



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2018/2019

EL RETORNO AL ORIGEN EN LA OBRA DE GAUDÍ

THE RETURN TO THE ORIGIN IN GAUDÍ'S WORK

Carlos Varela Fernández

Tutor: César García Álvarez

EL/LA TUTOR/A,

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.:

Fdo.:

Resumen: Repetida hasta la saciedad, la máxima gaudiniana “la originalidad consiste en volver al origen”, aún no ha sido, sin embargo, estudiada en toda su complejidad ideológica y simbólica. En este trabajo se estudian sus implicaciones últimas, a través sobre todo del análisis del Palau Güell y de la Casa Botines, que permitirán comprender las estrechas líneas que unen a Gaudí con las tramas ideológicas y filosóficas de su época.

Palabras clave: Gaudí, arquitectura, retorno al origen, simbolismo, Viollet-le-Duc, siglo XIX, Renaixença, Palau Güell, Eusebi Güell, Casa Botines.

Abstract: In spite of have been repeated constantly, Gaudí’s phrase “originality consists on returning to the origins” still has not been, however, studied in all its ideological and symbolical complexity. In this work, we study its meaning, especially through the analysis of Palau Güell and Casa Botines, which will allow us to understand the tight lines between Gaudí and the ideological and philosophical atmosphere of his lifetime.

Key words: Gaudí, architecture, the return to the origins, symbols, Viollet-le-Duc, XIX century, Renaixença, Palau Güell, Eusebi Güell, Casa Botines.

INTRODUCCIÓN.....	3
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
2. EL PALAU GÜELL (1886-1888).....	12
1. 1. Análisis.....	13
Etrusco/romano/babilónico: el sótano.....	13
Una colmena mística.....	14
Una maison d'artiste, un palacio veneciano y una cueva.....	18
La azotea: jardín, hormiguero y arquitectura africana.....	25
El palacio del Rey Midas.....	29
Catedral y palacio cósmico.....	32
1. 2. Síntesis.....	34
3. LA CASA BOTINES (1891-1893).....	38
El agua primordial.....	39
Un bosque de columnas.....	43
Las mirillas y el torreón: origen y elevación.....	45
CONCLUSIONES.....	50
ANEXOS.....	52
Textos.....	52
BIBLIOGRAFÍA.....	58
Fuentes directas y testimonios de Gaudí.....	58
Bibliografía específica sobre Gaudí.....	58
Otras fuentes.....	59
Recursos electrónicos.....	59

INTRODUCCIÓN

“Originalidad es volver al origen, de modo que original es aquel que con los nuevos medios vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones”.

Antoni Gaudí

Pocas figuras, a lo largo de la Historia del Arte, han recibido tan dispares visiones, interpretaciones y aproximaciones como la del arquitecto catalán Antoni Gaudí i Cornet (Reus, Tarragona, 1852 – Barcelona, 1926). Admirado y despreciado en su día a partes iguales, Gaudí ha conseguido finalmente traspasar las fronteras de su país natal y convertirse en uno de los arquitectos más internacionales de la Historia, y más disparmente comprendido¹. Sus biógrafos y estudiosos han hecho hincapié en la novedad de sus soluciones estructurales y geométricas, en su profunda religiosidad y en el carácter visionario de sus formas, que, según una opinión muy extendida, se adelantan a los movimientos de vanguardia del siglo XX². Sin embargo, pocos estudiosos se han encargado de analizar la que posiblemente sea la más famosa de todas las máximas gaudinianas, con la que abro este trabajo. César Martinell fue el primero en reconocer que el concepto de *retorno al origen* en la obra de Gaudí no había recibido la atención que verdaderamente merecía, y que ninguno de los biógrafos y estudiosos de su obra se habían detenido a explicarlo³. Por ello, el principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado (TFG) es intentar arrojar un poco de luz sobre este concepto, y descubrir su presencia en la obra del genio catalán, a fin de poder llegar a explicarlo.

El presente trabajo, por tanto, pretende rastrear el concepto de *retorno al origen* tantas veces repetido por Gaudí, en su pensamiento estético y en la forma en que se plasmó en su arquitectura, analizando también aquellas fuentes literarias de las que pudo tomarlo. Pero, ante todo, este trabajo no pretende explorar el concepto de origen o la presencia de evocaciones de arquitecturas primitivas o primigenias en su obra,

¹ Véase C. GARCÍA ÁLVAREZ, *Gaudí: símbolos del éxtasis*, Madrid, 2017, p. 31.

² La idea de que Gaudí preconizó muchas de las formas, técnicas e ideas que caracterizarían los movimientos renovadores de la plástica europea de principios del siglo XX fue ya formulada por el historiador y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, en su novedosa obra *El arte de Gaudí*, Barcelona, 1965 [1951]: “en los siglos futuros, es perfectamente posible que se le considere [...] como verdadero padre de toda la estética que llega hasta el informalismo actual” (p. 9). Esta opinión es compartida también por muchos otros de sus estudiosos, como César Martinell, en su clásico *Gaudí: su vida, su teoría, su obra*, Barcelona, 1967, pp. 113, 370 y 374; y ha dado lugar a estudios monográficos sobre el tema, como el de J. PERUCHO y L. POMÉS, *Gaudí, una arquitectura de anticipación*, Barcelona, 1967.

³ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 141.

identificándolas o clasificándolas, sino el porqué de la *necesidad* de ese retorno a unas formas primigenias de la arquitectura, de la Naturaleza y, en último término, del mundo. Ese será el objetivo principal. El porqué de esa recuperación de formas *originales* en la obra gaudiniana nos revelará las conexiones entre Gaudí y las tramas ideológicas de su tiempo, su *Zeitgeist*, del que formaron parte tanto Gaudí como sus principales comitentes y colaboradores. Además, la identificación de las arquitecturas primitivas evocadas por Gaudí y de las formas de volver a ese origen serán objetivos secundarios.

Para ello, la metodología utilizada parte de un somero estado de la cuestión, en el que he intentado recoger las opiniones de los gaudinistas más destacados, con el objetivo de diferenciar aportaciones originales de aquellas que no lo son, sino que ya han sido publicadas con anterioridad. Este estado de la cuestión encuentra su razón de ser en el mismo pensamiento gaudiniano: “no es posible avanzar prescindiendo del pasado, hay que tener en cuenta el esfuerzo y los avances de los que nos precedieron”, solía decir Gaudí⁴. Por ello, intentando realizar una aportación original, en la medida de nuestras capacidades, es necesario revisar lo que otros autores escribieron previamente.

El trabajo está articulado en dos capítulos de distinta extensión. El trata de analizar las dimensiones simbólicas presentes en el Palau Güell (1886-1889) y las alusiones en él a elementos que pueden ser considerados *originales*. Para ello, he organizado el texto en dos partes, de acuerdo con el proceso creativo de Gaudí, que, como se verá, partía de un análisis de arquitecturas de todo tipo, que asimilaba y mezclaba y de ahí deducía su síntesis genial y profundamente original. De la misma forma, en la primera parte del capítulo, *análisis*, se intenta desgranar la presencia de elementos y arquitecturas primigenias; en la segunda parte, *síntesis*, se presenta una recapitulación de todas las dimensiones identificadas en el apartado anterior, y se aporta la conclusión que da sentido unitario al edificio y que presenta su relación con el tema estudiado. La selección de este edificio viene marcada, en primer lugar –y al igual que la Casa Botines– por tratarse de uno de los edificios más tempranos del arquitecto, y, por ello, se supone que más cercano a sus ideas primeras sobre arte y arquitectura, además de a sus lecturas juveniles. En segundo lugar, porque, en el transcurso de la preparación de este trabajo, se produjo en mí el descubrimiento paulatino de realidades presentes en él y la total comprensión de su enorme complejidad, que desbordaría cualquier intento de síntesis en un trabajo más general como el planteado originalmente.

⁴ I. PUIG BOADA, *El pensamiento de Gaudí*, Barcelona, 2015, p. 104.

El segundo capítulo se dedica al estudio de algunos aspectos relacionados con la Casa Botines (1891-1893). Este capítulo se subdivide, a su vez, en tres apartados, en los que se trata de reflexionar sobre el agua, la columna-árbol y algunas partes del edificio como su escalera, sus mirillas y su torreón, que ayudan a identificarlo como edificio en el que Gaudí también plasmó sus ideas sobre el origen. Su inclusión queda plenamente justificada: en primer lugar, ha sido tradicionalmente marginado por la historiografía, considerado siempre una obra menor y poco gaudiniana; en segundo lugar, porque se trata también de una obra de juventud del arquitecto. A estos motivos habría que añadirle otro de carácter más personal: la proximidad, incluso física, con la Casa Botines, su carácter de arquitectura no solamente contemplada en fotografías o visitada esporádicamente, sino *vivida, habitada*, me ha generado una fascinación que me ha llevado a su investigación prioritaria por encima de otros edificios gaudinianos.

Es importante destacar que en ningún caso se ha pretendido realizar estudios monográficos sobre estas obras, que tengan en cuenta su total realidad práctica y material, formal, contextual, estilística y simbólica, sino que estas arquitecturas han sido abordadas desde el punto de vista del retorno al origen, y su análisis, por tanto, se ha visto condicionado por ello, con independencia de que estos factores aparezcan en el texto, pues son parte imprescindible y necesaria de cualquier análisis histórico-artístico de un bien patrimonial. De la misma forma, una aproximación a la idea del retorno al origen en la obra de Gaudí, planteada en su totalidad, exigiría un trabajo mucho mayor del que estoy en condiciones de realizar, y excedería con mucho los límites y los objetivos de un TFG. Por ello, pese a que la presencia de elementos originales es aún más fuerte en edificios de Gaudí como la Casa Batlló o el Park Güell, se ha decidido prescindir de ellos, pues además estos ya han sido analizados de forma muy completa y exhaustiva⁵, sin perjuicio de que algunas de sus partes aparezcan en el texto.

El trabajo se completa con las conclusiones obtenidas tras el somero estudio realizado, tratando de responder a los objetivos de partida, y con un cuerpo de anexos de carácter textual. Las referencias a los textos están marcadas en el trabajo con [**Anexo n**]. Además, las citas a textos en otros idiomas, dada su similitud con el español o su difusión (como en el caso del inglés) se han mantenido en su idioma original.

⁵ Sobre la Casa Batlló, vid. J. J. LAHUERTA, *Casa Batlló*, Barcelona, 2002. Sobre el Park Güell, véase J. M. CARANDELL, *Park Güell. Utopía de Gaudí*, Barcelona, 1998.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tras un periodo de enorme popularidad en España –y, sobre todo, en Barcelona– el advenimiento del movimiento *noucentista*, comandado por el crítico y literato Eugeni d’Ors (1881-1954), retiró a Gaudí a un ostracismo del que ya no saldría hasta después de muerto, en la década de los cincuenta del siglo pasado⁶. Con motivo del centenario de su nacimiento, en 1952, se produjo un fuerte movimiento gaudinista en Barcelona, promovido por sus antiguos discípulos, que dio comienzo al aluvión de publicaciones que actualmente estudian, desde premisas y puntos de vista muy distintos, las diversas facetas de la personalidad y la creación artística gaudinianas.

Las obras fundamentales, ya clásicos de referencia, son las escritas por sus discípulos, arquitectos jóvenes que, movidos por la fascinación que el creador de la Sagrada Familia les generaba, comenzaron a visitar su taller, la mayor parte de ellos, entre 1914 y 1926. Allí, Gaudí les instruía y les hacía partícipes, muchas veces en forma de monólogo, de su pensamiento estético y sus peripecias vitales⁷. Estos arquitectos, y en especial Josep F. Ràfols Fontanals, César Martinell y Joan Bergós, publicaron las primeras monografías sobre el arquitecto, de carácter hagiográfico, que tenían en común el interés por reivindicar su figura y dar a conocer las muchas conversaciones que, como fieles apóstoles, habían ido recogiendo durante sus años de contacto con el maestro, y que a día de hoy suponen la única fuente de información directa sobre el pensamiento del arquitecto catalán⁸, junto con sus propios escritos⁹. Las biografías escritas por estos autores tienen el interés de haber sido redactadas por personas que mantuvieron contacto directo con Gaudí, visitaron su estudio y manejaron gran cantidad de documentos que más tarde desaparecieron, la mayor parte de ellos fruto del incendio del taller de Gaudí en la Sagrada Familia en julio de 1936. El caso paradigmático es el de Ràfols, que en 1929 publicó la que sería la primera monografía completa sobre el artista, en catalán¹⁰. En ella, Ràfols trata de realizar un recorrido por los hechos

⁶ Eugeni d’Ors, militante de un clasicismo extremo, llegó a declarar que la Sagrada Familia y la poesía de Maragall “eran los dos monstruos que Cataluña tenía que soportar sobre sus hombros”. J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí*, cat. exp. Madrid, 2002, p. 69.

⁷ I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 15.

⁸ De todas estas publicaciones, la más completa es la de I. PUIG BOADA, *op. cit.*, pues recoge afirmaciones de Gaudí de todas las obras publicadas por sus otros discípulos, y tiene, por tanto, un carácter de *summa*. Sin embargo, quizás la más citada sea la de C. MARTINELL, *Conversaciones con Gaudí*, Barcelona, 1969 (traducción española del original catalán, publicado en Barcelona en 1951).

⁹ Recogidos en L. MERCADER (ed.), *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, Barcelona, 2002.

¹⁰ J. F. RÀFOLS, *Gaudí (1852-1926)*, Barcelona, 1999 (la edición que he manejado, publicada por la editorial Claret, es una edición facsímil de la que había publicado la editorial Canosa en 1952, que era

esenciales de la vida de Gaudí, puestos en relación con su obra; pero toda la obra está teñida de una visión cristiana muy profunda de Gaudí y de sus creaciones, y claramente encaminada a exaltar a Gaudí como arquitecto racionalista y “*creient exemparíssim, propulsor de la litúrgia, un geni de la llum mediterrània disposat a servir a Déu*”¹¹ – respondiendo a las necesidades ideológicas del momento. Respecto a la originalidad, Ràfols recoge la máxima gaudiniana ya reproducida, pero no se molesta en explicarla – quizás porque para él, al igual que para los que trataron personalmente con Gaudí, era ya algo obvio.

La obra de César Martinell, *Gaudí: su vida, su teoría, su obra*, supone un interesantísimo intento de abarcar la totalidad de la complejidad de la problemática gaudiniana. Martinell divide su libro en tres partes, como su título indica: en la primera estudia la biografía de Gaudí; en la segunda, pretende estudiar su pensamiento, pero en realidad explora su relación con la música, la literatura y la escultura, además de esbozar alguna idea básica sobre su concepción del color y de la luz; en la tercera parte, al fin, dedicada al análisis de sus edificios, hace referencia a la máxima gaudiniana de retorno al origen cuando analiza el Park Güell, que él ve como un retorno a las formas de la naturaleza. Con todo, la obra de Martinell es importante porque recoge muchos datos comunicados por colaboradores o amigos de Gaudí, aparte de contar con un importante aparato gráfico. En términos parecidos se expresa Joan Bergós en su obra *Gaudí, el hombre y la obra*¹², cuya obra interesa por los datos sobre la personalidad y hábitos de vida de Gaudí, pero que escapa de concepciones simbólicas o de retorno al origen, y está demasiado centrada en aspectos materiales y constructivos.

En 1960, tuvo lugar en el *Museum of Modern Art* de Nueva York la primera exposición dedicada a Gaudí en un museo americano, lo cual supuso un importante paso en la consideración y reconocimiento internacionales del arquitecto¹³. Justo ese mismo año, el profesor George R. Collins publicó su monografía sobre Antoni Gaudí, que tiene el privilegio de haber sido la primera obra dedicada a Gaudí en inglés¹⁴. Esta obra, muy sintética, sorprende sin embargo por la lucidez de alguna de sus observaciones –como las referentes al Palau Güell–, pero no aporta una visión personal sobre el retorno al

básicamente una reedición ampliada de la original. Algunos autores prefieren citar cada una de las dos ediciones por separado, como si constituyeran libros diferentes, pero son, en esencia, el mismo).

¹¹ *Ibidem*, p. 61.

¹² J. BERGÓS, *Gaudí, el hombre y la obra*, Barcelona, 1999.

¹³ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 190.

¹⁴ G. R. COLLINS, *Antoni Gaudí*, New York, 1960.

origen en la obra de Gaudí, más bien porque su autor parece no comprenderlo: “*some of his remarks are so cryptic as to have been explained variously: «originalidad es volver al origen», has been taken to mean to return to fundamentals, to go primitive, form following function, or the return to God*”¹⁵. Collins descubre la presencia de arquitecturas primitivas en algunas de las obras de Gaudí, como se verá más adelante.

El siguiente hito en la bibliografía gaudinista fue la obra magna de Joan Bassegoda, *El Gran Gaudí*¹⁶, actualmente ya considerada un clásico. En esta obra, verdadera *summa* al estilo antiguo –tanto que su estilo conciso recuerda a Plinio–, Bassegoda hizo un irreprochable y encomiable esfuerzo por recopilar todos los datos que sobre Gaudí se habían publicado hasta el momento, incluidos los aportados por sus discípulos, pero también cotejando todo tipo de artículos periodísticos poco accesibles para el público general. Sin embargo, desde el punto de vista de nuestro estudio es de una pobreza extraordinaria, pues no se preocupa lo más mínimo por la problemática del retorno al origen, y niega cualquier visión simbólica en la obra de Gaudí, más allá que las que él detecta en los pabellones Güell de Les Corts. Aún así, su obra es, aún hoy, referencia fundamental y punto de parada obligatoria para cualquier persona que quiera dedicarse al estudio de la obra de Gaudí.

Otros estudiosos, como Carlos Flores¹⁷, han aportado una muy particular y personal visión que merece la pena ser reseñada. Flores, muy influido por el psicoanálisis, tiñe de reminiscencias psicológicas la obra de Gaudí, sobre todo su relación con su discípulo Josep Maria Jujol (1879-1949), a cuya dedica gran parte del libro. Para Flores, el verdadero Gaudí, el Gaudí más personal, que se manifiesta a partir de la Casa Batlló, solamente es posible por la influencia recibida del joven Jujol. Muchos historiadores posteriores a él han sido enormemente críticos con esta teoría¹⁸. Flores nos regala, además, una de las visiones más particulares sobre el retorno al origen en la obra de Gaudí, al entenderlo como un viaje al fondo de las cosas, que la mente analítica de Gaudí escudriña, hasta sus mismos fundamentos: “su pretensión de vuelta al

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ J. BASSEGODA NONELL, *El Gran Gaudí*, Barcelona, 1989.

¹⁷ C. FLORES, *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*, Madrid, 1982.

¹⁸ Como, por ejemplo, C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, pp. 229-233, que considera que C. Flores se excede a la hora de darle importancia al genio de Jujol y su poder de acción sobre el maestro.

origen es así mismo el acceso a una especie de virginidad mental desde la que fuera posible un planteamiento *ex novo* de las cuestiones más diversas”¹⁹.

