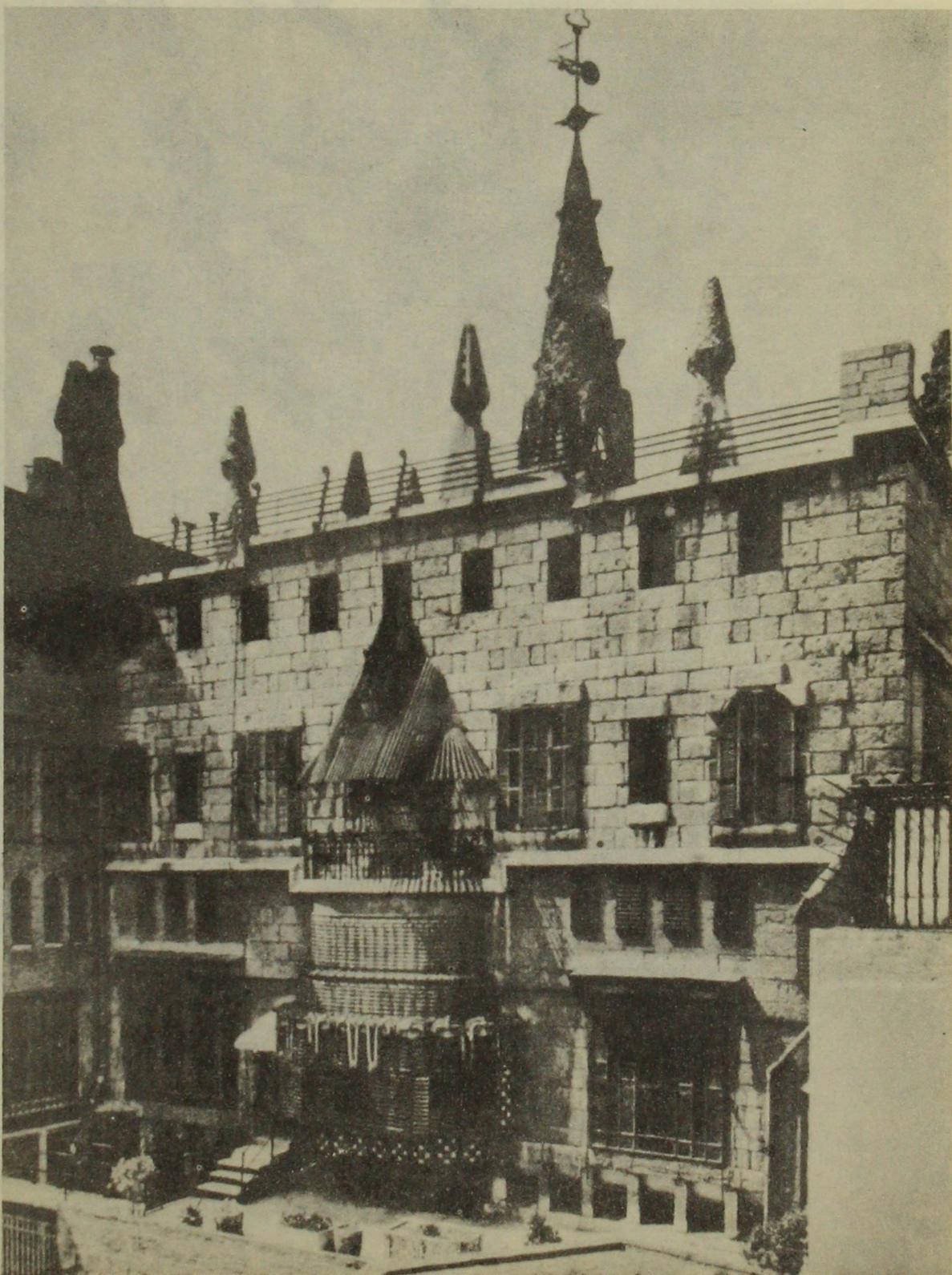
este hombre profundamente religioso, tenaz y no comprometido. Para su mecenas el conde Güell, construyó la residencia urbana llamada "Palacio Güell" (1885-89) y el Parque Güell (1900-02). En este empleó brillantemente un aterrazamiento para crear una plaza de juegos infantiles grandiosa. Está enlazada por un banco de curvas ondulantes que revistió de azulejos de color, realizando, como precursor del cubismo, un "collage" de pedazos de cerámica vitrificada.