Sin embargo, fue la obra de Juan Eduardo Cirlot, *El arte de Gaudí* (1951), la primera que verdaderamente se planteó, de una forma hasta entonces no realizada, la obra de Gaudí como un retorno constante a los orígenes, que Cirlot encuentra en arquitecturas primitivas, sobre todo africanas. Sin embargo, y pese a que sus intuiciones no eran descabelladas, él mismo reconoció lo improbable de sus teorías, que, por otra parte, no tuvieron repercusión. La labor de Cirlot es más la de un crítico que la de un historiador, pero, con su prosa enrevesada y su visión personal de la obra gaudiniana, supo encontrar algunas referencias que posteriormente serían confirmadas. Años después de la publicación de esa primera obra, en *Gaudí, una introducción a su arquitectura*²⁰, abandonó esos aspectos en pro de otros de carácter formal y simbólico.

En la decepcionante obra de Jan Molema²¹, fundador del ya desaparecido Gaudí-Groep de Delft, se sigue la línea de Cirlot (sin ser consciente de ello) de identificar el retorno al origen en las arquitecturas primitivas; en este caso, mayas. Sin embargo, la obra de Molema no cumple con las expectativas que se marca, y es de una enorme contradicción. Molema reconoce la presencia de arquitecturas primigenias, grutas y símbolos en la obra de Gaudí, pero rechaza la mayoría por estar basadas en criterios únicamente formales: “el parentesco formal, que solo hace referencia a la superficie, es demasiado superficial para ser señalado al hablar de la obra de Gaudí”. Sin embargo, cuando él mismo, en lo que denomina “descripciones”, analiza la presencia de algunas arquitecturas mayas en el Palacio Güell o el Capricho de Comillas, cae en el mismo error que ha criticado en el prólogo, al identificar las analogías formales pero no aportar una explicación del porqué de esas analogías. Además, sus teorías respecto a la presencia de la arquitectura maya en el Palau Güell parecen demasiado forzadas, y los criterios formales, no muy convincentes. No obstante, hay que reconocer a Molema su interés por obras tradicionalmente marginadas en los estudios sobre Gaudí, como la Casa Botines –que es objeto de un riguroso estudio, aunque solo desde el punto de vista arquitectónico– o el Capricho, y el enorme esfuerzo de documentación en archivo que subyace tras su trabajo.

¹⁹ C. FLORES, *op. cit.*, p. 196.

²⁰ J. E. CIRLOT, *Gaudí. Una introducción a su arquitectura*, Barcelona, 1999.

²¹ J. MOLEMA, *Gaudí, un camino hacia la originalidad*, Torrelavega, 1992.

La obra de Tokutosi Torii²², por el contrario, supuso la clave de bóveda de toda una literatura posterior relacionada directa o indirectamente con el origen. Torii, arquitecto de origen japonés, se acerca a la obra de Gaudí con una mente mucho más abierta que la de muchos estudiosos españoles²³, y fue el primero en realizar un estudio serio sobre la presencia de la gruta como *imago* obsesiva en la mente de Gaudí, directamente relacionada con la necesidad de volver a los orígenes, que Torii entiende fundamentalmente como la evocación de grutas y palomares. El libro cuenta con un estudio de fuentes realmente prodigioso, una enorme abundancia de datos, y un planteamiento sumamente original. Torii, además, acompaña su publicación de un volumen dedicado exclusivamente a imágenes, que aún a día de hoy sigue siendo una herramienta fundamental en el estudio y la comprensión de la obra de Gaudí.

Sin embargo, varias de las aportaciones más originales al estudio de esta temática concreta de la obra de Gaudí vinieron de la mano de Juan Antonio Ramírez, que dio muestra de una enorme originalidad, una lucidez sin precedentes y una total comprensión de los fundamentos últimos del proceder artístico gaudiniano. En *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*²⁴, el estudioso presenta una teoría realmente innovadora, que hunde sus raíces últimas en el intento por explicar la máxima gaudiniana de que “originalidad es volver al origen”. Para Ramírez, este aspecto no puede ser completamente entendido sin comprender la influencia decisiva que las abejas tendrían sobre el joven Gaudí. A partir de la explicación de la catenaria, y de los programas simbólicos de algunos edificios como el Colegio de las Teresianas o el Palacio, Ramírez aporta sus fundamentales conclusiones, a las que me refiero en el siguiente capítulo. En su otra obra, *Gaudí. La arquitectura como obra de arte total*²⁵, pese a su carácter didáctico y su corta extensión, proliferan ideas novedosas, pero comete un grave error, al confundir en la Portada del Nacimiento de la Sagrada Familia la representación de la Coronación de la Virgen con el Nacimiento, que, según él, tiene lugar en una gruta, lo cual le vale para afirmar que “Gaudí señalaba el origen mítico de la arquitectura ajeno a toda la tradición histórica: Dios habría nacido en la naturaleza, y no en la cultura”²⁶. Su error invalida su teoría, que se apresuró demasiado en deducir.

²² T. TORII, *El mundo enigmático de Gaudí. Cómo creó Gaudí su arquitectura*, 2 vols., Madrid, 1983.

²³ Así lo constata Fernando Chueca Goitia, su maestro en España y encargado de redactar el prólogo (*Ibidem*, p. 10).

²⁴ J. A. RAMÍREZ, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, 1998.

²⁵ J. A. RAMÍREZ, *Gaudí. La arquitectura como obra de arte total*, Madrid, 2002.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

Pero la gran referencia para este tema es, sin embargo, Juan José Lahuerta, actual titular de la Cátedra Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya. En sus obras, Lahuerta ha demostrado una comprensión universal, infinita y desprejuiciada de la obra de Gaudí, que entiende como un fenómeno cultural de su tiempo, pero no por ello exento de originalidad. La principal aportación de Lahuerta ha sido conseguir situar a Gaudí en el contexto de las tramas políticas de su época, demostrando que Gaudí no fue un genio aislado, como se empeñaron en hacer creer sus primeros biógrafos, sino que participó de la inquietud política y cultural de la Cataluña finisecular²⁷. Además, Lahuerta es autor de otros estudios de carácter más específico, como el que dedicó a la Casa Batlló²⁸, que entendió como máxima expresión plástica del retorno al origen. Sin embargo, perdió la oportunidad de realizar estudios más profundos sobre algunos aspectos que trata con suma brevedad, como las espirales o las alusiones a la literatura. En *Universo Gaudí*, Lahuerta realizó todo un ejercicio de erudición, al poner en relación a Gaudí con algunos personajes de su tiempo, como Wagner, Viollet-le-Duc o Ruskin. Especialmente interesantes son sus “digresiones”, donde desgrana las relaciones entre Gaudí y Fortuny, Rodin y Dalí. Con todo, la visión de Lahuerta es sumamente personal, y excesivamente centrada en los aspectos sórdidos de la obra de Gaudí.

Muy deudor de Lahuerta se muestra César García Álvarez, que, en su obra *Gaudí: símbolos del éxtasis*, se propone estudiar el papel del símbolo en la creación gaudiniana. Con vocación universalista y una capacidad profunda para analizar fenómenos culturales análogos y descubrir sus relaciones internas, César García comprende el símbolo en la obra de Gaudí como un armonizador de contrarios y de las cuatro categorías básicas de su obra y de su pensamiento: naturaleza, geometría, imaginación y espíritu. El retorno al origen es comprendido como uno de los fundamentos últimos de toda la obra gaudiniana, y de sus pilares básicos. No existen referencias a arquitecturas primitivas en su obra, pero sí una muy profunda reflexión sobre el retorno a las fórmulas constructivas de la naturaleza como retorno al origen. Con todo, su mayor aportación reside en haber puesto de manifiesto, por primera vez, las relaciones existentes entre el pensamiento de Gaudí y el de otros personajes coetáneos (Thomas Mann, Oscar Wilde y Marcel Proust); además de las fundamentales aportaciones a la interpretación de la profundidad simbólica de la Casa Botines.

²⁷ Estas conclusiones se recogen en su magna obra de referencia *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura, ideología y política*, Madrid, 1999 (publicada originalmente en italiano en 1993).

²⁸ Vid nota 5, p. 5.

2. EL PALAU GÜELL (1886-1888)²⁹

“Nos parece inverosímil que en el siglo del hierro fundido se malbaratara el espacio en columnas de mampostería y de tamaño espesor. Lo más probable es que esa construcción sea de los tiempos de Baltasar o, como supone el señor Rogent, de la época de Nabucodonosor”.

Santiago Rusiñol, *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1889³⁰

Durante los trabajos de cimentación del Palau Güell, realizados en 1886, los obreros encontraron, entre los estratos que formaban el suelo, un ánfora piriforme de origen romano que, más tarde, y una vez construida la enorme mole del palacio, ocuparía un espacio privilegiado, decorativo y simbólico, en uno de los salones interiores del hogar de su propietario, el señor Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918), conde de Güell desde 1908³¹. El encuentro casual de este objeto tenía algo de mágico, de providencial: el edificio parecía asentarse, desde el mismo momento de su fundación, sobre un espacio *original*, sobre los mismos restos de la antigua ciudad romana de *Barcino*, origen de Barcelona. Sin embargo, Eusebi Güell, aficionado a las elucubraciones científicas³², tenía sus propias teorías respecto al origen de Cataluña y de su lengua, el catalán. En su discurso presidencial de los *Jocs Florals*, en 1900, Güell había presentado sus investigaciones sobre el origen del catalán, que, según él, se encontraba no en el latín, como el castellano y el resto de lenguas romances, sino en el

²⁹ El Palau Güell no ha recibido la atención por parte de los especialistas que otras obras más famosas de Gaudí sí han recibido, como la Casa Batlló o la Sagrada Família. Por ello, son pocas las publicaciones que se han dedicado a analizar esta peculiar arquitectura. La única monografía que existe, o al menos que yo haya encontrado, es la de R. LACUESTA CONTRERAS y A. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, *El Palau Güell*, Barcelona, 1990.

³⁰ Fragmento del artículo publicado por el pintor Santiago Rusiñol en el periódico *La Vanguardia* el 28 de diciembre de 1889 [**Anexo 1**]. Fragmento tomado de E. CASANELLES, *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona, 1965, p. 48. Reproducido *in extenso* en J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 65.

³¹ R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *Eusebi Güell i Bacigalupi, patrici de la Renaixença*, cat. exp., Barcelona, 2018, pp. 80 y 81. Güell fue uno de los hombres más ricos de España entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Empresario, político, científico dilettante, *connaisseur* y amante de las artes y de la música, destacó sobre todo por su mecenazgo, y, en especial, por su apoyo incondicional a Gaudí, a quien conoció en el taller de Eudald Puní, atraído por una vitrina que el joven arquitecto había diseñado para la guantería Comella, expuesta en la Exposición Universal de París de 1878, tal y como relata C. MARTINELL, *op. cit.*, pp. 41-44. “En aquella obra de poca importancia supo descubrir el germen de un arte nuevo” (*Ibidem*, p. 52).

³² Había publicado en París, en 1886, *L'immunité par les leucomanines*, un estudio sobre biología que alcanzó bastante repercusión en su momento (R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 80).

rético, lengua de la Retia, región de los Alpes centrales (en Suiza)³³. Para él, además, el rético provenía directamente del etrusco: “El pueblo rético es lo que queda del antiquísimo pueblo etrusco”³⁴. De todo ello deducía el Sr. Güell que el origen de Cataluña era, consecuentemente, etrusco. En las siguientes páginas, intentaré desgranar las relaciones, a veces visibles a simple vista, pero, las más, herméticas, entre este hecho y el propio Palau Güell.

1. 1. Análisis

Etrusco/romano/babilónico: el sótano

Efectivamente, ya Juan Antonio Ramírez³⁵ encontró similitudes entre las construcciones etruscas y el enigmático sótano del Palau Güell, con sus columnas fusiformes, de varios centímetros de diámetro, su robustez, su ambiente agobiante y claustrofóbico, de cripta –conseguido con la escasa filtración de la luz y el color caldeado de los ladrillos, exhibidos en toda su expresividad original– y, sobre todo, el primitivismo que desprende. Para Juan José Lahuerta, sin embargo, se trata de un espacio de evocación romana³⁶, que haría referencia a los orígenes de la ciudad y al ánfora encontrada en ella, pero tampoco es difícil ver evocaciones babilónicas, como señalaba Santiago Rusiñol en su artículo. Etrusco, romano, babilónico: las referencias y los estilos se funden, se mezclan y se con-funden. El proceder creativo de Gaudí, que poseía una cultura eminentemente visual –a partir de la observación voraz de imágenes, que devoraba, analizaba, y, cuando había llegado a sus fundamentos últimos (los fundamentos últimos de su estilo), *triturbaba* y después mezclaba y re-fundía para alumbrar una obra nueva, original y absolutamente personal³⁷– daba como resultado espacios en los que las evocaciones de estilos pasados son evidentes, pero en los cuales resulta muy difícil seguir su rastro. Por eso, Gaudí no puede ser considerado un

³³ Eusebi Güell había viajado, en compañía de Mosén Jacint Verdaguer –del que se hablará más adelante– en 1884 por Centroeuropa, y se había detenido particularmente en Suiza, donde el pensamiento catalanista pudo ver un modelo ideal en la convivencia armónica entre diferentes cantones con distintas lenguas y culturas, modelo que los catalanistas querían para España (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 38).

³⁴ Citado en *Ibidem*, p. 119.

³⁵ J. A. RAMÍREZ, *Gaudí. La arquitectura...*, p. 37.

³⁶ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926), Arquitectura...*, p. 104.

³⁷ Fue Ignaci Solá-Morales el primero en llamar a este proceso creativo “triturbación de imágenes”, y Carlos Flores el primero en considerarlo (C. FLORES, *op. cit.*, p. 228). Tras ellos, el término ha encontrado gran fortuna, siendo utilizado por los grandes gaudinistas de la actualidad: J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 48; C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 79.

arquitecto ecléctico o historicista, y su arquitectura nunca será neomudéjar o neogótica –como se ha repetido hasta la saciedad– ya que “transmutaba y fagocitaba, *gaudizaba*, toda referencia estilística, mediante la implacable disolución de sus fundamentos”³⁸. Este proceso, que se intensificaría en sus años de madurez, tiene su origen en sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde, según cuenta Bergós, Gaudí pasaba horas encerrado en la biblioteca, devorando libros sobre arte y arquitectura pero, sobre todo, devorando imágenes³⁹. De su gusto era la gran colección de fotografías de arquitecturas orientales (de la India, Egipto y el Cairo) que poseía la Escuela, y los grabados de algunos libros de viajes y de arquitecturas exóticas –tan del gusto decimonónico– en los cuales algunos autores han buscado las fuentes para muchas de sus creaciones⁴⁰. El ejemplo clásico es la torre-minarete del Capricho, en Comillas, donde funde las formas del alminar de la mezquita sepulcral del sultán Kaitbay con las del minarete del mausoleo del sultán Baybars II, ambas en el Cairo⁴¹. El sótano del Palacio Güell es un perfecto ejemplo de todo esto: un espacio ambiguo, resultado de la mezcla frenética de imágenes, de aquellos espacios o arquitecturas que Gaudí consideraba *originales*, primitivos; en cualquier caso, subterráneo, oculto, clavado en las profundidades del edificio, y que, como puede verse en las declaraciones de Rusiñol, llamó la atención desde el primer momento de su construcción.

Una colmena mística

En realidad, todo el Palau Güell fue una gran sacudida para el ambiente artístico y arquitectónico de la década de los ochenta en Cataluña. Su radical novedad, sus formas distintas a todo lo anterior, fueron ya notadas por los primeros críticos: “la morada de don Eusebi Güell merece ser estudiada [...] por representar algo nuevo y moderno en arquitectura”, exclamaba Frederic Rahola desde las páginas de *La Vanguardia*⁴². Pero, y aunque el sótano fue uno de los aspectos más reseñados, el

³⁸ *Ibidem*, p. 55.

³⁹ J. BERGÓS, *op. cit.*, p. 25. Tal y como le dijo el propio Gaudí a su discípulo y amigo, cuando comenzaron a llegar a la Escuela las fotografías de edificios de todas partes del mundo, que sustituían a las engorrosas reproducciones mediante grabados, “entonces se me abrió el cielo” (*Ibidem*, p. 25).

⁴⁰ T. TORII, *op. cit.*, vol. I, p. 27.

⁴¹ *Ibidem*. Torii cree que Gaudí también pudo conocer estos edificios gracias a las láminas que de ellos reproducían los libros de Pascal Cost, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire* (París, 1839) y Prisse D’Avennes, *L’Art Arabe d’après les monuments du Kaire* (París, 1877) (*Ibidem*, vol. II, pp. 10-11).

⁴² Texto completo en J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 65. En los mismos términos se expresaban otros críticos: “arquitectura tan original, que se aparta de todo cuanto se ha visto y se ve en esta ciudad” (tomado de C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 256). La historia de la crítica a Gaudí está aún por escribir, y los textos a él contemporáneos que emiten juicios valorativos sobre su obra pueden ser encontrados muy fragmentariamente en diversas obras sobre el arquitecto. Muchos fueron recogidos por Juan José Lahuerta

elemento que más llamó la atención fue, sin duda, la fachada principal. Articulada sobre dos grandes arcos de entrada –uno para las personas y otro para los coches de caballos–, el perfil catenárico de los arcos generó ríos de tinta y gran expectación. No era esta la primera vez que Gaudí introducía lo que llegaría a ser uno de los elementos distintivos de su arquitectura –ya lo había utilizado, en madera, en la nave de blanqueo de la Cooperativa Obrera Mataronense⁴³–, pero sí, desde luego, la primera vez en la que la catenaria aparece en un edificio de tanta importancia como el Palau Güell. Lo revolucionario de estas formas parecía gustar a Güell, que escogió este proyecto entre otros muchos que diseñó Gaudí⁴⁴. Con su elección, aparentemente heterodoxa, Güell establecía una distancia entre las construcciones “vulgares” de la burguesía, “sin preocuparse de las excomuniones del vulgo, y al decir vulgo, nos referimos a esos siervos del hábito, que no toleran alarde alguno que venga a perturbar la pacífica posesión en que están de ideas y formas incrustadas automáticamente en su cerebro”⁴⁵. Con el arco parabólico, que recorre el edificio completo, sus ocho niveles, como verdadero *leit motiv* arquitectónico⁴⁶, Gaudí marcaba visualmente aquellos proyectos que tenían un carácter absolutamente nuevo, o que pretendían, desde luego, mostrarse

en el catálogo *Universo Gaudí*. Sin embargo, la mayor recopilación hasta la fecha, al menos que yo haya podido encontrar, es J. J. LAHUERTA (ed.), *Antoni Gaudí (1852-1926). Antología contemporánea*, Madrid, 2002.

⁴³ E. CASANELLES, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ Los autores no se han puesto de acuerdo en el número exacto de proyectos y planos distintos que dibujó Gaudí con ayuda de su colaborador Francesc Berenguer (1866-1914). César Martinell, como Bergós, dice que Berenguer realizó 25 dibujos diferentes bajo la supervisión de Gaudí (C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 251, nota 2; J. BERGÓS, *Gaudí, el hombre...*, p. 106). Por su parte, Tokutoshi Torii apunta que fueron 28 los dibujos realizados por Berenguer (T. TORII, *op. cit.*, vol. II, p. 233). Bassegoda, siempre la fuente más fiable para este tipo de datos, no concede, sin embargo, importancia al asunto, y dice solamente que Berenguer “llegó a preparar más de veinte fachadas”. Lamentablemente, nunca conoceremos el número real de proyectos diseñados por Gaudí, ni tendremos acceso a ellos, pues se perdieron en el incendio de los talleres de Gaudí en la Sagrada Familia en julio de 1936 (J. BASSEGODA NONELL, *op. cit.*, p. 285).

En cualquier caso, lo verdaderamente importante de todos estos diseños que Gaudí realizó para Güell es que demuestran el espíritu perfeccionista e inconformista de Gaudí, que cambiaba y modificaba sus obras hasta en sus más nimios detalles y hasta el momento mismo de finalizarlas. Gaudí se lamentaba de la relación que esto le obligaba a mantener con sus obreros y comitentes: “He cansado mucho a los que han trabajado conmigo, procurando siempre mejorar las cosas, porque no las he dado como buenas hasta que me he convencido de que ya no las podía perfeccionar” (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 199).

⁴⁵ Tomado de J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí*, p. 65. Que Güell escogiera al joven y desconocido Gaudí para realizar este gran proyecto es algo que algunos estudiosos no se explicaban, como C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 55. Intentaré explicarlo en el siguiente párrafo.

⁴⁶ Ya los críticos de la época usaron el símil wagneriano para describir el palacio y sus arcos parabólicos, como Josep Franquesa, que, en un artículo publicado en *La Renaixença* el 4 de noviembre de 1894, escribió: “aquella áspera curva de la entrada, transportada hasta los respaldos de los asientos, pasa por todas las habitaciones y salones del edificio como el motivo de una ópera de Wagner pasa por todos los instrumentos y por todas las voces” (tomado de J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 66). Sin embargo, las relaciones Wagner-Güell-Palacio Güell fueron desarrolladas por extenso en J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, pp. 92-96. Más adelante retomaré estas cuestiones.

como novedosos. Así, utilizó catenarias en los pabellones de la Finca Güell en Les Corts, y también en el interior y el exterior del Colegio de las Teresianas, una nueva fundación religiosa y educativa que buscaba dar a las señoritas de la burguesía una formación moderna y actualizada⁴⁷. Pero, además, con el arco parabólico, Eusebi Güell se separa del resto, marca las pautas para ser, desde ese momento, diferente. Distinción, diferenciación: ese es el objetivo último del señor Güell⁴⁸.

Existen múltiples teorías sobre cómo Gaudí llegó a descubrir las ventajas de la catenaria y de su aplicación a la arquitectura⁴⁹, pero Juan Antonio Ramírez ha aportado, sin duda, la más *original*, en el doble sentido del término. Ramírez considera que Gaudí pudo haber aprendido la aplicación de la catenaria a la arquitectura mediante la observación y la imitación del proceso constructivo de las abejas, que, a la hora de realizar sus panales, se cuelgan por las patas, encadenadas, del techo de la colmena y crean una forma que se corresponde con la catenaria⁵⁰. Gaudí, ya enfermo desde antes de los seis años, tuvo que pasar sus veranos recluido en el Mas de la Calderera, casa de campo que poseía su familia en Riudoms, en el Camp de Tarragona⁵¹, zona de gran tradición apícola y donde el niño Gaudí tuvo que haber conocido, sin duda, las colmenas rústicas, típicas de Cataluña⁵². Allí, en contacto directo con el campo, y sumido en una prematura soledad, Gaudí desarrollaría su fascinación casi infantil por la naturaleza, y su extraordinaria capacidad de observación, que le acompañarían el resto de su vida⁵³. Así lo explicaba el propio Gaudí a sus discípulos, recordando su infancia: “Con las macetas de flores, rodeado de viñedos y olivares, animado por el cacareo de las gallinas, el piar de los pájaros y el zumbido de los insectos, y con las montañas de

⁴⁷ J. A. RAMÍREZ, *La metáfora...*, p. 61. El arco catenárico también fue utilizado como signo de renovación y novedad por el círculo del arquitecto Joan Martorell (1833-1906) en Comillas, al servicio del Marqués, donde, a parte de Gaudí, trabajaban también Cristóbal Cascante (1851-1889) y Camil Oliveras (1850-1898) (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 32).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁹ Para Jan Molema, Gaudí lo debió conocer durante los cinco años de cursos preparatorios que cursó antes de entrar en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1872, a través seguramente de los libros de Monge sobre geometría descriptiva, y también y sobre todo de los tratados de mecánica de Hodgkinson y Love, a los que menciona en su texto juvenil sobre ornamentación. Otras de sus posibles fuentes, siempre según el estudioso holandés, pudieron ser los tratados sobre construcciones militares y cimbras en madera, que él considera la fuente fundamental para las catenarias de la Obrera Mataronense (J. MOLEMA, *op. cit.*, pp. 30-33 y lámina 24). Lahuerta, por su parte, considera que Gaudí los pudo tomar de los tratados de Rondelet y Emy, que formaban parte de los fondos de la biblioteca de la Escuela, o bien de los arcos diafragmáticos típicos del gótico catalán, que conoció en el monasterio de Poblet, a donde acudió en excursión en 1882 (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, pp. 49 y 50).

⁵⁰ J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 47.

⁵¹ J. BERGÓS, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁵² Muy estimulante es la comparación que Ramírez establece entre la colmena rústica y la cabaña primitiva (J. A. RAMÍREZ, *La metáfora...*, pp. 31-32).

⁵³ J. BERGÓS, *op. cit.*, pp. 23-25.

Prades al fondo, logré las más puras y placenteras imágenes de la Naturaleza, que es siempre mi maestra”⁵⁴. Gaudí se caracterizó por su apego a las formas de la Naturaleza, la cual quiso integrar en la arquitectura, y tras las cuales adivinó la presencia oculta de la geometría, como las catenarias en las formaciones “arquitectónicas” de la colmena. Naturaleza, geometría, imaginación y espíritu son los cuatro puntos cardinales de la creación y el pensamiento estético gaudinianos, y todos ellos, aglutinados mediante el símbolo⁵⁵. Así pues, la imagen invertida de los arcos de entrada al imponente palacio de Eusebi Güell nos devuelve la imagen de dos conjuntos de abejas obreras en plena proceso constructivo, y el simbolismo apícola se refuerza en la cúpula central del palacio, verdadero eje vertebrador y centro artístico y regulador del mismo, donde la estructura, hecha de hexágonos de piedra (como los panales) de aspecto meloso y color amarillento, casi parece una enorme colmena chorreante de miel⁵⁶. El Palacio Güell se convierte, así, en una enorme colmena –pues está surcado, además, de arcos catenáricos– y Eusebi Güell se transforma en la abeja reina que debe guiar a las abejas obreras, identificadas con sus propios obreros, pero también con el pueblo de Cataluña⁵⁷. En cualquier caso, lo que nos interesa es que Gaudí, al integrar las formas de la arquitectura natural –el panal– dentro de su propia arquitectura, “colabora con el Creador”. “La creación continúa incesantemente por medio de los hombres, el hombre no crea: descubre y parte de ese descubrimiento. Los que buscan las leyes de la naturaleza para crear obras nuevas, colaboran con el Creador; los copistas no colaboran. Por eso la originalidad consiste en volver al origen”⁵⁸. Es decir, Gaudí “descubre” el proceder apícola y, con él, crea una estructura capaz de revolucionar la arquitectura, y que se encuentra presente en el Palacio Güell, dotándole, además, de contenido simbólico. Mediante ese procedimiento, Gaudí ve la necesidad de retornar al origen para crear un arte nuevo: “el insecto volador es angélico. Aceptar su ejemplo es ir al

⁵⁴ Citado en J. A. RAMÍREZ, *El espíritu...*, p. 45.

⁵⁵ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, pp. 47 y ss.

⁵⁶ J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, pp. 54-60.

⁵⁷ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, 128. Las abejas, por ser animales sociales, fueron identificadas, desde muy temprano, con las organizaciones sociales, políticas o religiosas de los seres humanos. Así, Gaudí convirtió el colegio teresiano (1888-1889) en una gran colmena donde las monjas-abejas liban la miel-alimento espiritual, y dedican su tiempo al trabajo disciplinado, organizado y hecho posible mediante el celibato y la castidad, atributos identificables también en las abejas. Las monjas, además, sacrifican su yo personal en pro del bien común, como las abejas. Por si eso fuera poco, Ramírez encontró interesantes conexiones entre el *modus vivendi* tradicional de los apicultores y el propio de Gaudí, caracterizado por la frugalidad, la austeridad y el vegetarianismo (*Ibidem*, pp. 66-67 y J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, pp. 61-66).

⁵⁸ I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 90.

“origen”, volver a Dios”⁵⁹. La utilización de un sistema creado por un ser natural, la abeja –la cual, para Gaudí, fue creada por Dios– supone casi imitar el sistema divino de construcción, construir como Dios, como la naturaleza misma: *natura naturans*, naturaleza creadora, generadora de formas e imágenes, y hábil constructora⁶⁰. Ahí radica una de las diferencias entre Gaudí y la mayor parte de arquitectos modernistas de su época: mientras un Horta, un Guimard o un Olbrich usan la Naturaleza de manera epidérmica, decorativa, Gaudí hace coincidir sus estructuras arquitectónicas con las estructuras naturales, consiguiendo así una integración total e indivisible entre Naturaleza y arquitectura⁶¹.

Una maison d'artiste, un palacio veneciano y una cueva

Pero con esta no se agotan, ni mucho menos, las dimensiones simbólicas y, especialmente, las relaciones entre la arquitectura y su origen, dentro del Palau Güell. Este edificio tiene seis niveles: un sótano –babilónico, etrusco, romano, *original*– dedicado a caballerizas y vivienda del guardanés, ventilado a través de un pequeño patio interior y de unos tubos que comunican con respiraderos en el exterior,⁶² y comunicado con el resto edificio *únicamente* a través de una rampa suave para los caballos y otra helicoidal, para el servicio; en la planta baja, a parte del recibidor, las puertas de entrada y la escalera principal del edificio, situada entre los dos vestíbulos, se encuentran las cocheras; le sigue una entreplanta con espacios administrativos, biblioteca, despacho de Eusebi Güell y sala de espera, aparentemente inútil, de la que arranca la escalera de

⁵⁹ J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁰ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 53.

⁶¹ La adscripción estilística de Gaudí al Modernismo ha sido, y es, uno de los debates más polémicos en la historiografía gaudiniana. Ràfols, su primer biógrafo, tenía bien claro que Gaudí siguió siempre las tendencias artísticas de cada momento (y, entre ellas, cita el impresionismo, el prerrafaelismo, el modernismo y el “mitologismo alemán”), pero, ante todo, “*supera en moviment i en vida a tots els modernistes coetanis*” (J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, pp. 89 y 98). Esta se convertiría en la opinión más popular, sobre todo después de Josep Pla: “Gaudí, de todos modos, fue un modernista de una personalidad tan enorme, que fue un rama más infinitamente importante que el mismo tronco” (J. PLA, *Gaudí, Dalí, Nonell: tres artistes catalanes*, Madrid, 1986, p. 47). Enric Cassanelles, sin embargo, se mostró más radical: para él, el Modernismo fue “una corriente de la que permaneció absolutamente al margen, en espíritu y en obra” (E. CASANELLES, *op. cit.*, p. 80). Lo mismo piensa Carlos Flores, que, no obstante, considera que Gaudí “creó” el Modernismo catalán con las que denomina “obras-manifiesto” (la Casa Vicens, los pabellones de la finca Güell y el Capricho de Comillas), para después separarse por completo de esta corriente en sus obras posteriores. (C. FLORES, *op. cit.*, p. XIII. Un desarrollo mayor de estos aspectos, en C. FLORES, “Las «obras-manifiesto» gaudinianas y su singularidad dentro del panorama de la arquitectura contemporánea”, en D. GIRALT-MIRACLE (coord.), *Gaudí 2002. Miscelánea*, Barcelona, 2002, pp. 84-97). Para terminar, una de las opiniones más recientes viene por parte de César García, que se sitúa en la línea ya comentada de rechazo a una identificación modernista de la obra de Gaudí, debido a la radical diferencia entre el uso que los modernistas hacen de la Naturaleza, y el que de ella hace Gaudí (C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p.).

⁶² J. BASSEGODA NONELL, *op. cit.*, p. 287.

honor, que conduce a la planta noble. En esta se encuentran las salas de recibir de la casa: el salón principal, con su cúpula; el comedor, la sala de billar⁶³, así como numerosas “salas de espera”, que obligan a pasar al visitante por un sinfín de espacios concatenados si quiere llegar hasta el salón principal, todos ellos diferentes, y todos ellos decorados y recargados hasta la extenuación⁶⁴. La sensación del visitante, al vagar por salas donde no existen límites físicos –muros, paredes– que separen o distingan unas de otras, sino celosías de madera al estilo islámico⁶⁵, es de desintegración temporal, que se agudiza con la riqueza de los artesonados, los materiales, las telas, los muebles y las obras de arte; y la riquísima variedad de formas arquitectónicas del edificio –no había, de entre las 125 columnas del palacio, una sola que sostuviera el mismo capitel. La experiencia tenía que ser mareante –algo así como el síndrome de Stendhal– y, sin duda, inspirada en el famoso espacio decimonónico de la *maison d’artiste*, cuyo máximo ejemplo era el palacio veneciano de Fortuny (reusense como Gaudí)⁶⁶. Pero, además, en esta planta, al igual que en el resto del palacio, todas las habitaciones parecen girar en torno al salón principal, de 9m de largo x 17’5m de alto, que abarca tres de los seis niveles del edificio, que se abren en torno a él a modo de balcones, como si el salón fuera, en realidad, un patio de luces. La cúpula, de perfil parabólico y claramente tomada por Gaudí de los baños islámicos –en concreto de las láminas de Owen Jones (1809-1874)⁶⁷–, recuerda también a la arquitectura bizantina⁶⁸, y crea un espacio de carácter escenográfico, simbólico y representacional. Esta

⁶³ C. MARTINELL, *op. cit.*, pp. 250-251.

⁶⁴ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 105.

⁶⁵ Esta costumbre de no separar las salas interiores más que por medio de “pantallas porosas” (en palabras de F. Chueca Goitia), que consiguen crear la ilusión de una ínfima separación sin que esa separación exista en realidad, es una característica de Gaudí, que no solamente la utilizó en el Palau Güell, sino también, y sobre todo, en la Casa Batlló (C. FLORES, *op. cit.*, p. 225). Esta costumbre pudo tomarla Gaudí de la arquitectura islámica, sobre todo a través de las láminas y de las fotografías de la Alhambra de J. Laurent. Las celosías las tomó, significativamente, del Salón de los Reyes de la Alhambra (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 104 e IDEM, *Universo Gaudí...*, pp. 48-50).

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 42-47. Las conexiones italianas no terminan ahí: el palacio ha sido descrito como “el delirio de un artista veneciano del siglo XV”, lo cual se acentúa en el exterior, donde la deuda con los palacios venecianos es más que evidente (*Ibidem*, p. 47). Uno de los motivos podría ser el propio origen de Eusebi Güell, cuya madre era genovesa. Gaudí solía decir de él: “es un gran señor, de espíritu principesco, parecido al de los Medici de Florencia y al de los Doria de Génova, y la madre de don Eusebi procedía de una noble y emprendedora familia genovesa” (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 194). Según Lahuerta, la propia situación del palacio, en una calle estrecha, en la que no es posible apreciar la totalidad de la fachada de frente, buscó parecerse al palacio veneciano de Fortuny, que solo se podía ver en su totalidad en barco, al tener el canal delante (J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 47). Otros motivos para este italianismo pueden encontrarse en la vocación mediterránea y comercial de Barcelona, a la que Gaudí ya había hecho referencia en las farolas que diseñó para la Plaza Real en 1878, y que era compartida también por Eusebi Güell y su madre, descendiente de comerciantes (J. BASSEGODA, *op. cit.*, p. 130).

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁶⁸ “Yo he venido a retomar la arquitectura donde la dejó el estilo bizantino”, solía decir Gaudí (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 118).

organización espacial en torno a un espacio central vacío, muy concreto, Gaudí la repetirá en el Palacio Episcopal de Astorga⁶⁹, y permitía establecer la cúpula como verdadero centro espiritual y original del edificio. Desde ella pueden verse las demás habitaciones, que, como galerías de una cueva, discurren de manera ambigua, filtrando la luz, creando claroscuros y haciéndola jugar con los exquisitos mármoles de color marrón que dominan por completo el edificio –y que provienen de las canteras que Eusebi Güell poseía en Garraf⁷⁰. Precisamente este predominio de los colores terrosos, de la luz filtrada, de la concatenación de espacios, recuerdan a la estructura interna de las cuevas, como también recuerda a una gruta uno de los artesonados que cubre una de las salas de la planta noble, trabajado como si las piezas de madera, pinjantes y de inspiración árabe, fueran en realidad estalactitas. “[...] sus bóvedas son sencillos casquetes esféricos o bóvedas estalactíticas –decía Gaudí de la arquitectura islámica–, es decir, un techo plano en el cual se han sostenido las estalactitas como recuerdo de la frescura de la cueva”⁷¹. Las palabras de Gaudí en sus apuntes sobre ornamentación, redactados cuando tenía 26 años, retumban en el Palacio Güell y nos recuerdan no solo dónde sitúa Gaudí el origen de estas características bóvedas islámicas –en la cueva, en la gruta que serviría de refugio para el hombre primitivo– sino también que el Palacio Güell es, en última instancia y en sí mismo, una enorme cueva. En efecto, el aspecto de la fachada, parda, grisácea, abierta al exterior solo por los dos arcos catenáricos –que evocan las entradas de las cuevas, como se ve en algunas láminas que ilustraban las novelas de Jules Verne (1828-1905), y que permiten la visión desde dentro, pero nunca desde fuera⁷², como las entradas de las grutas–, el predominio de esos colores en el interior, la distribución espacial ya descrita, y estos techos estalactíticos convierten a la morada de Eusebi Güell en una enorme cueva. Este hecho, que puede parecer extraño para la mentalidad actual, era, sin embargo, más común de lo habitual en una Europa *fin de siècle* que tenía como una de sus principales *images* obsesivas, precisamente, la de la gruta. Participantes habituales en las Exposiciones Universales, las grutas –naturales

⁶⁹ C. FLORES, *op. cit.*, p. 222 y 225.

⁷⁰ J. L. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 109.

⁷¹ Tomado de L. MERCADER (ed.), *Antoni Gaudí: escritos y documentos*, Barcelona, 2002, p. 67.

⁷² C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 252. Lo mismo sucede con las ventanas que dan a la calle, a través de las cuales los habitantes ven el exterior, pero, desde el exterior, nadie les puede ver a ellos. Esta idea ha sido asumida como básica para proporcionar la privacidad que la familia ¿realmente necesitaba? –Gaudí hizo algo parecido en la Casa Calvet, para evitar las indiscretas miradas de los vecinos sobre el convento anejo–, pero son también una realidad de las cuevas, cuyo interior, estando fuera, no se ve; y, sin embargo, situándose desde dentro, sí que es posible ver el exterior. Sobre la solución adoptada en la casa Calvet: *Ibidem*, p. 321.

o artificiales— se convirtieron en una de las grandes atracciones de la burguesía acomodada y, sobre todo de la aristocracia, que gustó de abrir grutas en jardines, mansiones y espacios privados de ocio⁷³. Así, Gaudí ya diseñó una gruta en la fuente del Parque de la Ciudadela durante su época de estudiante, en colaboración con Joan Fontseré, y, más tarde, abrió una gruta en el jardín de la Casa Vicens (hoy perdida)⁷⁴. Entre los ejemplos de fascinación por las cuevas en la cultura decimonónica, es destacable la presencia de la cueva en la obra de Jules Verne, donde actúa como “gran metáfora de una tierra maternal, del vientre original que la sociedad industrial ha hecho desaparecer pero al cual hay que regresar”⁷⁵.