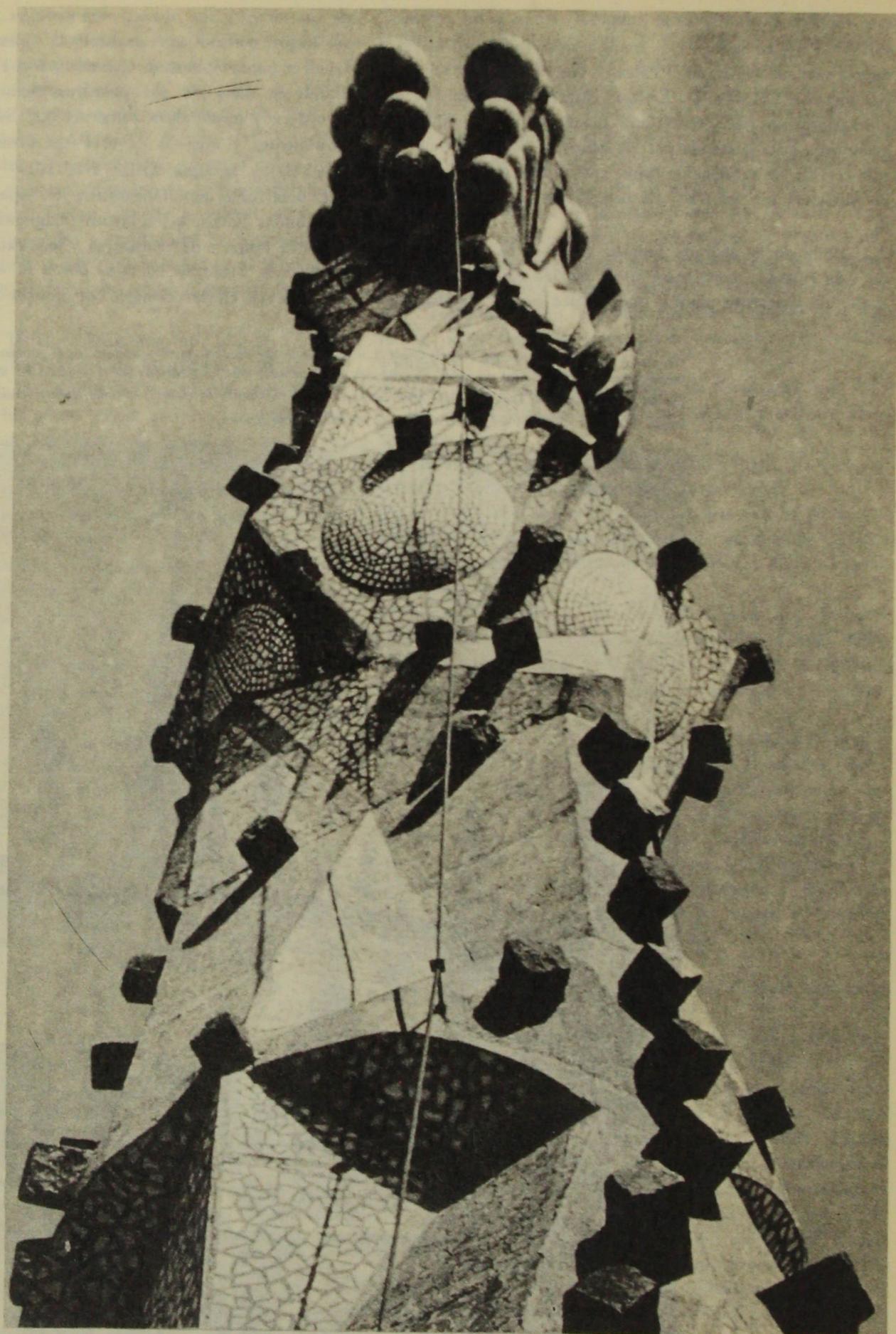
La iglesia de la Sagrada Familia (1883-1926) fue tarea de su vida entera y permanece como macizo edificio no terminado, de sugerente planta, *que destaca por la construcción*

*de sus torres y sus figuras ornamentales.* Tampoco terminó su mejor edificio monumental, la iglesia de la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló (1898-1914).