La gruta de Venus del primer acto de *Tannhäuser* (1845), la ópera de Richard Wagner (1813-1883), provocó la respuesta de su mecenas, Luis II de Baviera (1864-1886), que se hizo construir una réplica de la misma en uno de sus palacios. Esta gruta, ejemplo máximo de la escenografía y sensibilidad decimonónicas, fue conocida en toda Europa por medio de los dibujos que sus decoradores, y otros artistas del círculo del «rey Loco», hicieron y publicaron⁷⁶. La fascinación que la burguesía catalana sentía por Wagner, y, de manera muy especial, Eusebi Güell —que había recibido, ya desde su infancia una exquisita educación musical⁷⁷— provocó numerosos debates en la prensa catalana, sobre todo cuando se estrenaba alguna de sus óperas en Barcelona, lo cual era siempre un acontecimiento de enorme magnitud⁷⁸. En 1882 se habían estrenado, en el Teatro Principal, las óperas *Lohengrin* y *Parsifal*, con un arrollador éxito de público⁷⁹. El propio Eusebi Güell participó entusiásticamente de esta fiebre wagneriana y viajó con su familia en agosto de 1891 a Bayreuth para asistir a representaciones *in situ* de las obras de Wagner, y volvió en mayo de 1893 a para asistir a la representación de *Parsifal*.

⁷³ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, pp. 35-36. Sobre este tema y su influencia en Gaudí, el mayor estudio hasta la fecha sigue siendo el de T. TORII, *op. cit.*, 2 vols., esp. vol. I, pp. 187-240. Ejemplos de estas grutas en un jardín próximo a Gaudí son las del Parc Samà, en Cambrils.

⁷⁴ J. BASSEGODA, *op. cit.*, pp. 111 y 248.

⁷⁵ Citado en J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 36.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁷ Güell pasó su infancia en casa de su abuela, Francesca Dulcet i Albareda, poseedora de una extraordinaria formación musical, y organista amateur. En su casa, organizaba conciertos que contaban con la presencia de lo más granado de la intelectualidad catalana, entre ellos, el filósofo Jaume Balmes. Esos conciertos marcarían la melomanía futura del joven Eusebi (R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 74). En el Palacio Güell, el órgano tendrá, como veremos, una importancia muy destacada.

⁷⁸ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. X.

⁷⁹ T. TORII, *op. cit.*, vol. I, p. 223.

El Palau Güell ya había sido construido, pero su gusto por Wagner se había formado en su juventud⁸⁰.

Pero la fascinación por la gruta se extendió también entre los pintores europeos, y encontró su eco en España. Joaquín Mir (1873-1940) –que capturó el estado de construcción de la Sagrada Familia y popularizó, con una de sus obras, su sobrenombre de “catedral de los pobres”⁸¹– pasó varias estancias en Mallorca, donde sus cuevas eran muchas y muy famosas⁸². Una de sus obras, *Torrente de Pareis. Cueva* (1903-1904), representa la imagen de una cueva que, con los propios recursos técnicos de la pintura, es capaz de reproducir la sensación de humedad de la gruta, y los procesos de formación de la propia cueva a través del agua⁸³. Joaquín Mir ya no pinta una cueva, sino una cueva en continuo crecimiento, en continua generación; una cueva, en una palabra, viva, al igual que el Palau Güell: en los remates de las claves pinjantes de estos artesonados se han colocado cristales azulados que recuerdan las gotas de agua que, desde las estalactitas, caen al suelo de la cueva y dan forma a las estalagmitas, es decir, crean la cueva; la cueva se forma a sí misma continuamente, se genera una y otra vez, en un proceso lento y continuo, casi imperceptible, pero doloroso, que implica su propia desintegración. La desintegración de la arquitectura, que se licua, se deshace, se rompe en pequeños trocitos para crear nuevas formas, como el arquitecto rompe, tritura las arquitecturas vistas y asimiladas y crea con ellas nuevas formas; pero, también, como el arquitecto *desmenuza* su alma y se sublima para crear su obra, se *sacrifica*, siempre a través de un proceso lento, continuo, doloroso y lacerante⁸⁴, es un rasgo típico de la obra de Gaudí, que aparece en obras como la Casa Batlló o la propia columnata dórica del Parque Güell, en la que el entablamento parece, literalmente, deshacerse. Un aspecto, aparentemente banal, cobra ahora gran importancia: el artesonado no es

⁸⁰ R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 84. Se ha llamado la atención sobre la vinculación entre el binomio mecenas-artista que supone Luis II de Baviera y Wagner, en extrema analogía con Eusebi Güell y Gaudí. De hecho, algunos estudiosos afirman que los colores azules y blancos de uno de los pabellones de la entrada del Parque Güell hacen referencia a la bandera bávara, identificando a Güell como nuevo Luis II (C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 146).

⁸¹ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 69.

⁸² Sobre las cuevas mallorquinas y su influencia en la pintura decimonónica, véase T. TORII, *op. cit.*, vol. I, pp. 197-294.

⁸³ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 36. Estos aspectos desgranados no implican una influencia directa sobre Gaudí y el Palau Güell (aunque, con toda probabilidad, sí que la hubo), sino que son, en todo caso, líneas conformadoras del *Zeitgeist* europeo de final de siglo, encaminadas a demostrar que la identificación del palacio con una cueva es arbitraria.

⁸⁴ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 42. C. FLORES, *op. cit.*, p. 198. Gaudí repetía que la arquitectura “es un camino de sacrificio” (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 110). Al respecto, véanse las ilustrativas páginas de C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, pp. 37-47.

decorativo, sino que cumple una función estructural⁸⁵, de soporte de las cargas de los pisos superiores, lo cual quiere decir que no es un añadido, sino parte del palacio, es decir, de la cueva. El palacio se convierte, así, en *cueva en sí mismo*, y las estalactitas en crecimiento, en parte de su propia *materialidad*.

Pero hay otros espacios que nos permiten la identificación de este gran palacio como una cueva henchida de vida, de metamorfosis, de creación. Gaudí cubre varias de las estructuras de la casa de una floración de forja que parece brotar de la propia piedra, y que se muestra de modo quizás más obvio en la puerta de entrada del dormitorio del matrimonio Güell. En ella, podemos ver cómo las columnas, sin capitel y sin orden, simples elementos casi geológicos, y el arco, que es apenas una insinuación parabólica, se recubren por completo de una capa de tallos, ramas, hojas y flores, que ascienden en sentido vertical, pero que también se enredan creando una auténtica maraña natural. La Naturaleza brota en el interior de la cueva y con su brotar, con su crecimiento, da forma a la arquitectura: crea los capiteles, el extradós del arco, las molduras. Esta idea del origen de las formas arquitectónicas pudo tomarla Gaudí de la voz “Flore” del *Dictionnaire raisonné de l’architecture française* de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, que había leído concienzudamente en sus años de estudiante⁸⁶. En ella, el influyente teórico francés animaba a los jóvenes arquitectos a actuar como maestros medievales, es decir, a tomar sus motivos ornamentales directamente de la naturaleza: el escultor medieval, “recogiendo del suelo una brizna de helecho, la examinó con curiosidad y, apasionadamente entusiasmado por tal hermosa creación de la naturaleza, talló su capitel”⁸⁷. Las palabras de Viollet se muestran henchidas de la fascinación casi infantil que otros influyentes teóricos decimonónicos, como John Ruskin, demostraron en sus

⁸⁵ J. BASSEGODA, *op. cit.*, p. 287.

⁸⁶ Sabemos que entre las lecturas favoritas del Gaudí estudiante estuvieron las obras de Le Duc, en especial su *Dictionnaire*, que devolvió completamente anotado y “corregido” a un amigo, al que se lo había pedido prestado; pero también su *Diccionario del mueble francés* y su *Histoire d’un dessinateur* (J. BERGÓS, *op. cit.*, p. 25). Viollet-le-Duc fue una de las grandes influencias de Gaudí, como era normal, pues ya Elías Rogent, director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y profesor de Gaudí, recomendaba su lectura a todos sus alumnos (A. URRUTIA NÚÑEZ, *Gaudí y el modernismo catalán*, Madrid, 1991, p. 10). Además, Gaudí visitó varias de las obras restauradas por él en el sur de Francia, como Carcassonne, en 1883, visita en la que, según Ráfols, fue confundido con el propio Viollet, debido al entusiasmo con el que explicaba las obras realizadas (J. F. RÁFOLS, *op. cit.*, p. 25). Al parecer, el entusiasmo juvenil de Gaudí por las teorías del brillante teórico fue dando paso, en su madurez, a un descreído teñido de una fina crítica. En un viaje a Toulouse para ver la restauración de Saint Sernin, parece que Gaudí exclamó a sus acompañantes: “volvamos a casa que estos señores no nos enseñan nada nuevo” (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 116). En su madurez, diría también: “El diccionario de Viollet no es tal diccionario, sino un conjunto de monografías incompletas reducidas a forma enciclopédica por conveniencias editoriales” (*Ibidem*, p. 122).

⁸⁷ Citado en J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 18.

escritos, en los que propugnaban una nueva conexión entre el hombre, la Naturaleza y el espíritu, y una vuelta de la arquitectura a sus formas originales, nacidas del mundo natural –si bien la visión de Ruskin era mucho más moralista, y mucho más cristiana, que el racionalismo científico de le-Duc⁸⁸. En cualquier caso, el interés de Viollet se centra en la propia explosión de vida de la naturaleza, en cómo esta, con su potencia generadora, genera el crecimiento orgánico de la arquitectura⁸⁹. La misma idea recorre toda la obra de Gaudí, cuya máxima finalidad fue siempre la de dotar de vida a la arquitectura, y para ello no le importó utilizar todo tipo de medios⁹⁰: “los griegos, cuyos templos eran de mármol pétreo, un mármol cristalino como el azúcar, transparente y de una belleza nada vulgar, no dudaron en pintarlo, porque el color es vida, y nosotros no hemos de menospreciar este elemento para infundir vida en nuestras obras⁹¹”. La Naturaleza surge en el interior de la cueva y forma la arquitectura, dotando al palacio de vida⁹². Por ello, Gaudí no escatimó en gastos cuando decidió cubrir las columnas de mármol blanco de la galería del Palau Güell con placas de cristal que generan un efecto cavernoso, donde la luz se filtra por las vidrieras y rebota en el cristal⁹³, propiciando una atmósfera etérea, pero llena, sin duda, de vida, y que recuerda a las atmósferas cavernícolas pintadas por los escenógrafos de Wagner y por el propio Joaquín Mir. Esta

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 23 y 25. La influencia de las ideas de Ruskin en la obra y el pensamiento de Gaudí no ha sido explorada con la profundidad que debiera, y, sin embargo, se muestra en cada una de sus obras. Hasta donde yo he llegado, tan solo tres estudiosos han tratado este tema, empezando por Joan Bergós, que, de una manera muy insistente, ha puesto en relación las ideas de Ruskin sobre la naturaleza con la que él califica “etapa de naturalismo expresionista” de Gaudí, que se corresponde con la cuarta y penúltima de las etapas de la obra del maestro –según su particular sistema de periodización– y que abarcaría sus grandes obras, como la Casa Batlló o la Casa Milà (J. BERGÓS, *op. cit.*, pp. 60-68). El segundo estudioso que trató la relación entre Gaudí y Ruskin fue George R. Collins, que insistió en la influencia que las ideas sobre la formación de la arquitectura a partir de la Naturaleza debieron tener en el arquitecto catalán (G. R. COLLINS, *op. cit.*, p. 19). De entre los estudiosos actuales, tan solo Juan José Lahuerta, que yo sepa, se ha preocupado por este tema: Lahuerta se centra en las conexiones entre las “siete lámparas de la arquitectura” ruskinianas (sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria y obediencia) y el pensamiento estético del creador catalán (J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, pp. 19-26, esp. p. 19). Confrontaciones entre otros textos de Ruskin y otras obras gaudinianas, menos conocidas, arrojarían interesantes resultados, que espero poder indagar en un futuro. Las posibilidades de que Gaudí leyera los textos de Ruskin son escasas, como el mismo Lahuerta reconoce (*Ibidem*, p. 19), pero pudo haber conocido sus ideas por medio de Eusebi Güell, que estudió en Inglaterra y fue un militante anglófilo durante toda su vida. Allí, durante sus estancias en Londres, se cree que puso llegar a conocer a Ruskin y a William Morris (R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 74). Aún así, el hecho de que Gaudí no llegara a conocer las teorías de Ruskin (lo cual dudo) no quiere decir que, entre ambos, no hubiera hilos que los unieran, pues ambos pertenecían al mismo *Zeitgeist*.

⁸⁹ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 18.

⁹⁰ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 45.

⁹¹ I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 109.

⁹² George R. Collins intuyó algo así cuando dijo: “*inert stone was brought to life by applying to it a sort of proto-Art Nouveau ironwork*” (G. R. COLLINS, *op. cit.*, p. 15).

⁹³ J. A. RAMÍREZ, *Gaudí. La arquitectura...*, p. 39. Y continúa Collins: “*The Palacio Güell [...] is remarkable [...] for the extremely modern sense of flowing space* (G. R. COLLINS, *op. cit.*, p. 15).

galería, destinada a las pinturas atesoradas por Güell, es una parte más de esta enorme cueva que es el palacio de Eusebi Güell, una cueva virginal en la que tiene lugar, en las profundidades de la tierra, el surgimiento de la naturaleza/arquitectura. Pero Gaudí sitúa el nacimiento de la arquitectura en un momento ahistórico: fuera del tiempo, fuera de la Historia, en un proceso en el cual la Naturaleza se desenvuelve sola sin intervención del hombre. En el influyente tratado de Vitruvio (siglo I a. C.), *De Architectura Libri Decem*, se narra el nacimiento del orden corintio de una forma muy parecida a como Viollet explica el capitel medieval: el artista griego Calímaco, fascinado por la belleza de un acanto que había crecido en torno a un canastillo, talló un capitel que reproducía esa imagen (Libro IV)⁹⁴. Sin embargo, para Gaudí el nacimiento de la arquitectura es un proceso natural, no humano: es Dios, en último término, como Creador, quien le da forma, y lo hace en la cueva. La adopción de esas formas naturales, que son también arquitectónicas (los árboles, las colmenas) será la clave de la creación arquitectónica de Gaudí. Pero además, en estas decoraciones de hierro, el trinomio arquitectura-naturaleza-vida se muestra con gran intensidad, como en los dibujos del Gaudí juvenil, en los que recoge las plantas que más le fascinaban, y su proceso orgánico de crecimiento⁹⁵. La flor que surge del cactus, las ramas que se desarrollan: Gaudí se aproxima a la Naturaleza como un medio de aproximarse a la vida que fluye, palpitante, en la Creación.

La azotea: jardín, hormiguero y arquitectura africana

No obstante, el Palau Güell no puede ser cueva, esto es, mundo subterráneo, si no hay superficie. La azotea del Palau, una de las partes más decorativamente libres de todo el edificio, y única que cuenta con alegre policromía⁹⁶, muestra una suerte de jardín, lleno de colores y de formas vagamente naturales, muy geometrizadas, que parece crecer de esos estratos subterráneos que son el resto del edificio⁹⁷. Estos

⁹⁴ El ejemplar consultado es VITRUVIO, *Diez libros de arquitectura*, Madrid, 2011. El texto se encuentra en las pp. 162-163.

⁹⁵ E. Casanelles relata cómo Gaudí pasaba algunas estancias en Alella, un pequeño pueblo en la provincia de Barcelona, donde, “muy madrugador, Gaudí se dirigía al monte para dibujar hojas, árboles, y regresaba al anochecer” (citado en E. CASANELLES, *op. cit.*, p. 35).

⁹⁶ Ángel Urrutia ya notó el contraste entre la explosión de color de la azotea y el panorama monocromo de la fachada (A. URRUTIA NÚLEZ, *op. cit.*, p. 30), igual que J. BASSEGODA, *op. cit.*, p. 291. Otros autores han señalado la oscuridad de la casa: “el aspecto de esta casa podrá tacharse de lóbrego y el ambiente de poco optimista”, que contrasta con la azotea, que “da la nota más optimista del palacio” (C. MARTINELL, *op. cit.*, pp. 252 y 257). Aspecto lóbrego porque se trata, efectivamente, de una cueva subterránea que deja paso a un jardín de colores.

⁹⁷ Ya un crítico identificó la azotea como “un bosquecillo de pequeños cipreses” (J. BASSEGODA NONELL, *op. cit.*, p. 291).

“arbolillos” están encerrados por almenas: ¿se trata, por tanto, de un jardín cerrado, de un *hortus conclusus*? Estas formas se corresponden con 18 chimeneas y respiraderos, que son los que ventilan el sótano y el resto del palacio, asegurando una continua renovación del aire⁹⁸. De esta manera, el aire circula por todo el palacio, *oxigena* la cueva, la *tierra*, y el oxígeno permite el desarrollo de la vida en su interior, como se ha visto.

La terminación cónica que corona toda la azotea, recubierta de guigarros, es uno de los elementos más llamativos del edificio, si bien no ha sido objeto de mucha atención por parte de los especialistas. Solo Juan Antonio Ramírez, en el estudio ya referenciado⁹⁹, se ocupó de él y lo calificó de hormiguero, en concreto, termitero africano, al encontrar muy sugestivos paralelismos entre estas formaciones naturales y la propia estructura cónica de la azotea del Palau. Este hecho reafirmaría el simbolismo colectivo ya reseñado, pues las termitas, como las abejas, son animales sociales jerárquicamente organizados, animales constructores, e insistiría en la aproximación de Gaudí a las formas estructurales de la Naturaleza como retorno al origen, es decir, a Dios (véase *supra* pp. 17-19). Pero, antes de seguir, debemos detenernos en este aspecto: la visión de un mundo fuertemente jerarquizado, en el que Eusebi Güell sería la abeja reina, o la hormiga reina, que guiaría laboral y espiritualmente a sus subordinados, en este caso, abejas u hormigas (identificados con los obreros, y con el pueblo catalán en general)¹⁰⁰. Este hecho ya hizo dudar a Ramírez, que veía extraño que Gaudí, que, según una leyenda muy extendida en sus hagiografías, fue socialista, revolucionario y anticlerical en su juventud, y simpatizó con el movimiento obrero –trabajando, por ejemplo, para una cooperativa obrera de ideales utópicos, la Cooperativa Obrera Mataronense– desarrollara, o aceptara desarrollar un programa simbólico que terminaba exaltando a un único magnate por encima del resto, en una visión del mundo claramente aristocratizante¹⁰¹. Sin embargo, no es difícil encontrar, entre las opiniones de los

⁹⁸ J. BASSEGODA, *op. cit.*, p. 287.

⁹⁹ J. A. RAMÍREZ, *La metáfora...*, pp. 54-60.

¹⁰⁰ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, pp. 128 y 129.

¹⁰¹ La leyenda de su juventud rebelde, marcada por el anticlericalismo más exaltado, el socialismo simpatizante y el apoyo al movimiento obrero en todas sus formas nació ya en vida del arquitecto, seguramente, como muestra el hecho de que ya Ráfols, el primero de sus biógrafos, que comenzó a escribir su biografía aún en vida del arquitecto, tuviera que desmentirla (J. F. RAFOLS, *op. cit.*, p. 73). La historia seguramente surgiera en boca del principal competidor de Gaudí, Francesc Doménech i Montaner, que, al parecer, la propagó por Barcelona y se la contó al crítico y pintor Feliu Elías, que la recogió en su biografía sobre el pintor Simó Gómez, y de ahí la tomaron acriticamente algunos escritores como Josep Pla, que la acepta sin complejos (J. PLA, *op. cit.*, pp. 47-49). Martinell, al que el asunto le preocupa tanto que le dedica un capítulo entero en su obra (C. MARTINELL, *op. cit.*, pp. 34-38), también

intelectuales y escritores catalanes del momento, una defensa acérrima de la aristocracia y de su papel como guía del pueblo. Así, Enric Prat de la Riba (1870-1917), uno de los grandes políticos catalanistas de finales de siglo, llegó a decir: “los pueblos sin aristocracia son pueblos incompletos”¹⁰². De la misma manera, Miquel d’Esplugues (1870-1934), primer biógrafo de Eusebi Güell, citaba a Ernest Renan (1823-1892): “la civilización, desde sus orígenes, ha sido una obra aristocrática; la obra de un número reducido (nobles y sacerdotes) que la impusieron por aquellas vías que los demócratas denominan la fuerza y la impostura”¹⁰³. Para D’Esplugues, la burguesía catalana no llevaría a ningún sitio, más allá de a la miseria y a la pobreza, sobre todo espiritual; el pueblo debe estar gobernado por el “monarca: es decir, uno que está por encima de todos”. Las palabras del clérigo, referidas a Eusebi Güell, parecen petrificarse en el Palacio, y el cono-hormiguero, que corona la cueva, que a su vez es una colmena mística y una *maison d’artiste* –cuyo objetivo último es la diferenciación, como ya se ha visto, del patriarca con respecto al resto (véase *supra* p. 15)– parece ser el testimonio de un Eusebi Güell que se coloca a sí mismo como rector espiritual y político de Cataluña. Gaudí, por su parte, amigo íntimo de Eusebi Güell y de Prat de la Riba –así como de otros catalanistas que compartían su pensamiento, casi aristotélico, como Maragall o Verdaguer– compartiría posiblemente esta visión paternalista en la que el aristócrata, en su labor de tutela de los obreros, fue dejando paso, conforme avanzaban los años, a la Iglesia. En sus últimos años, los años de dedicación exclusiva al Templo de la Sagrada Familia, Gaudí creía que solo la fe y la caridad podrían salvar a los obreros¹⁰⁴.

la toma de ahí, y, sin embargo, la somete a crítica, llegando a la conclusión de que, si bien el espíritu revolucionario y contestatario estaba en los genes de los reusenses, Gaudí pudo haber pasado por un periodo de vacilación espiritual, que, en ningún caso, acabaría con su fe, la cual resurgiría poco después (*Ibidem*, pp. 34-37). Casanelles, como suele ser habitual, es el más radical, y considera que en Gaudí “únicamente hay evolución e integración, no fisuras. Gaudí tiene una línea que no se quiebra, tanto en su espíritu como en su arte, ya desde la adolescencia” (E. CASANELLES, *op. cit.*, p. 32). Consecuentemente, tampoco existieron para él las famosas y tantas veces repetidas “influencias eclesiásticas” (Bocabella, el obispo Grau de Astorga y el obispo Campins de Mallorca) a los que otros autores han achacado la “milagrosa” conversión de Gaudí (entre ellos, J. PLA, *op. cit.*, p. 73; C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 37, etc.). Por último, Carlos Flores, con la rigurosidad que le caracteriza, aporta una gran cantidad de pruebas que muestran, para él, la imposibilidad de que esa teoría fuera cierta, concluyendo que Gaudí siempre fue un cristiano por convicción (sin perjuicio de que su fe pudiera sufrir algún altibajo momentáneo). Flores dice, muy lógicamente, que el anticlericalismo que muchos han querido ver en Gaudí le hubiera imposibilitado para mantener amistad con católicos profundos como Joan Maragall, Eusebi Güell, Josep María Bocabella –quien además le encargó la construcción del Templo Expiatorio– y otros personajes similares (C. FLORES, *op. cit.*, p. 170). Ver, para una aproximación mucho más intensa a la religiosidad de Gaudí, C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, pp. 71-79.

¹⁰² J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 81.

¹⁰³ Citado en *Ibidem*, p. 78.

¹⁰⁴ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 45. Es necesario tener en cuenta el convulso y tenso ambiente que se vivía en Barcelona, que debía aguantar un fuerte movimiento obrero. Por algo Barcelona era conocida en

Sin embargo, y aunque esto no haya sido directamente apuntado por los especialistas, es difícil no ver en esta extraña formación térrea un trasunto de una arquitectura primigenia. En efecto, este cupulín ha sido descrito por Tokutoshi Torii como un “palomar del Nilo”, es decir, una estructura inspirada en los palomares tradicionales egipcios, que Gaudí pudo haber visto en la colección fotográfica de la Escuela de Arquitectura o bien en los grabados de la obra *Viajes de Ali Bey el Abbasí (Don Domingo Badía y Leblích) por África y Asia durante los años 1803, 1804, 1805, 1806 y 1807, traducidos del francés por P. P* (Valencia, 1836). En ella se describe “una aldea con muchos palomares”, situada en una de las riberas del Nilo¹⁰⁵. Torii apoya su teoría en el escudo del conde de Güell, diseñado por Gaudí en 1910. En él, junto con el cupulín, aparecen dos palomas, lo cual, para Torii, es suficiente para declarar que estamos ante un palomar africano¹⁰⁶. La referencia al palomar cobraría sentido entendiendo el cupulín como referencia a la fábrica textil de Santa Coloma, ya que “coloma” significa, en castellano, paloma¹⁰⁷. Los obreros quedarían identificados, así, con palomas, y la fábrica con un palomar.

Pero Torii no es el único en señalar las conexiones africanas de esta estructura. Juan Eduardo Cirlot, en su ensayo pionero, fue el primero en plantear que las torres del proyecto de Tánger, y, por consiguiente, las de la Sagrada Familia, provenían de las arquitecturas primitivas del Togo septentrional, como, por ejemplo, la mezquita de Sansannu y los graneros de Yugo Douro, en Mali¹⁰⁸. El parecido es innegable, pero el propio Cirlot reconoce que es imposible que Gaudí los hubiera visto, pues estas estructuras no se conocieron en Europa hasta la década de 1910, y, por tanto, no pudieron servir de inspiración al Palacio Güell –que no aparece en ningún momento de su estudio– ni al proyecto de las Misiones Franciscanas en Tánger¹⁰⁹. Sin embargo, y a

España como “la ciudad de las bombas” (J. REGLÁ, *Historia de Cataluña*, Madrid, 1978, p. 177). Sobre esto, y sobre cómo Gaudí respondió artísticamente a esta situación y a la “Semana Trágica” de Barcelona, véase el excelente estudio de J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí: fuego y cenizas*, Barcelona, 2016.

¹⁰⁵ T. TORII, *op. cit.*, vol. I, pp. 54 y ss. Tomando como punto de partida el proyecto no construido para las Misiones Franciscanas de Tánger (1892-1893), Torii desarrolla un libro muy farragoso pero enormemente rico en datos y sugerencias en el que, en sus más de 300 páginas, estudia de forma absolutamente rigurosa y minuciosa las fuentes que Gaudí pudo haber tomado como inspiración para ese edificio, y lo que él considera la *imago* obsesiva por excelencia de Gaudí: la gruta. La vida y obra de Ali Bey el Abasí la aborda en las pp. 55-57.

¹⁰⁶ *Ibidem*, vol. II, pp. 244-245.

¹⁰⁷ F. A. RAMÍREZ, *La metáfora...*, p. 70.

¹⁰⁸ J. E. CIRLOT, *El arte...*, p. 42. *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 43. Esto sirvió de criterio a Torii para descartar la teoría de Cirlot (T. TORII, *op. cit.*, p. 47). El profesor George R. Collins también supo intuir el latido de la arquitectura africana detrás el proyecto de Tánger (aunque no del Palacio Güell), sugiriendo que Gaudí, llevado por su interés por el arte

mi parecer, Cirlot sí acertó con una de las ideas que anuncia en su premonitorio ensayo: “la mayoría de esos edificios negros están hechos de barro, esta es otra de las razones de la semejanza; la forma torturada y temblorosa que el barro adopta, al ser apilado con ese sentido puramente intuicional de la estructura, cuya ascendencia más remota encontraremos en la arquitectura animal, en las casas edificadas por las termitas [...]”¹¹⁰. Y prosigue: “Del barro fueron hechos los primeros cuerpos, según la dogmática tradicional bíblica, y también según las cosmogonías sumerias”¹¹¹. En efecto, la utilización del barro, materia primigenia veterotestamentaria, tuvo que ser intencionada, sobre todo tratándose de un arquitecto, como Gaudí, que basaba su arquitectura en sus creencias religiosas. El relato bíblico de creación del hombre hace uso del barro como materia primigenia, conformadora, creadora, *original*. El uso del barro es, por ello, signo ya de una preocupación por retornar a los orígenes: “formó Yavé Dios al hombre del polvo de la tierra, y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado” (Gn 2, 7)¹¹². Gaudí crea, como Dios, su estructura del barro, y le da vida. Es curioso, en este sentido, que Gaudí solo utilice la tierra como material de construcción en el sótano (ladrillos) y en el cupulín, las partes más profunda y más elevada, respectivamente, del edificio, y ambas, tan profundamente *originales*. El palacio queda, así, delimitado por espacios *originales*.

El palacio del Rey Midas

Pero, más allá de eso, es muy complicado no ver en el terrado del Palau Güell una verdadera cabaña primigenia. Su forma cónica, su material, su estructura, recuerdan a las cabañas primigenias frigias que Vitruvio describe con gran precisión en su tratado: **[Anexo 2]**.

En las palabras del arquitecto romano, los frigios vuelven a utilizar la tierra como material arquitectónico, aprovechándola para crear con ella una arquitectura que, si en el momento en que Vitruvio escribe, parece ser actual, en el siglo XIX sería ya entendida como una arquitectura “primitiva” o primigenia.

islámico, estudiaría la arquitectura primigenia de los pueblos bereberes del norte de África (G. R. COLLINS, *op. cit.*, p. 13).

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 42-43. Parece que Cirlot ya intuyó, antes que Ramírez, que esa forma cónica en la que él veía toda la esencia de Gaudí estaba inspirada en una termitera africana. Sin embargo, Ramírez no le menciona ni le cita en su estudio, lo cual puede indicar que ambos llegaron a la misma conclusión.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹¹² La edición de la Biblia manejada es la realizada por E. NÁCAR FUSTER, publicada en Madrid en 1961. Los versículos se encuentran en la p. 29.

La descripción vitruviana se corresponde, efectivamente, de forma absolutamente precisa con el cupulín que corona e ilumina el gran salón central del Palacio Güell. El cono terroso sería el cupulín; la cueva, el propio palacio. Las analogías son aún mayores cuando se compara directamente con los grabados con los que el tratado de Vitruvio solía ir acompañado. El más famoso, y que mayor repercusión alcanzó para ilustrar la cabaña frigia, fue el de Claude Perrault (1613-1688). Este grabado ilustraba su magna traducción del tratado vitruviano, publicada en París en 1684¹¹³. Teniendo en cuenta que la cultura de Gaudí era eminentemente visual¹¹⁴, y dada la enorme popularidad de este grabado –lo utilizó posteriormente William Chambers (1723-1796) para ilustrar su propia teoría de la cabaña primitiva y del nacimiento de la arquitectura¹¹⁵–, no es extraño pensar que Gaudí pudiera haberlo visto en algún ejemplar del tratado de Vitruvio, que, como todo arquitecto desde el siglo XVI, había leído¹¹⁶. La mente de Gaudí, que genera conexiones y conecta unos edificios a otros, unas realidades a otras, puede que evocara, consciente o inconscientemente, estas imágenes vistas: el palacio-cueva quedaría así identificado con la primitiva morada de los frigios, excavada en la tierra –y, por tanto, gruta– y coronada con un gran cono de tierra.

Pero las conexiones no terminan ahí. Como en casi todos los aspectos de su obra, detrás del símbolo siempre hay un porqué. El rey más famoso de Frigia fue el Rey Midas, hijo de la diosa Cibele¹¹⁷, cuya historia es recogida por Ovidio en el libro XI de *Las Metamorfosis* [**Anexo 2**]. Cuesta creer que un lector empedernido como Gaudí, del cual sabemos su afición a los clásicos grecolatinos¹¹⁸, no conociera o hubiera leído esta obra, de enorme trascendencia para la cultura europea. Asimismo, conocemos los profundos programas mitológicos que Gaudí añadió en muchas de sus obras –especialmente en Torre Satalia y en el Parque Güell, en lo que profundizaremos en el

¹¹³ J. RYKWERT, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, 1975, p. 90.

¹¹⁴ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 50.

¹¹⁵ J. RYKWERT, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹¹⁶ Gaudí había leído a Vitruvio, como lo muestran las declaraciones recogidas por sus discípulos: “Vitruvio es un tratadista que supone un módulo para cada orden. No conocía el espíritu griego, en que cada edificio tenía su propio módulo” (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 121). “La arquitectura es la primera «arqui». Todas las demás precisan de ella: museos, salas de conciertos y espectáculos. Además el primer tratadista de arquitectura habla de la música” (*Ibidem*, p. 108). Gaudí se refiere, seguramente, al libro V, en el que da pautas para construir teatros y edificios públicos destinados al ocio.

¹¹⁷ J. CARMONA MUELA, *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Pinto (Madrid), 2013, p. 106.

¹¹⁸ Así nos lo hacen saber sus discípulos, que trataron personalmente a Gaudí y visitaron su taller antes de que se perdiera en el incendio de 1936: J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, p. 180; J. BERGÓS, *op. cit.*, p. 26 y C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 196.

siguiente capítulo—, y sabemos de la profunda amistad que le unió con Mosén Cinto Verdaguer, gran conocedor de la mitología grecolatina, y autor de *L'Atlàntida*, durante el año 1884¹¹⁹. En cualquier caso, en *Las Metamorfosis* se cuenta la extraordinaria cualidad que Midas, iniciado por el difunto Orfeo en los ritos dionisiacos, obtiene de mano de Baco (Dionisos) en agradecimiento por haber alojado, con honores de príncipe, a su viejo preceptor, el borracho Sileno. Su cualidad consiste en convertir en oro todo aquello que toca: “de una encina arrancó una vara: vara de oro se hizo”. Examinando las decoraciones de hierro forjado que trepan entre las arquitecturas del Palacio Güell, ya someramente estudiadas (véase *supra* pp. 24-26), se descubre que su color es, efectivamente, el color del oro: parece que esa floración vegetal haya sido tocada y, consecuentemente, transformada en oro, por Midas, que habita tras ella (pues es la entrada de su dormitorio): el Palau Güell se convierte, así, en el palacio del Rey Midas, que queda identificado con Eusebi Güell, en la morada del soberano, el “monarca: es decir, uno que está por encima de todos”. Regresando al artesonado que evoca las estalactitas de la cueva, algunas de las “gotas de agua” han sido transformadas, también, en oro, frenando su caída. La identificación Eusebi Güell-Rey Midas se produce a través de su palacio, y se hace total en la extraordinaria riqueza de sus interiores, en sus mármoles pulidos, sus alfombras, sus muebles artísticos, obras de arte, vidrieras, ricos forjados; pero, sobre todo, en la presencia continua del dorado como color que unifica el espacio, que crea una atmósfera común¹²⁰. También, en el derroche que el propio Güell quiso hacer en la construcción del palacio, no ahorrándose ningún gasto ni dispendio, utilizando las más avanzadas técnicas y los más ricos materiales¹²¹.

¹¹⁹ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p.41. Verdaguer y Gaudí eran además miembros del Centre Excursionista de Catalunya, y juntos fueron fotografiados en una visita a la catedral de Elna (C. MARTINELL, *op. cit.*, pp. 46-47).

¹²⁰ La pomposidad y riqueza del Palau Güell fue ya indicada por sus contemporáneos, como Josep Puiggarí, que visitó el palacio con el Centre Excursionista de Catalunya y publicó la primera monografía sobre él, titulada *Monografía de la casa palau i museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell i Bacigalupi* (Barcelona, 1894). Es significativo, como señala Lahuerta, que la llamara “palau i museu”, lo cual aporta una idea de la extraordinaria colección de obras de arte que se debía acumular dentro. La edición fue acompañada de fotografías y dibujos que dan una muestra de su extraordinaria riqueza, digna del palacio del Rey Midas (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 73). Sobre la colección artística de Güell y su papel como mecenas, vid R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, pp. 45-53.

¹²¹ Güell hizo traer de fuera de España una sierra continua a triples espirales que permitía un mejor corte de la piedra a pie de cantera, en Garraf, según cuenta Puiggarí y recoge C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 252, nota 3. Además, es muy popular la anécdota según la cual el administrador de Güell, escandalizado por los gastos de Gaudí en las obras del Palacio, mostraba las cuentas al conde, a lo que él respondía: “¿Sólo se ha gastado esto?” (J. BASSEGODA, *op. cit.*, p. 288). El gusto por el dispendio se correspondía con su anglofilia radical, formada durante sus años de estudiante en Inglaterra, y por el hiperesteticismo al que

Sin embargo, las conexiones que nos permiten identificar el Palau Güell con el palacio del rey Midas continúan en la fachada principal del edificio. Allí, Gaudí colocó una pequeña serpiente que, abriendo la boca en una expresión de furia, parece haber quedado petrificada para siempre en pleno acto de devorar. Esta pequeña labor de forja no puede evitar recordar al episodio anterior al del Rey Midas, narrado por Ovidio en el Libro XI de *Las Metamorfosis*, según el cual, Orfeo –dios de la música– es asesinado por las mujeres de la Tracia, y su cabeza es transportada por el río Hebro (sic) hasta Lesbos, donde una serpiente es petrificada al disponerse a devorarla [Anexo 3].

Una arquitectura primigenia para simbolizar la riqueza del morador del palacio: un retorno a los orígenes para representar el presente y, por añadidura, el futuro. Referencias a uno de los hombres más ricos de España y yerno, además, del que en vida lo fue (Antonio López)¹²². La fortuna de Güell procedía, en parte, de la herencia de su padre, Joan Güell, verdadero fundador de la saga familiar y una de las personas más importantes de la segunda mitad del siglo XIX en Cataluña, junto con el marqués de Comillas¹²³. Pero, además, Güell poseía canteras de mármol y piedra calcárea en Garraf; minas de carbón en la Pobla de Lillet, y compaginó su labor de gran industrial con la de empresario: dirigió varias de las empresas de su suegro, como el Banco Hispano Colonial o la Compañía Trasatlántica¹²⁴. Sin embargo, su mayor labor –y por la que más fue conocido– fue la Colonia Güell, en Santa Coloma de Cervelló, en la cual dirigía una potente fábrica de tejidos que exportaba a varias partes de España¹²⁵: precisamente la forma de los respiraderos de la azotea del Palau recuerda a los conos de tejer que se utilizaban en la fábrica¹²⁶. Referencias continuas que Gaudí inserta en la azotea, donde lo personal y lo arquitectónico se funden y se confunden.