Gaudí se aleja de sus primeros elementos neogóticos e incorpora nuevas ideas constructivas. Sus edificios de departamentos y oficinas en el Paseo Gracia —Casa Batlló (1905-07) y la Casa Milá (1905-10)— ostentan un estilo que desarrolla simultáneamente el espacio y la fachada. Sus fluidas líneas, la fantástica imaginación plástica de sus tubos de humo y de ventilación y lo inextricable de sus rejas y balcones, alcanzan en estas obras su más alta expresión. Gaudí murió en Barcelona el 7 de junio de 1926.

Fig. 5. La fachada posterior del Palacio Güell. Las celosías de raíz mudéjar pierden adentro, en el antiguo comedor de los Güell, la fuerza de su específico caudal expresivo, amortiguada por la plástica ecléctica modelada por el joven Gaudí, mientras en el salón principal del Palacio Torre y Tagle de Lima otras celosías (también islámicas de esencia) queman nuestra retina, desplazan percepciones, borran modelados y brillos y se establecen como acorde dominante de la pieza





*Fig. 6.* Templo Expiatorio de la *Sagrada Familia*, Remate de pináculo de la fachada del transepto llamada "del Nacimiento"

*Tesis*

El rasgo fundamental de la vida y de la acción de Gaudí, es la lucha tenaz contra la alienación y la enajenación a las que opone la objetivación de todos sus impulsos creadores, objetivación que comunica a quienes le rodean.

Es parco en palabras, pero heroico en el trabajo. Neufert para verlo y encontrarlo debe levantarse a las 5 de la mañana y allí lo hallará arrodillado en la primera fila del prebiterio de la Catedral, y a esa temprana hora marchará con él hasta el Templo Expiatorio. En la puerta de la montea se despedirán.

Sus colaboradores se identifican con él a través de igual proceso de objetivación: sienten como él, aman la belleza de los materiales como él, participan en el complejo esfuer-

zo de transformar en realidad sus informes formas, desarrollándose en ellos una poderosa capacidad de adivinación de las metas del genio. Y esos colaboradores no son intelectuales sino que artesanos, estucadores, alicatadores, albañiles.

En proceso ascendente la imitación del gótico va siendo reemplazada, en su obra máxima patronizada por la Sociedad Josefina, por el rechazo de todo rasgo espúreo, falaz, y alcanza así en el templo y en elementos de su arquitectura laica los más poderosos rasgos de autenticidad de la cultura popular de una región que ha entregado al mundo líderes revolucionarios en el más amplio sentido del concepto.

Fue jefe y fue revolucionario Gaudí porque como Lenin, Companys y Che Guevara transformó el pensamiento en acción implacable sin vacilaciones.

Fig. 7. La puerta de entrada "El Drac" de los pabellones Güell ("El Dragón").