Catedral y palacio cósmico

Pero estas chimeneas y estos respiraderos, de formas aparentemente caprichosas, no pueden evitar recordar también a los pináculos neogóticos que Francisco de Paula del Villar, arquitecto diocesano, había planeado instalar en las cubiertas del primigenio templo de la Sagrada Familia; y, a su vez, la cúpula exterior

viró la aristocracia como modo de diferenciación de la burguesía (o, en este caso, de la burguesía convertida en nobleza) (J. J. LAHUERTA, *op. cit.*, pp. 72 y 73).

¹²² R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 76.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹²⁶ J. BERGÓS, *op. cit.*, p. 116.

gaudiniana, de perfil perfectamente cónico, nos recuerda a su aguja central, instalada sobre el cimborrio. Un cimborrio, y un crucero catedralicio, parece ese enorme salón central, centro mismo de la enorme cruz virtual, insinuada, con la que Gaudí trazó el palacio, una cruz de cuatro brazos que miran a los cuatro puntos cardinales y que se cruzan, precisamente, ese espacio sacrosanto¹²⁷, la colmena mística (que tantas reminiscencias cristianas tiene), la cúpula que cobija el oratorio familiar¹²⁸; la cúpula, livianamente asentada sobre sus pechinas, que invoca las cúpulas bizantinas¹²⁹; la cúpula, al final, del inmenso palacio-catedral que es en realidad el Palau Güell, un lugar sagrado donde se produce la vida, donde se castiga la actitud pecaminosa de la materia, donde se retorna, en fin, a los orígenes para invocar, jugar y manipular el tiempo y el propio proceso divino de creación de la vida y del tiempo. El Palau Güell es una catedral, y su sótano es su cripta. La cúpula exterior se eleva sobre la azotea como una formación natural, que recuerda a la montaña de Montserrat¹³⁰ –cuyos ecos wagnerianos no hace falta reseñar–, como un hormiguero, un palomar africano, una arquitectura fría, pero, ante todo, quiere tocar el cielo, quiere *elevarse*¹³¹. Hay en todo el palacio una sensación continua de elevación: desde las mismas columnas, que parecen querer estirarse, elevarse –casi como flechas que se clavan contra la piedra– a las chimeneas, respiraderos y demás elementos verticales de la azotea, que buscan crecer en vertical, como los pináculos de una catedral gótica, y que contrastan, sin embargo, con la sensación horizontal de la fachada principal. Pero, además, estudiando la sección del palacio que el mismo Eusebi Güell mandó dibujar con motivo de la exposición dedicada a Gaudí en París en 1910¹³² se observa el eje vertical que atraviesa todo el edificio, que arranca en el propio sótano, atravesando el pilar central de la rampa helicoidal, atraviesa la cúpula central justo por su centro y se eleva, de forma absolutamente simétrica, hasta la punta misma del cupulín exterior. Este eje principal ha hecho que Juan José Lahuerta interprete el palacio como un palacio cósmico, donde tiene lugar la creación del tiempo, un palacio que condensa, en sí mismo, el Infierno (el sótano), la tierra (primeras plantas y salón principal), el cielo (la cúpula estrellada) y, finalmente, el cosmos, el Universo en

¹²⁷ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 109.

¹²⁸ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 257.

¹²⁹ Véase nota 66, p. 21.

¹³⁰ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 110.

¹³¹ Martinell recuerda cómo el mismo Gaudí le confesó, no sin orgullo, que este fue el primer remate cónico de la ciudad de Barcelona (C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 252).

¹³² T. TORII, *op. cit.*, vol. II, p. 236.

creación, en pleno orden¹³³, tal y como parece sugerir la bola del mundo, que está atravesada por los ejes que señalan las direcciones esenciales del cosmos¹³⁴. Esta interpretación del Palau Güell como palacio cósmico quedaría reforzada por la rampa helicoidal que comunica el sótano con el resto del edificio, que, si aceptamos la teoría de Jan Molema, estaría directamente inspirada en el Caracol de Chichen Itzá, un observatorio astronómico maya que contiene en su interior una escalera helicoidal de idéntico aspecto¹³⁵. Un observatorio astronómico: un lugar desde el que observar el cosmos, que se situaría encima de las cabezas de los habitantes y visitantes del Palau, en continua formación. Las implicaciones de esta arquitectura, además, reforzarían la utilización de arquitecturas entendidas como “primitivas o primigenias” en la época, en este caso la maya, y haría referencia a los negocios de los López en México¹³⁶.

1. 2. Síntesis

En el salón principal tiene lugar la unión mística y cósmica entre la tierra y el cielo¹³⁷, entre lo civil y lo religioso, lo sacro y lo profano; entre la arquitectura, las artes decorativas, la pintura¹³⁸ y la música¹³⁹: el Palacio Güell es, además, *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total en sentido wagneriano¹⁴⁰, culminación absoluta de la Historia de la arquitectura, que, en ese proceso voraz, continuo y doloroso, de trituración de imágenes, de análisis y de síntesis, invoca en el mismo edificio citas a la arquitectura maya, etrusca, romana, babilónica, hispanomusulmana, bizantina y veneciana, y forma, con ella, un lenguaje nuevo, unas formas nuevas que son la mejor representación de la nueva Cataluña que, tras el gran escaparate internacional de la Exposición Internacional de 1888, se muestra al mundo completamente renovada. El eje antes visto transforma

¹³³ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, pp. 104-112.

¹³⁴ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 127.

¹³⁵ Este edificio pudo conocerlo Gaudí a través de un grabado que aparecía en el libro de J. L. Stephens, *Incidents of travel in Yucatán*, cuya primera edición, publicada en Nueva York en 1843, se encontraba en la selecta y muy bien surtida biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en la que estudió Gaudí (J. MOLEMA, *op. cit.*, pp. 133 y 136).

¹³⁶ Molema aporta otras teorías sobre la presencia de la arquitectura maya en el Palau Güell, de difícil visión y, en mi opinión, poca verosimilitud. Vid *Ibidem*, pp. 135-137.

¹³⁷ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 110.

¹³⁸ Allí pintó Aleix Clapés varios murales con un programa iconográfico relacionado con las virtudes de Eusebi Güell y su esposa, Isabel López (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, pp. 96-98).

¹³⁹ En él se encontraba el órgano, parece ser que proyectado y dibujado por Gaudí, y fabricado por el famoso Aquilino Amezna, uno de los mejores de Cataluña, y en torno a él tenían lugar las icónicas veladas musicales que los Güell organizaban periódicamente: “la vida musical de Barcelona, durante medio siglo está vinculada con el Palacio Güell y presidida siempre por las suaves voces del órgano, ya en música clásica, ya en música sacra” (C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 257).

¹⁴⁰ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 129.

también el palacio en una narración simbólica sobre los orígenes y el futuro de Cataluña: una narración que comienza en el sótano, en Etruria/Roma/Babilona, asciende a través del edificio, atraviesa el busto de Joan Güell, fundador de la saga familiar, y termina –o, mejor, continúa– en el cupulín exterior, referencia a la industria textil de Santa Coloma, como se ha visto, pero quizás también a los intereses comerciales que, por aquel entonces, los marqueses de Comillas estaban cultivando en África¹⁴¹

La Exposición, en efecto, supuso una muy calculada estrategia política, orquestada desde algunos de los círculos conservadores de la alta burguesía catalana –en especial, por parte de las familias López y Güell¹⁴²– que buscaba presentar al mundo, pero también a España, una imagen de una Cataluña nueva, moderna, renovada, y, sobre todo, autónoma¹⁴³. La construcción del Palau Güell se inició precisamente en 1886, dos años antes de que tuviera lugar la exposición, y terminó aproximadamente en 1890, con la terminación de las decoraciones interiores¹⁴⁴. ¿Por qué, entonces, el palacio fue solemnemente inaugurado –pese a no estar terminado del todo– en 1888 con una recepción ante los Reyes de España, aprovechando su presencia en la Exposición?¹⁴⁵ ¿Por qué, entonces, en lo más alto del palacio, colocó Gaudí una inscripción con el año 1888? La nueva Cataluña, renacida, dirigida espiritual (catedral), comercial (África), económica (Santa Coloma) y artísticamente por Eusebi Güell, se alzaba, triunfante, como una catedral, en los muros y el hierro de un palacio. El cartel de la Exposición ahonda en esta idea de Cataluña –personificada en una mujer que exalta el trabajo como

¹⁴¹ Entre marzo y abril de 1883, el segundo marqués de Comillas, Claudio López i Bru, cuñado de Eusebi Güell, realizó un viaje a Tánger en compañía de Jacint Verdaguer y otros hombres de su confianza. El motivo del viaje no parece haber sido comercial, sino más bien de recreo, pero debe entenderse en el contexto del interés colonial español, puesto en África, y, sobre todo y de manera muy particular, de la familia López, que, finalmente, en 1887, añade el norte de África a sus negocios, estableciendo un servicio postal y comercial entre las costas africanas y las españolas, a través del Mediterráneo (M. RODRIGO Y ALHARILLA, *Los Marqueses de Comillas (1827-1925). Antonio y Claudio López*, Madrid, 2000, pp. 184-185). Baste recordar que un año después de ese viaje, en 1884, Verdaguer y Gaudí habían afianzado su amistad, y este le había aconsejado a la hora de construir los pabellones Güell en Les Corts (J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 41). Además, en el 1887, cuando se abren los negocios entre África y los López-Güell, está el palacio en plena construcción, y, por lo que vemos en uno de los dos únicos proyectos de fachada conservados, firmados en 1886, la cúpula exterior cónica, de referencias africanas (vid *supra* pp. 14 y 15), no estaba inicialmente, por lo que sería añadida con posterioridad.

¹⁴² La insistencia en llevar a término la Exposición Universal por parte de esta sección de la burguesía barcelonesa conservadora y católica, con fortísimos intereses comerciales y coloniales, además de políticos y representativos, liderada por los Güell y por los López, fue tal que les llevó a abandonar el Centre Català, dirigido por Valentí Almirall i Llozer (1841-1904), ante su negativa a organizarla. Güell, en 1887, fundó otra agrupación que intentó competir con el Centre Català: la Lliga de Catalunya, más tarde Lliga Regionalista. (R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 79).

¹⁴³ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, pp. 7-8.

¹⁴⁴ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

principal virtud (*Labor prima virtus*) (¿coincidencia con el simbolismo apícola y termitero del palacio?). La arquitectura habla por sí sola: expresa un programa.

Pero centrémonos en el origen. Delirio veneciano, *maison d'artiste*, cueva generadora, colmena mística, hormiguero, palomar africano, palacio del rey Midas, catedral, palacio cósmico, *Gesamtkunstwerk*: el palacio Güell se transforma en muchas realidades, en un proceso típicamente gaudiniano de acumulación y superposición simbólicas, sin que unas dimensiones anulen a las otras, sino que, entendido como un todo, se complementan. Y todo ello lleva al final a la elevación: desde ese sótano infernal, esa caverna, esa mezcla ecléctica –irreconocible, pero intuible– de arquitecturas babilónicas, etruscas y romanas, se asciende a través de la rampa helicoidal al cielo, al mismo cosmos, que se crea y se transforma, como la propia vida, la Naturaleza y la arquitectura, dentro del palacio. El recorrido invita a un ascenso vertical, hacia las alturas: un camino espiritual, un recorrido de elevación mística que comunica, desde los seres irracionales que habitan el Infierno, al estado de suma perfección que se alcanza en la azotea. En ella, las chimeneas, recubiertas de trencadís –una cita a la arquitectura tradicional catalana¹⁴⁶– de vivos y variados colores –esto es, de *vida*– rodean la cúpula exterior que es la culminación de ese proceso en el cual la arquitectura se desmaterializa. En efecto, el trencadís, “los pedazos de mármol inútiles, los azulejos partidos, los desperdicios del horno que sirvió para la cal”¹⁴⁷, es decir, la basura de la construcción, de la arquitectura, es combinada de manera azarosa por el artista –para Gaudí, el azar siempre es la Providencia¹⁴⁸– para dar a luz a una nueva obra, repleta de color y de *vida*. La materia más baja, más insignificante, es troceada, desmaterializada, para ser finalmente redimida en lo alto de la azotea¹⁴⁹. El camino de perfección espiritual, que comienza en los orígenes, culmina aquí con la completa desmaterialización: “Gaudí ha contraído mitos y símbolos en una materia que, ya redimida, ha llegado a desaparecer. Aire, puro espíritu, lleva consigo el *axis mundi* que vacía el palacio”¹⁵⁰. Quizás unas palabras de Gaudí sirvan para clarificar y cerrar este

¹⁴⁶ C. FLORES, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴⁷ Palabras de Josep Pugarí en su monografía sobre el Palau Güell (1894). Citado en J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 110.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 113.

capítulo: “la vida es lucha; para combatir se necesita fuerza y la fuerza es virtud, y esta solo se sostiene y aumenta con el cultivo de lo espiritual”¹⁵¹.

Recordemos, por último, que, para Gaudí, el azar siempre es la Providencia: el hallazgo del ánfora piriforme en el solar en el que se iba a construir el Palau Güell, con lo que comenzaba el capítulo, no podía haber sido, ni mucho menos, casual, sino orquestado por Dios. Por eso Eusebi Güell lo exhibía con orgullo en uno de sus salones: porque volver a los orígenes es en el Palau, ante todo, una estrategia política: Güell es el elegido, el personaje indicado para apropiarse del pasado y construir, sobre él, un nuevo y brillante futuro. “Los otros países mediterráneos están debilitados y ahora es el momento que nosotros tenemos de expandirnos. El futuro es nuestro”¹⁵², dijo Gaudí. Y el círculo se cierra.

¹⁵¹ I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 261.

¹⁵² *Ibidem*, p. 101.

3. LA CASA BOTINES (1891-1893)

Durante los trabajos de cimentación de la Casa Botines, en enero de 1891, los obreros hallaron, en el fangoso solar, dos vasijas romanas llenas de monedas de oro. A estas monedas achacó la imaginación popular leonesa la posibilidad de poder construir un edificio como ese, en un lugar tan destacado¹⁵³. Pero a los obreros les aguardaría más de una sorpresa, no solamente con el terreno, sino, sobre todo, con el extraño arquitecto que, desde Barcelona, dirigía las obras asistido por un surtido grupo de operarios catalanes¹⁵⁴. En realidad, las circunstancias últimas del encargo y la construcción de la Casa Botines, en León, aún no han sido satisfactoriamente aclaradas¹⁵⁵. Por otra parte, los historiadores y estudiosos de la obra de Gaudí no parecen haber sentido verdadero interés en esta obra, que siempre ha permanecido marginada dentro de la producción gaudiniana¹⁵⁶. No obstante, a partir de las investigaciones del prof. García Álvarez, de la Universidad de León¹⁵⁷, y de su reciente apertura al público (en abril de 2017), la Casa Botines ha recibido cada vez mayor atención.

¹⁵³ Dato recogido únicamente por E. CASANELLES, *op. cit.*, p. 52, que no cita la fuente. Conviene, por tanto, manejarlo con cautela. El mismo autor dice que el edificio costó medio millón de pesetas.

¹⁵⁴ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁵ Es un lugar común en la historiografía sobre Gaudí y Botines explicarlo como el resultado de la amistad de los Sres. Fernández y Andrés con Eusebi Güell, al que compraban telas para su negocio leonés, el cual recomendó a Gaudí para el nuevo edificio que los comerciantes querían instalar al lado del Palacio de los Guzmanes. Así se expresan C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 66, J. BASSEGODA, *op. cit.*, p. 327 y E. CASANELLES, *op. cit.*, p. 52. Por otra parte, es habitual describir el edificio por su aspecto sobrio y funcional, y tacharlo de “neogótico”: para Collins, “his plainest, sternest [...] most businesslike structure” (G. R. COLLINS, *op. cit.*, p. 16). Bergós lo introduce dentro de lo que él denomina “gótico perfeccionado” y lo califica de “gótico justo y firme”, con una gran “expresión de fuerza y de rudeza” (J. BERGÓS, *op. cit.*, p. 58). Juan Antonio Ramírez, sin embargo, huye de relacionarlo con el gótico y lo califica de “fantasía nórdica, con algo de cuento de hadas” (J. A. RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 43). Más o menos en esa línea se expresa César García, que lo ha estudiado en profundidad: C. García niega su clasificación neogótica o modernista, y ve en él la fusión y disolución de formas muy diferentes y contrarias: “gótico y renacentista; español y francés; moderno y arcaico”, como es habitual en la mayoría de las arquitecturas de Gaudí, como se ha visto (C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, pp. 136). Más tarde retomaremos estas cuestiones.

¹⁵⁶ Sirvan de ejemplo la obra de Ràfols, donde se le dedica apenas un párrafo en todo el libro, y centrado en exclusiva en la escultura de San Jorge que corona la puerta (J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, p. 62) y la de Cirlot, cuya única referencia es “poco después, Gaudí realiza la llamada Casa de los Botines, en León” (J. E. CIRLOT, *op. cit.*, p. 24). La única monografía que existe hasta la fecha sobre el edificio es VVAA, *El edificio Gaudí de León*, León, 1997, que contiene varios estudios relacionados con la restauración efectuada entre 1992 y 1996, pero que tiene más carácter de panegírico de Caja España (antigua propietaria del edificio) que de estudio científico y riguroso. Además, existe una tesis de A. GALÁN Y GALINDO, *El edificio Botines de Gaudí en León*, tesis fin de carrera no publicada, UNED, 1984, no muy relevante (agradezco a Noemí Martínez, directora del Museo Gaudí Casa Botines, la oportunidad de haber podido consultarla). Por lo demás, en 2002 fue publicado un catálogo de exposición que trata parcialmente sobre ella, sin mucha profundidad: VVAA, *Soñando en piedra / dream in Stone*, cat. exp., Ayuntamiento de León, León, 2002. La monografía definitiva sobre la Casa Botines está aún por escribir.

¹⁵⁷ Me refiero, sobre todo, a *Gaudí, símbolos del éxtasis*, y también a C. GARCÍA ÁLVAREZ, “Visiones simbólicas sobre la Casa Botines”, *Revista del Ateneo Leonés*, n° 2, 2015, pp. 147-188.

El agua primordial

Cuando en 1994, los arquitectos Albert Casals Balagué y José Luis González Moreno-Navarro, encargados de los estudios previos a la restauración del edificio, estudiaron su cimentación, su sorpresa fue mayúscula al descubrir el audaz pero imprudente sistema que Gaudí había utilizado. En efecto, descubrieron que el terreno sobre el que la Casa Botines llevaba perfectamente asentada más de cien años era en realidad un terreno fangoso, húmedo, surcado por corrientes de agua, y que no sería capaz, por lo tanto, de garantizar la estabilidad del edificio¹⁵⁸. Gaudí utilizó cimentación catalana, y no pilotes, como era habitual en León. La cimentación catalana era inadecuada desde el punto de vista constructivo a las húmedas tierras leonesas, con lo que los rumores de la posible ruina del edificio comenzaron a circular por la ciudad, creando un clima de desconfianza hacia Gaudí¹⁵⁹. Sin embargo, los estudios técnicos realizados en los años noventa mostraron que, entre metro y medio y dos metros más abajo de donde Gaudí había cimentado su edificio, el estrato era mucho más sólido y seguro¹⁶⁰. ¿Por qué Gaudí no excavó un poco más profundo para otorgar estabilidad a su edificio, y decidió comprometer la estabilidad del inmueble, asentándolo sobre un terreno húmedo?