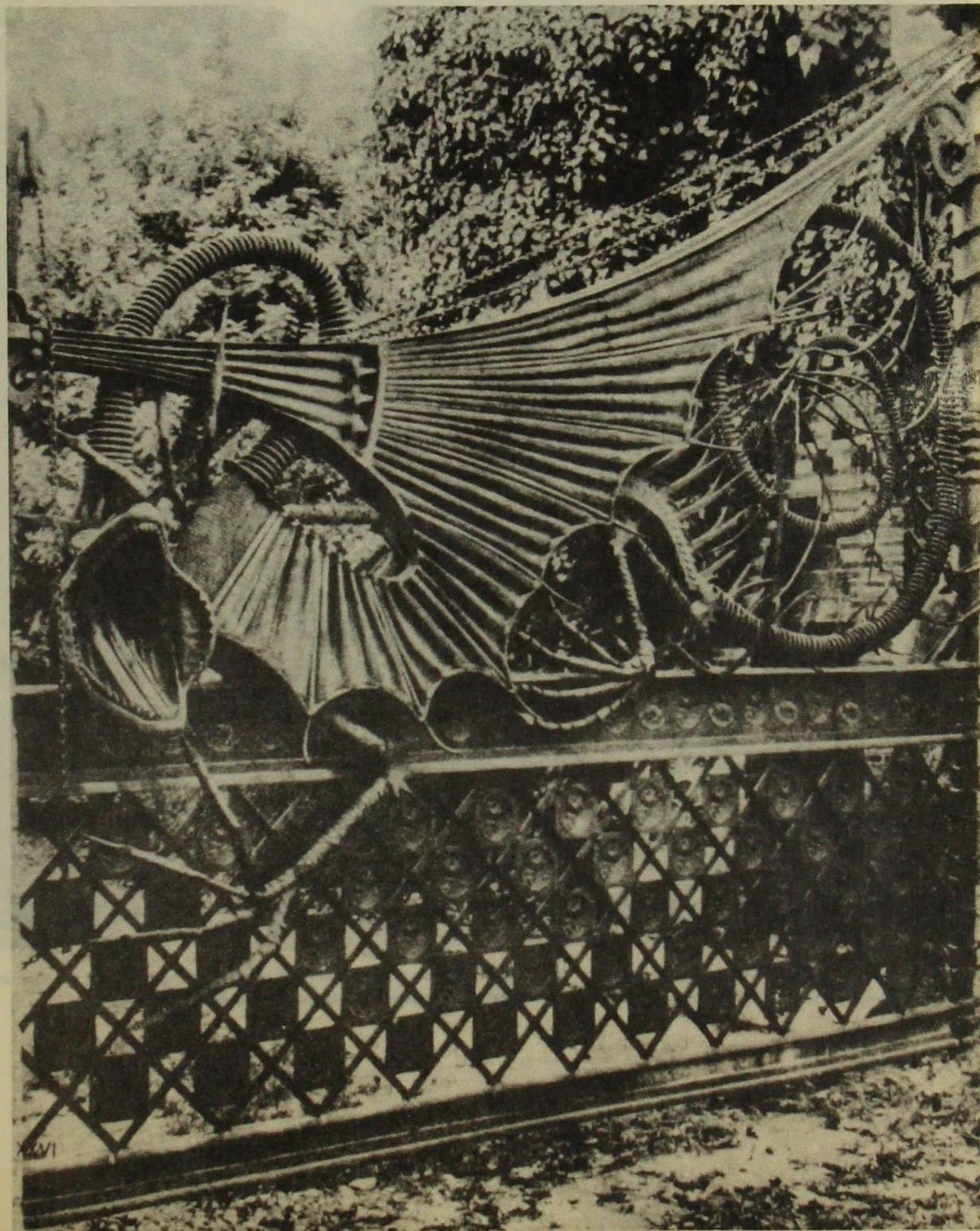




Fig. 8. Templo Expiatorio de la *Sagrada Família*. Figuras de "ángeles anunciadores". La escultura figurativa en la obra de Gaudí lleva el sello de una desconcertante mediocridad en paradójal contraste con la originalidad de todas las demás cosas modeladas por su genio



Fig. 9. Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. Figuras en la fachada, grupo conocido con el nombre de "Jesús en el Templo"

## BIBLIOGRAFIA Y COMENTARIOS

BLEGER, JOSÉ, *Alienación, enajenación y objetivación en las ciencias del hombre: Antropología, psicología, lingüística, psicoanálisis*. Conferencia en la Sociedad de Psicología y Psicoanálisis de Montevideo. Cinta Magnética, exposición y diálogo, 2 horas, julio 1968.

BOHIGAS-POMÉS (Oriol Bohigas, escritor, y Leopoldo Pomés, fotógrafo), *Arquitectura modernista*. Barcelona, 1968, 330 pp., ilustrac., 259 figuras fuera de texto. (La historia del "art nouveau" en Barcelona, que, entre otros aportes, da estatura a la discutida figura de Berenguer).

BONET, BLAI, Prólogo de *Casanelles*, op. cit., pp. 9-15.

BRAUNFELS, WOLFGANG, *Moderne Weltkunst*, pp. 245-342, en el vol. 2º de *Knaurs Weltkunstgeschichte* (2 vol.) (vol. 2º, 360 pp., 263 fig., en el texto; 72 figuras en color fuera de texto).

CASANELLES, E., *Nueva visión de Gaudí*. 1965. Barcelona. 132 pp., 128 figuras fuera de texto, algunas en color. Bibliografía no sistemática; no trae índice sistemático.

COLLINS, GEORGE R., *Antonio Gaudí*. New York, 1960; 136 pp., 25 fig., 107 ilustr. fuera de texto. Collins reconoce a Ráfols como la fuente principal sobre Gaudí. Agrega precisión. La Asociación Josefina, en Ráfols, tuvo el nombre

de Asociación de Devotos de San José. Nos habla de un altar destinado a Rancagua, Chile, cuyo proyecto preocupaba a Gaudí en 1922; por intermedio de Malte Krasemann y del Obispo Larrain, Collins antes de 1960 supo que no se encontraba indicio alguno de ese proyecto en los archivos pertinentes.

Identifica a Fco. Folguera Grassi (p. 129, nota 92) como uno de los colaboradores de Gaudí, sin mencionar su obra (ver esta bibliografía) agregada a la primera edición del libro fundamental de Ráfols.

En su nota 18 nos habla de *Antoni Gaudí: Ein Pathographischer Versuch, Zugleich ein Beitrag zur Genese des Genieruhms* de I. BUECKMANN, en que este último señala rasgos psicóticos en el comportamiento del genio de Reus.

El "escultor" habría sido Juan Matamala Flotats (Collins, p. 129, nota 92).

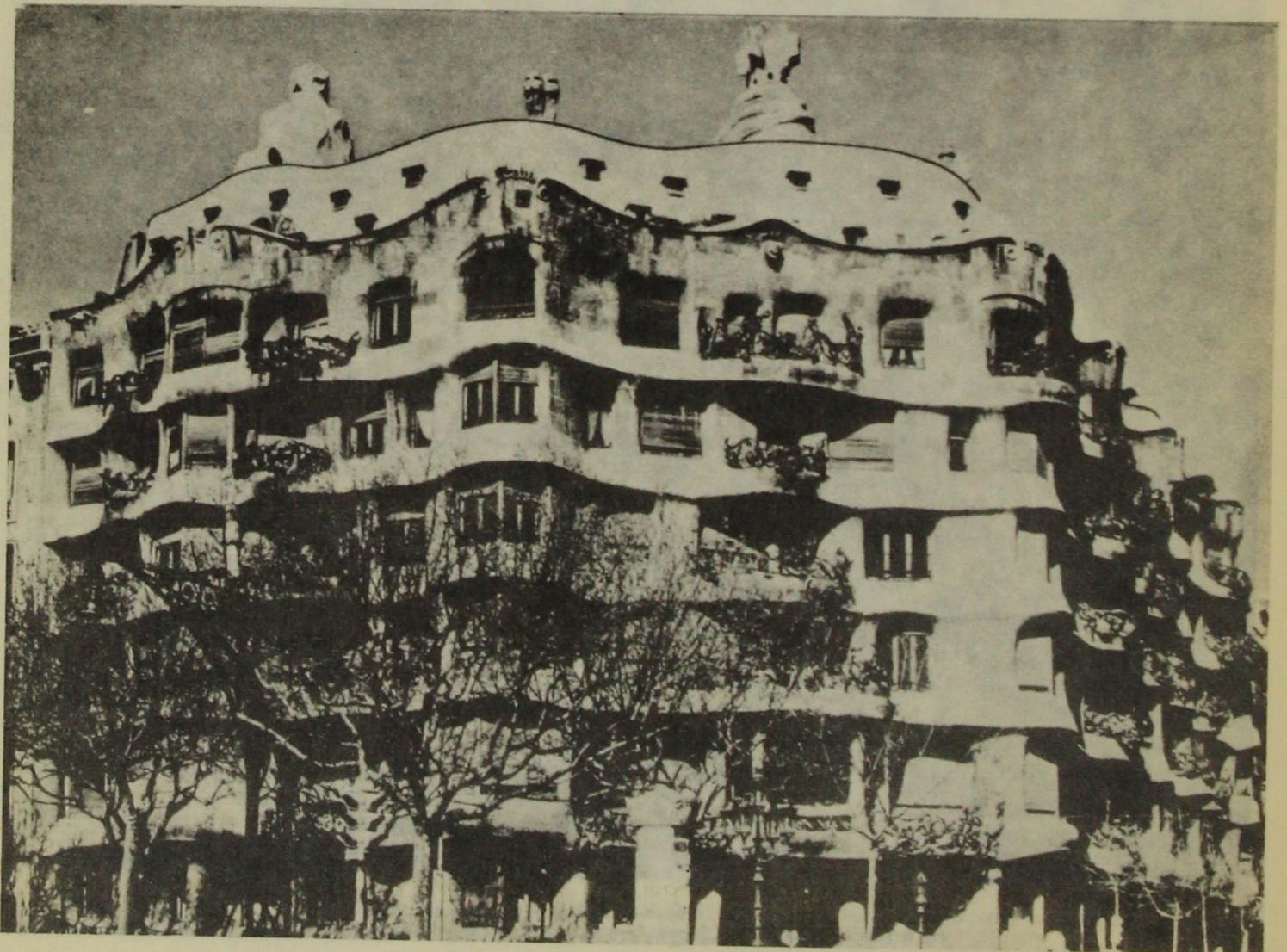
Luis Bonet y Gori sería el autor del alzado exacto de uno de los pináculos, aquel en que se inscriben verticalmente *Hosanna, Excelsis*.