Puede que Gaudí intuyera, con la genialidad que le caracterizaba, que “la presión ejercida por la zapata fue expulsando el agua intersticial del terreno bajo aquella hasta que este pudo alcanzar un grado de consolidación justo para aguantar la carga final”¹⁶¹. Es decir, Gaudí clavó el edificio al suelo como San Jorge clava su espada sobre el dragón, en la escultura de la portada principal¹⁶². Pero, además, Gaudí clava, asienta, su edificio sobre un solar donde habían aparecido restos arqueológicos –y conviene recordar que el azar para Gaudí no existe. Gaudí clava su edificio y con ello expulsa las aguas.

El simbolismo acuático podría estar más presente en Botines de lo que a simple vista parece. El edificio está rodeado por un foso por sus lados sur y este; si bien su

¹⁵⁸ J. L. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO y A. CASALS BALAGUÉ, *Gaudí y la razón constructiva*, Fuenlabrada (Madrid), 2002, p. 160.

¹⁵⁹ Esta anécdota es relatada por Martinell, que, al parecer, la recibió de los propios labios de Gaudí: C. MARTINELL, *op. cit.*, pp. 66-67. Esto, unido a la necesidad de apuntalar una de las ménsulas de las esquinas hasta que la piedra cogiera fuerza, hizo que por toda la ciudad se expandiera el rumor “la Casa Botines se cae, se cae” (*Ibidem*).

¹⁶⁰ J. L. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO y A. CASALS BALAGUÉ, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 161.

¹⁶² C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 138.

función principal es aportar luz y ventilación, la función originaria de los fosos era, como por todos es sabido, almacenar el agua que debía proteger al castillo de posibles invasiones. Pero, además, el agua está presente en la obra de Gaudí con un poder simbólico muy claro, sobre todo en las fuentes que diseña, ya desde su época de estudiante, en el Parque de la Ciudadela, la Casa Vicens¹⁶³ o la finca de Eusebi Güell en Les Corts. Allí, en los jardines que rodeaban la villa de los Güell, Gaudí había diseñado una pequeña fuente rematada por un busto de Hércules cuyo caño, de forja, representaba la cabeza de un dragón, que escupía el agua hacia un recipiente de piedra romano¹⁶⁴. La alusión mitológica estaba clara: se trataba de uno de los trabajos de Hércules, en concreto el undécimo, en el cual el héroe griego debía matar a Ladón, el dragón de cien cabezas, para poder acceder al Jardín de las Hespérides y robar las manzanas de oro¹⁶⁵. El juego hacía referencia a *L'Atlàntida*, poema épico ganador de los *Jocs Florals* de 1877, escrito por Jacint Verdaguer (1845-1902) bajo el patrocinio del marqués de Comillas, suegro de Eusebi Güell, que solía pasar largas temporadas veraniegas en esa finca junto con el propio Verdaguer y el mismo Gaudí. En los suntuosos jardines de Pedralbes, concebidos como un cruce entre el jardín de las Hespérides y un jardín manierista, la iconografía mitológica se hace, a través de la obra del ilustre clérigo, política: la fuente estaba rematada por un escudo de Cataluña con sus cuatro barras, por donde caía el agua y terminaba en un rebosadero. Como ha señalado Juan José Lahuerta, el agua es expulsada por el dragón y condenada a regar para siempre las tierras de Cataluña¹⁶⁶.

Una somera profundización en la significación del agua para Eusebi Güell y para Gaudí podría permitirnos comprender mejor el programa simbólico establecido entre Hércules, el dragón y el agua que origina la vida de Cataluña. Güell poseía, efectivamente, un gran manantial de agua cuya intención era llevar directamente a Barcelona para alimentar con ella a sus habitantes, construyendo unos grandes acueductos al estilo romano¹⁶⁷. La identificación entre Güell y los emperadores

¹⁶³ J. BASSEGODA, *op. cit.*, pp. 111 y 248.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 275. El busto de Hércules desapareció, ya que la fuente estaba abandonada, y fue encontrada en 1983 por casualidad. En la actualidad, Hércules es sustituido por un busto de Calígula encontrado en la misma finca Güell, pero una fotografía proporcionada por el hijo de Eusebi Güell permite apreciar con claridad que el busto primigenio era el de Hércules (*Ibidem*).

¹⁶⁵ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 24.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 27 y 39.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. X. Para ello, publicó *Abastecimiento de aguas a Barcelona. Manantial de Garraf*, con el objetivo de demostrar a los incrédulos que poseía el agua suficiente para dar de beber a toda la ciudad (R. LACUESTA CONTRERAS y X. GONZÁLEZ TORÁN, *op. cit.*, p. 80).

romanos, que llevan las *aquae virginiae* al pueblo necesitado, no puede ser más evidente. Pero este no era el único interés que el Güell parecía tener en el agua. En 1907 formó parte de un jurado dentro de la Academia de la Federación Escolar Catalana que premiaba los mejores trabajos de investigación realizados por estudiantes de Medicina, y el afortunado fue *Hidroterapia de la neurastenia*, un estudio que pretendía calmar la enfermedad mental a partir de los baños controlados de agua¹⁶⁸. Precisamente hidroterapia es lo que Gaudí parece que practicaba desde su juventud, con el fin de calmar sus dolores de piernas y sus problemas físicos, aparecidos en su infancia, según relata Joan Bergós¹⁶⁹. No conocemos, sin embargo, el pensamiento de Gaudí sobre el agua, ya que no nos han llegado opiniones directas suyas recogidas por sus discípulos, pero es de suponer que Gaudí, ya ferviente católico cuando construyó la Casa Botines¹⁷⁰, tendría una concepción en la que lo pagano y lo cristiano se fusionarían, como es habitual en sus obras: “Dijo luego Dios: «Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas de otras», y así fue. E hizo Dios el firmamento, separando aguas de aguas, las que estaban debajo del firmamento de las que estaban sobre el firmamento” (Gn 1, 6-7). En la Biblia, el agua es una de las materias primigenias, presentes desde el primer día de la Creación. Pero el simbolismo primigenio se agudiza si volvemos a Vitruvio: “Todo lo existente proviene del poder del agua, como elemento originario” (Libro VIII)¹⁷¹. Por ello, Vitruvio le dedica un libro entero a los métodos para encontrar agua, utilizar el agua de la lluvia, valerse de sus cualidades medicinales, etc. (Libro VIII, capítulos I-VI)¹⁷². Pero, además, el arquitecto romano se hace eco de las palabras de Tales de Mileto, “uno de los siete sabios, propuso que el agua era el principio o *arché* de todas las cosas naturales” (Libro VIII)¹⁷³. Esta concepción del agua como principio de todas las cosas, como materia originaria, capaz de generar la vida, Gaudí la plasmó en el Park Güell (1900-1914), la mayor empresa arquitectónico-urbanística de Eusebi Güell, junto con la colonia de Santa Coloma de Cervelló. En el Park Güell, como ha estudiado Lahuerta, existía un manantial de aguas medicinales que

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Bergós cuenta que fue su padre quien, gracias a la hidroterapia, consiguió curarse las varices que los médicos no habían conseguido quitarle, por lo que Gaudí decidió hacerse también seguidor del clérigo alemán Sebastian Kneipp, e “incluso en pleno invierno se lavaba todo el cuerpo con agua fría” (J. BERGÓS, *op. cit.*, p. 31). La adhesión de Gaudí a las teorías naturistas de este influyente alemán es constatada ya por Ràfols, según el cual Gaudí “*va ésser seguidor, lector fidel del seus tractats*” (J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, p. 180).

¹⁷⁰ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷¹ VITRUVIO, *op. cit.*, p. 298.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 297-324.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 297.

Eusebi Güell no dudó en canalizar y hasta explotar comercialmente. Ese agua, que surgía de las entrañas de la Montaña Pelada, “esa tierra esencial, sagrada y conformadora”¹⁷⁴ era canalizada a través de la escalinata principal del parque y expulsada por la boca de un dragón¹⁷⁵. De la misma forma, el agua de la lluvia era recogida mediante un sofisticado sistema diseñado por el propio Gaudí y conducida a un depósito abierto en el subsuelo de la sala hipóstila, donde quedaba almacenada, y se utilizaba para regar la enorme maraña vegetal que cubría la urbanización. Así, como dijo Carandell, el agua de la lluvia y el agua de la tierra, canalizadas ambas en un terreno esencial, original, quedan irremediabilmente unidas¹⁷⁶.

En Botines, Gaudí no solamente “respetó” el agua que yacía bajo el solar, sino que además supo canalizar, de manera sorprendente, el agua de la lluvia. Durante los estudios previos antes referidos, los arquitectos Casals y González Moreno-Navarro estudiaron, atónitos, el sorprendente sistema de evacuación de aguas que Gaudí había diseñado en Botines¹⁷⁷. El agua de la lluvia o de la nieve, al resbalar por la cubierta – forrada, a tal efecto, por finas escamas de pizarra– es conducida por unos canalones que penetran en el interior del edificio, en concreto, en las buhardillas, y queda almacenada en unos depósitos que recorren longitudinalmente la planta de buhardillas. Estos depósitos cuentan con un rebosadero que, cuando las lluvias han sido muy fuertes o el nivel de agua acumulada lo supera, expulsan el agua hacia el exterior, de manera que el edificio se aparece, literalmente, expulsando agua por sus cuatro costados. A este juego simbólico, aparentemente irracional e ilógico –y, desde luego, como bien esgrimen los arquitectos, impropio de Gaudí, siempre preocupado por la comodidad y la higiene de los inquilinos de sus edificios– se le debe superponer una de las dimensiones simbólicas del edificio, desvelada por César García: que el edificio es, en realidad, el dragón de la leyenda de San Jorge, según la costumbre de Gaudí de jugar simbólicamente con la situación de sus edificios, y de recargar hasta la extenuación sus obras de referencias a todo tipo de realidades¹⁷⁸. Botines podría ser, así, un enorme dragón agonizante que expulsa su sangre, en el momento de su muerte, atravesado por la escultura de San Jorge –momento que se representa en la fachada principal. Pero los dragones, animales

¹⁷⁴ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 142.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 162-163.

¹⁷⁶ J. M. CARANDELL, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁷ J. L. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO y A. CASALS BALAGUÉ, *op. cit.*, pp. 125-129. De ahí se toman las siguientes afirmaciones, al no existir ningún otro estudio al respecto.

¹⁷⁸ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 137.

acuáticos, expulsan también grandes chorros de agua cuando agonizan, como podía verse en muchas de las láminas que ilustraban las historias sobre dragones, como los libretos de Wagner¹⁷⁹. Pero Botines podría ser, también, la fuente que emana sus aguas esenciales hacia la ciudad de León, como Güell emana las suyas a Barcelona. El agua que cae de los rebosaderos del edificio, como una verdadera cortina, recuerda al proyecto de fuente monumental que Gaudí realizó para Plaza Catalunya durante sus años de estudiante, y en el cual, el cuerpo superior de la fuente, que expulsaba el agua por medio de rebosaderos, parecía suspenderse en el aire: Gaudí utiliza, de forma tan precoz como sorprendente, el agua como materia arquitectónica¹⁸⁰. Usar el agua para, literalmente, construir, o generar la ilusión de construir, es retornar a los orígenes: un edificio –Botines– o una fuente –la de Plaza Cataluña– que se sostienen y se construyen sobre y mediante el agua, deben ser, por norma, edificios esenciales, originales; pero, también, por supuesto, edificios vivos.

En este aspecto, la superposición de San Jorge y el dragón con Hércules y Ladón no es descabellada: en Gaudí, las metáforas se funden, se confunden y se superponen, complementándose unas a otras.

Un bosque de columnas

De un terreno acuoso, húmedo, no es extraño que crezcan los árboles. En efecto, la impresión que la planta noble de la Casa Botines genera, con sus estilizadas columnas de fundición, de color marrón (como los troncos de los árboles), sus toscos capiteles de granito, y, sobre todo, la luz del sol que baña el interior durante todo el día, es de un enorme bosque en pleno crecimiento: “nuestro huerto verdadero es el de las flores y arbustos, pues los árboles grandes son escasos (en el Norte son abundantísimos)”¹⁸¹. La adaptación ambiental que Gaudí siempre practicó le llevó a restituir el espacio originario dentro del edificio: abrir un bosque como recuerdo del jardín que, antes de construir el edificio, ocupaba el solar¹⁸²; pero, ante todo, el bosque, con sus imponentes columnas-árbol, recuerda poderosamente a las teorías arquitectónicas que, durante parte del siglo XVIII y todo el siglo XIX, establecieron en el árbol el principio de la arquitectura. Sin embargo, las columnas de la Casa Botines

¹⁷⁹ No es necesario volver a insistir aquí en el gusto de Gaudí y su círculo de amistades por Wagner.

¹⁸⁰ J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, pp. 15 y 17.

¹⁸¹ I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 97.

¹⁸² Era el conocido popularmente como “jardinillo”, diseñado en el siglo XIX en el mismo lugar en el que se unían la muralla romana y la medieval. J. MOLEMA, *op. cit.*, p. 164.

imitan árboles, pero no se comportan mecánicamente y estructuralmente como tales¹⁸³, como sí lo harán, décadas después, las de la Sagrada Familia. En el Templo Expiatorio, Gaudí diseñó un sistema en el que se conjugaban los preceptos de la geometría reglada con la imitación de las “arquitecturas naturales”, tal y como explicó Doménec Sugranyes, discípulo y colaborador de Gaudí en las obras del templo, en un artículo publicado en el *Anuari de la Associació de Arquitectos de Catalunya* en 1923, aún en vida de Gaudí¹⁸⁴. En él, explica que la inspiración de las columnas de la Sagrada Familia, que permiten perfeccionar el gótico¹⁸⁵, les llegó directamente del estudio de los árboles: “ese árbol cercano a mi obrador: ese es mi maestro”¹⁸⁶. Como quedó dicho en el anterior capítulo, para Gaudí, retornar al origen es retornar a la Naturaleza, y aplicar “la simplicidad de las primeras soluciones” –esto es, las naturales– a los “nuevos medios”. Puig Boada recogió una afirmación de Gaudí que, por lo ilustrativa que resulta, merece la pena reproducir *in extenso* [Anexo 4].

A esta cita podríamos añadir otra más: “la construcción tiene por objeto librarnos del sol y de la lluvia. La imitación llega hasta los elementos, pues las columnas fueron primero árboles; después se verán capiteles adornados con hojas. Esta es una nueva justificación de la estructura de la Sagrada Familia”¹⁸⁷. Aquí, Gaudí no solamente demuestra conocer las teorías sobre el origen de la arquitectura de Laugier, Chambers, el propio Viollet, y otros arquitectos, sino que, y más importante, predica un retorno a esas formas originales como modelo para su templo. Efectivamente, las columnas de la Sagrada Familia actúan como árboles: su fuste se ramifica y cada una sostiene las cargas que le corresponden, al igual que los árboles, pues el árbol “*existeix des del tercer dia de la Creació*”, en palabras de Sugranyes¹⁸⁸. La utilización de la columna-árbol debe entenderse, por tanto, de la misma forma que el uso de las catenarias-abejas y de los conos-termiteras: Gaudí regresa a la Naturaleza porque Naturaleza es origen, es obra de Dios, y es por tanto modelo creador.

¹⁸³ El sistema constructivo del edificio está basado en la sustentación de los muros de separación y carga de los pisos superiores a través de un sistema de jácenas, bóvedas catalanas y pilares de fundición, que trasladan las cargas a los cimientos (L. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO y A. CASALS BALAGUÉ, *op. cit.*, p. 63).

¹⁸⁴ El artículo está íntegramente reproducido en el libro de J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, pp. 140-160.

¹⁸⁵ “El gótico es imperfecto, resuelto a medias. [...] Es un cuerpo defectuoso que se sostiene con muletas” (I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 155). Con “muletas” Gaudí se refería a los arbotantes.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 96.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 96.

¹⁸⁸ J. F. RÀFOLS, *op. cit.*, p. 156.

En el caso de la Casa Botines, las columnas no tienen la misma función –como ya se ha señalado (vid *supra* p. 45)– pero sí se puede ver en ellas la referencia a su origen (el árbol). Abriendo ese bosque en la planta baja, Gaudí no solamente crea un espacio vivo, sino también, y sobre todo, evoca el espacio esencial, original, en el que tendría lugar su aparición, pues las alusiones a las formas originales de la Naturaleza quedan encerradas en la geometría robusta de los fustes y los capiteles, pero latentes.

Las mirillas y el torreón: origen y elevación

El edificio fue destinado a almacén comercial en las plantas baja y sótano, y viviendas en las cuatro plantas superiores. El acceso a las viviendas (un total de 15) se realizaba por las dos bocas de escalera que lo comunican en vertical, abarcando sus siete plantas¹⁸⁹. A ellas asoman las puertas de los apartamentos, que cuentan con mirillas de metal de formas típicamente gaudinianas.

Lamentablemente, pese a su interés, estas mirillas aún no han sido estudiadas –más allá de las breves declaraciones de Juan Eduardo Cirlot, que ven en ellas la fusión de la típica espiral gaudiniana con las formas vegetales habituales de su obra¹⁹⁰. Cirlot no estaba muy lejos: en las mirillas se pueden encontrar los cuatro pilares de la creación gaudiniana: naturaleza, geometría, imaginación y espíritu¹⁹¹, conjugadas de un modo absolutamente fascinante, y, como es habitual en la obra de Gaudí, sencillo y complejo, visible y oculto a la vez. Las mirillas no son más –ni menos– que una forma vegetal que nace del fondo de una masa que no podemos identificar (¿agua, tierra, materia primigenia, como la que recubre las paredes y los muebles de la Casa Batlló?¹⁹²) y se desarrolla, de forma armónica y geométrica, en forma de espiral, de la cual parecen brotar las ramas y, de ellas, las hojas. No estamos muy lejos de las floraciones metálicas del Palau Güell, ni de los dibujos del Gaudí estudiante, interesado esencialmente en el crecimiento natural, espontáneo de la Naturaleza: en la *natura naturans*, como ya se ha señalado, que crece henchida de vida por la fuerza nutricia y generadora de Dios (vid *supra* pp. 22-24). La fascinación de Gaudí por la Naturaleza le llevó a estudiar biología, y parece que se sintió especialmente atraído por los estudios del influyente biólogo alemán Ernst Haeckel (1834-1919), cuyas teorías y tratados –especialmente

¹⁸⁹ J. E. CIRLOT, *Gaudí. Una introducción...*, p. 106.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 107.

¹⁹¹ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 108

¹⁹² J. J. LAHUERTA, *Casa Batlló...*, p. 35.