El primer Marqués de Comillas fue Antonio López y López de la Madrid (1817-1883). El segundo Marqués de Comillas fue Claudio López y Bru. Ambos son de la familia que mandó construir la casa Comillas, cerca de Santander. El amigo de Gaudí fue Claudio.

Collins dice que esos arcos que Ráfols calificó de catenarias son parábolas; pero no precisa su aserto.

La "insurrección antirreligiosa de Barcelona" ocurrió en 1909 (Collins, p. 21).

Fig. 10. La Casa Milá en Barcelona. A lo mucho que se ha dicho agreguemos: Fue sede del partido comunista durante la guerra civil 1936-1939. Por allí rondan juntos Lenin, Marx, Gaudí y Compañía... ¡qué herejía!



FOLGUERA, FRANCISCO, *La arquitectura gaudiniana* (como segunda parte de la obra de Ráfols, desde p. 229 a p. 264).

HOFFMANN, WERNER, *Das 19. Und 20. Jahrhundert*, pp. 371-440 de KNAURS STILKUNDE, München 1963, 456 pp., 857 fig., en el texto, 8 fig. en color fuera de texto.

BILDENDE KUNST, vol. 2 y 3, de la obra de 3 volúmenes de la serie *Das Fischer Lexikon*; vol. 2, 1960, 378 pp., 143 fig.; vol. 3, 1961, 351 pp., 150 fig. (El texto sobre Gaudí de p. 53 se debe a WOLFGANG FISCHER; de p. 94 a p. 175, a GUENTHER FEUERSTEIN.)

MARTINELL, CÉSAR, *Antonio Gaudí*, Milano, Electa, 1955. Serie Astra Arenarum

MARTINELL, CÉSAR, *La Sagrada Familia*. Barcelona, 1952, 103 pp., 48 láminas fuera de texto; elevación del conjunto del templo (dibujo de Luis Bonet). Copia-

mos del capítulo v: *La Escultura*, p. 70: "... y proceder luego al moldaje de una figura natural desnuda que respondiera a dicha posición y a las características físicas deseadas, para lo cual se tenía previamente elegida una persona que pudiera prestarse a ello, que era, por lo general, de las cercanías del templo".

RÁFOLS, JOSÉ F., *Antonio Gaudí*. Barcelona, 1929, 305 pp., fig. (Ráfols, Josep F., como advierte CASANELLES, op. cit. p. 18), se refiere a "Escritos de Estética Arquitectónica" (1876-1878), situados en la Cronología de Gaudí de este su primer biógrafo. Casanelles transcribe íntegros los textos que se conocen, en las pp. 123-132, tanto el manuscrito del Museo de Reus como los fragmentos del Dietari de 1876-1879 que alguien copió antes del incendio del taller.

RIBEIRO, DARCY, *Cultura auténtica y Cultura espúrea en Antropología*. Conferencia en la Soc. de Psicología y Psicoanálisis de Montevideo. Cinta Magnética, exposición y diálogo, 2 horas, agosto de 1968.

Fig. 11. La fachada del Nacimiento del Templo de la *Sagrada Familia* en el estado de avance de obra que se encontraba al morir Gaudí, criatura genial y predestinada nacida, "en un manso del término de Riudoms (Mas de la Calderera)" y bautizada en Reus, que había de inventar de nuevo la relación arquitectura-escultura y la razón de ser del color en las construcciones civiles. A más de cuarenta años de su muerte, aún brotan pocas flores de su policroma simiente, porque aún no se ha roto el tabú que rechaza la alegría del desenfreno