Kunstformen der Natur, título elocuente¹⁹³, pero, sobre todo, cuyas *ilustraciones* pudo haber conocido a través del profesor Francesc Llorens i Barba (1820-1872), a cuyas clases de estética en la Universidad de Barcelona acudía el joven Gaudí, ávido de conocimientos¹⁹⁴. En los libros de Haeckel, Gaudí descubrió el fundamento geométrico que subyacía detrás de cada forma natural. En las mirillas, el crecimiento orgánico, aparentemente espontáneo –pero resultado, en realidad, de millones de años de evolución– se transforma en geometría, en espiral, antiguo símbolo relacionado con el crecimiento de la vida, el surgimiento de la materia, la regeneración continua de todo lo que existe¹⁹⁵. La espiral es una de las imágenes que obsesionaron a Gaudí¹⁹⁶: espirales aparecen, por doquier, en esa “casa primordial, vientre maternal de la tierra”¹⁹⁷ que es la Casa Batlló, convertida por Gaudí en la gruta marina más profunda, de la que surgen, casi de forma mágica, espontánea e irracional –inexplicable– las más variadas formas naturales y animales, como en las láminas que Haeckel dedicó a las especies marinas, y como en el pavimento hidráulico diseñado para cubrir los suelos del edificio, y que finalmente terminó en la Casa Milà. En él, la espiral produce el surgimiento de estrellas de mar, pulpos, medusas, todo tipo de formas que parecen surgir de ese continuo movimiento, ese *perpetuum mobile* en que se ha convertido la Naturaleza en su eterno proceso de regeneración¹⁹⁸. Las mirillas de Botines parecen una prefiguración, un cántico profético y esencial de lo que va a pasar más tarde en la Casa Batlló: que la arquitectura volverá al origen, pero no solo a *su* origen, sino al origen mismo de la vida, de todo lo que vive y participa del hálito eterno de la Creación. Pero, además, las mirillas contienen un helicoide, forma básica de la geometría reglada muy del gusto de Gaudí, para el que el helicoide significaba, como se ha visto, “por su parecido con el crecimiento y desarrollo de algunos vegetales, [...] el movimiento”¹⁹⁹. El helicoide es, efectivamente, para Gaudí, el movimiento ascensional, la elevación. Martinell ha relatado lo que Gaudí dijo cuando vio finalizada la torre de San Bartolomé, la única torre de la Sagrada Familia que pudo ver terminada: “¡mire esas torres! ¡Observe esos remates! ¡Parece que quieran unir la tierra y el cielo!”. En efecto, la torre-campanario está recorrida por dentro por una enorme escalera helicoidal, que recuerda a las conchas

¹⁹³ C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁴ J. E. CIRLOT, *Gaudí. Una introducción...*, p. 24.

¹⁹⁵ J. J. LAHUERTA, *Casa Batlló...*, p. 39.

¹⁹⁶ IDEM, *Universo Gaudí...*, p. 149.

¹⁹⁷ IDEM, *Casa Batlló...*, p. 31.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 162.

¹⁹⁹ C. MARTINELL, *op. cit.*, 137.

de los caracoles que se arrastran por las paredes del templo. El helicoide, la espiral, son para Gaudí ascensión, elevación y movimiento –como la escalera de las caballerizas del Palau Güell– pero, ¿ascensión hacia dónde? Hacia el único sitio hacia el que se puede ascender: hacia arriba. Movimiento ascensional por una escalera que, como las mirillas, es *fagocitada* por la vegetación.

Si continuamos el ritmo de la escalera, esta nos conduce al desván del edificio, antiguo espacio de servicios, pero en el cual se oculta, como una joya preciosa y venerada, uno de los espacios más mágicos y enigmáticos de la Casa Botines. El torreón noreste, más alto que el resto y de mayor diámetro, permite el acceso a su cubierta interior, de tal forma que a través de un estrecho pasadizo oscuro se llega al interior de su tejado. Este espacio, aún sin estudiar, está realizado con madera de roble ligeramente curvada, pero, si nos fijamos, descubrimos que la madera no ha sido prácticamente trabajada, que exhibe toda su rugosidad, sus nudos, incluso parte de sus cortezas, casi sin desbastar. La Naturaleza, obra de Dios, nace en estado de perfección y es trasladada, al brotar, a la arquitectura, de tal forma que su vida intrínseca, su potencia generadora, se traslada con ella al torreón. Pero, además, la madera no ha sido torturada por los clavos, como cabría esperar, que habrían de posibilitar la unión de unas piezas con otras, sino que éstas se unen mediante machihembrados. La rudeza casi rústica, popular, innegablemente primitiva de este espacio, su venerable respeto hacia la materialidad de la Naturaleza, solo pueden ser comprendidos a la luz de las teorías dieciochescas y decimonónicas de la cabaña primitiva, un espacio original que el hombre construyó para protegerse de las desavenencias del tiempo. Aquí se hace necesario regresar de nuevo Vitruvio, cuando describía el surgimiento de la arquitectura [**Anexo 5**]. Esa necesidad de protegerse de la meteorología adversa, ya apuntada por Gaudí (vid *supra* p. 45), parece justificar, en una primera lectura, la elección de esta forma de la arquitectura primitiva, que se revela, sin embargo, en una segunda lectura, más profunda, como algo más: esa gruta que parece hacerla posible, que la comunica con el exterior, que la hace transitable, *habitable* –al posibilitar la entrada en ella de seres humanos– bien podría ser una de esas grutas que los frigios abrían en el subsuelo y que coronaban, precisamente, con arquitecturas cónicas, como ya se ha visto. Y es precisamente ese hecho, el que Gaudí quisiera hacerla accesible, el más enigmático de todos: podría esgrimirse que su rusticidad, su brutalidad, su venerable respeto por las imperfecciones de la naturaleza son adjudicables al lugar residual que ocupa (un tejado interior, no fácilmente visible),

y, sin embargo, Gaudí quiso asegurar su acceso. Pero además, el tejado del torreón noreste se corresponde, casi exactamente, con el dibujado por Viollet-le-Duc como cabaña primitiva en su *Dictionnaire* (1875), ilustrando la historia de una tribu de comedores de serpientes que abandonan sus moradas en forma de nidos de reptil para adoptar esta nueva forma, más cómoda y mejor adaptada al clima, lo que les lleva a un estado superior de evolución²⁰⁰. El torreón noreste, es por lo tanto, una cabaña primitiva, un espacio original, cerrado, íntimo, casi *místico*, que parece querer poner a su habitante en un diálogo continuo con la naturaleza, la arquitectura y sus fuerzas telúricas, su propio origen, y que casi parece una de esas arquitecturas que, como la Casa Batlló, permitían “volver al interior, a un lugar cerrado en el que podían soñarse [...], desde el que los hombres pueden despreciar el exterior que han creado ellos mismos”²⁰¹. Es un lugar para “el hombre que circula en las multitudes de la ciudad-mercancía”²⁰²: contra el ruido, la industria, el comercio burgués y lucrativo que tiene lugar en la planta baja –en la tienda de telas–, Gaudí opone el silencio, el carácter místico y morbosos, *original*, de la Naturaleza capturada por el artista en pleno crecimiento, y sublimada en la creación de un espacio que sea capaz de poner al ser humano en contacto último con sus orígenes, de transformarlo, de cambiarlo, de *evarlo*, al fin, en cuerpo y espíritu. La forma cónica del tejado nos traslada inmediatamente de nuevo a las de las torres de la Sagrada Familia, pero también a los zigurats mesopotámicos, a las pirámides egipcias, al Purgatorio de Dante, a través de cuyos siete niveles el alma consigue su ansiada perfección, y se la permite acceder a Dios; a Olbrist, que, con sus modelos de yeso, da forma a una materia primigenia que se desarrolla de forma espiral y es coronada por un ángel, que ayuda a los seres humanos en su costoso proceso de elevación espiritual²⁰³. Elevación, purificación, ascensión: es el mismo trinomio que ya se manifestó en el Palau Güell, y que en Botines parece materializarse en su escalera, que es, ella misma, una gran espiral que asciende desde el nivel del suelo hasta la punta del torreón, coronada, como no podría ser de otra forma, por una cruz. Y por si no quedara claro, Gaudí transformó su barandilla en una representación fiel de esta naturaleza que se transforma en helicoide y nos permite observar el fundamento último de esta ascensión espiritual: en efecto, cuando, desde

²⁰⁰ J. RYKWERT, *op. cit.*, pp. 46-47.

²⁰¹ J. J. LAHUERTA, *Casa Batlló...*, p. 31.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ La relación entre Gaudí y Hermann Obrist fue realizada por primera vez en J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 149.

dentro de las casas, observamos la escalera a través de las mirillas, la imagen que la trama metálica nos devuelve es la de una realidad que ha sido fragmentada, pero también organizada –casi como una plantilla de dibujo renacentista- por la Naturaleza y por la geometría; pero, además, mirar por las mirillas implica mirar la vida pasar por delante de nuestros ojos; aun mejor, observar su generación, ser testigos de su crecimiento, participar del proceso natural de generación de lo vivo. Gaudí nos hace partícipes de este *fluir*, de este *perpetuum mobile* que nos llevará, irremediablemente, de vuelta a los orígenes. Y, con ello, a la purificación, que solo se consigue, como ya hemos visto, tras un proceso de desmaterialización, de desprendimiento de la materia: la escalera se desprende de la madera sobrante en los tramos de su ascenso; los techos y las puertas son sistemáticamente vaciadas, despojadas de su materialidad, ahuecadas, para poder depurarlas y dejar tan solo su espíritu. Pero hay más: Gaudí desarticula las esquinas –como haría previamente en los pabellones Güell de Les Corts²⁰⁴– impidiendo que las cuatro fachadas se toquen entre ellas, al abrir pasadizos para acceder a los torreones, con lo que, a decir de algunos arquitectos, compromete la fuerza y la estabilidad del edificio²⁰⁵. Incluso, Gaudí llega al extremo de vaciar la planta baja: el uso de las columnas de fundición, de un diámetro estrechísimo, permite que el espacio se convierta, literalmente, en aire, en espíritu.

²⁰⁴ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, p. 55.

²⁰⁵ J. L. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO y A. CASALS BALAGUÉ, *op. cit.*, p. 65.

CONCLUSIONES

Tras los breves estudios realizados sobre el Palau Güell y la Casa Botines, en los que se ha podido estudiar, también, aspectos básicos de la naturaleza de Gaudí como arquitecto –como son su proceso de trituración de imágenes, su ambigua pertenencia a una corriente o estilo determinado o su religiosidad–, es necesario reflexionar sobre los objetivos que nos planteábamos en la introducción.

En primer lugar, ¿de qué forma se realiza el retorno al origen en la obra de Gaudí? Mediante la evocación, consciente o inconsciente –por ese proceso de asimilación y mezcla de imágenes observadas– de arquitecturas primitivas tan diversas como las etruscas, las babilónicas, las romanas o las mayas. Además, mediante la utilización de materias entendidos como primigenios, como el barro en el Palau Güell o el agua en la Casa Botines, dando forma a sus edificios con ellos, manipulándolos como el mismo Creador hizo en el principio de los tiempos –con sus propias manos–, y utilizando y poniendo en valor técnicas constructivas y decorativas tradicionales, como las bóvedas catalanas –presentes, por ejemplo, en la Casa Botines– y el trencadís, cuya importancia simbólica ya ha sido desmenuzada tratando el Palau Güell. Pero, sobre todo, Gaudí entiende el retorno al origen como un retorno a las formas simples de la Naturaleza (columna-árbol, panal), cuya evolución, durante millones de años, ha sido capaz de encontrar las fórmulas constructivas más eficaces, por su belleza y utilidad.

En segundo lugar, ¿cuál es el objetivo último que subyace tras esa pulsión de retorno al origen? La utilización del retorno al origen tiene, primeramente, un carácter político. La apelación a los orígenes, claramente interesados, de los pueblos, se toma como una herramienta política al servicio de los intereses de la Cataluña regionalista, de la burguesía conservadora y, particularmente, de Eusebi Güell, que asienta su palacio sobre un terreno esencial, testigo mismo del origen de Cataluña: al asentarse sobre él, Gaudí y Güell se hacen con su Historia, la *poseen*: el burgués, ya convertido en aristócrata, toma posesión de la Historia de su pueblo, de su *identidad*. Lo mismo podríamos decir en la Casa Botines, donde las disputas entre los propietarios y los poderes públicos por la propiedad del solar se prolongaron durante más de dos años²⁰⁶, debido al carácter simbólico del espacio donde Gaudí pensaba levantar su gran dragón, su gran fuente monumento al origen y, en último término, a Cataluña: en efecto, las

²⁰⁶ C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 66.

similitudes entre el Palau Güell y la Casa Botines son bastante más que notables, y no se limitan solo a cuestiones formales (fachadas longitudinales, cuya planta noble se destaca por encima del resto; verticalidad en los elementos de cubierta; torreón noreste, de sección y forma prácticamente idéntica al de la cúpula exterior de la azotea del Palau), sino que las coincidencias continúan en el interior de Botines: referencias a Cataluña mediante las bóvedas catalanas y la planta de pilares de fundición típica de las fábricas y comercios textiles de Barcelona²⁰⁷, y columnas idénticas a las de la fábrica de la Colonia Güell; eje ascensional, referencias a las arquitecturas primitivas vitruvianas y al crecimiento orgánico de la Naturaleza. El proceso culmina con la escultura de San Jorge matando al dragón, que escupe sus aguas esenciales sobre León, y que se identifica, como se ha visto, con Hércules y con Ladón, que quedó irremediamente asociado por Gaudí, tanto en los pabellones de Les Corts como en el Palau Güell, con Eusebi Güell, gracias a *L'Atlàntida*²⁰⁸. El dragón que es, en fin, Botines, devora a la población leonesa y la hace consumidora de mercancía catalana: Cataluña expande sus raíces, sus influencias y su industria, y conquista la ciudad²⁰⁹. La Casa Botines es, en realidad, el palacio leonés de Eusebi Güell, como muestran el trabajo de forja que originalmente daba la bienvenida a los clientes del negocio, en la puerta principal, con los nombres de los propietarios (“Fernández y Andrés”), tras los cuales no es difícil distinguir la E y la G, que aparecerá también en las mirillas, iniciales de Eusebi Güell.

Retorno al origen como herramienta política, pero retorno al origen, también, como proceso de refinamiento espiritual: en el mundo moderno de las exposiciones universales, de la industria y del hierro, en el mundo de “las multitudes de la ciudad-consumo”²¹⁰, el retorno a unas formas originales de la arquitectura sirve para poner en contacto al ser humano con su esencialidad, para partir, literalmente, de cero, hacer *tabula rasa*. Esta idea se pone de manifiesto especialmente en la Casa Botines, pero también en el Palau Güell, donde todo invita a un proceso de elevación espiritual que parece análogo al vivido por Gaudí justo en esas mismas décadas. Un proceso en el que originalidad, naturaleza, geometría, imaginación y espíritu se fusionan para crear “frutos de un sabor y un perfume que sacian generaciones”²¹¹.

²⁰⁷ . L. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO y A. CASALS BALAGUÉ, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁸ J. J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura...*, pp. 39 y 97.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 118 y ss..

²¹⁰ J. J. LAHUERTA, *Casa Batlló...*, p. 31.

²¹¹ Citado en C. GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 42.

ANEXOS

Textos

Anexo 1

En la plaza que se está abriendo en la Plaza de la Unión para el enlace de cloacas y sitio ocupado antiguamente por la calle que se llamó antiguamente Conde del Asalto (créese que ese conde fuera el conde de Reus) descubrieron ayer los zapadores unos subterráneos interesantísimos. Son grandes, de planta rectangular y contienen un verdadero bosque de gruesísimas columnas de ladrillo.

La comisión de académicos que se trasladó enseguida allí, da al descubrimiento una importancia especial; pues tiene la seguridad de que aquella construcción fuera babilónica y si esto es verdad, ¿dónde van a parar todas lucubraciones hasta ahora admitidas acerca de los aborígenes de esta nación? Discutióse sin embargo entre los sabios académicos el carácter o destino probable de aquel edificio prehistórico; porque mientras unos sostenían con bastante fundamento que debió de ser un templo, otros, fijándose en unas rejas de hierro enormes que yacían entre los escombros, opinan que mejor sería mazmorra, o tal vez jaula de leones de algún jardín público que allí habría.

En este estado la cuestión, el académico señor Gaudí escandalizó a sus ilustres compañeros, sosteniendo como cosa perfectamente posible que, por datos y documentos que obran en el archivo de su familia, aquellas ruinas no sean más que restos de un palacio particular, construido a últimos del siglo pasado.

Es inútil decir que los oyentes pudieran aceptar, siquiera como verosímil, idea tan peregrina: El señor Sempere, tan reputado por sus estudios sobre las construcciones del siglo XIX, adujo tal copia de datos y argumentos en contra de la atrevida suposición del señor Gaudí, que este no tuvo más remedio que declararse vencido.

Y efectivamente, nos parece inverosímil que, en el siglo del hierro fundido, se malbaratara el espacio con columnas de mampostería y de tamaño espesor. Lo más probable es que esa construcción sea de los tiempos de Baltasar o, como supone el señor Rogent, de la época de Nabucodonosor.

Santiago Rusiñol et al., “Notas locales”, *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de diciembre de 1899, p. 8. Tomado de J. J. LAHUERTA, *Universo Gaudí...*, p. 65). Las “rejas de hierro enormes que yacían entre los escombros” harían serían las grandes rejas que cubren las entradas parabólicas del palacio.

Anexo 2

“Los frigios, que habitan en zonas llanas, debido a que no hay arbolado en abundancia, como carecen de madera, eligen unas colinas naturales en las que excavan fosas en su parte central, van perforando unos caminos o pasos con los que amplifican su extensión todo lo que les permite la naturaleza del lugar. Levantan unos conos, enlazando entre sí unos palos y cubriendo unas puntas con cañas y sarmientos sobre los que amontonan gran cantidad de tierra encima de su habitáculo.”

Vitruvio, *De Architectura Libri Decem*, Libro II. El ejemplar consultado es VITRUVIO, *Diez libros de arquitectura*, Madrid, 2011. El texto se encuentra en la p. 97.

Anexo 3

Y no bastante esto para Baco es. Esos mismos campos también abandona

y con un coro mejor los viñedos de su Timolo

y el Pactolo busca, aunque no de oro en aquel

tiempo, ni por sus caras arenas envidiado era.

A él su acostumbrada cohorte, sátiros y bacantes le frecuentan,
mas Sileno falta. Tambaleante de años y de vino
unos aldeanos lo cautivaron, frigios, y atado con guirnaldas
al rey lo condujeron, Midas, a quien el tracio Orfeo
en sus orgias había iniciado, junto con el cecropio Eumolpo.
El cual, cuanto hubo reconocido a su aliado y camarada de sacrificios,
de tal huésped por la llegada una fiesta generosamente dio
durante una decena de días, y a ellos unidas por su orden sus noches.

Y ya de las estrellas el sublime tropel careaba
el Lucero undécimo, cuando a los lidios campos alegre
el rey llega, y su joven ahijado le devuelve a Sileno.

A éste el dios le dio el grato pero inútil arbitrio
de pedir un presente, contento de haber recuperado a su ayo.
Él, que mal había de usar de estos dones: «Haz que cuanto
con mi cuerpo toque se convierta en bermejo oro».

Asiente a sus deseos y de esos presentes, que para daño de él serían, se libera

Líber, y hondo se dolió de que no hubiera pretendido mejores cosas.

Contento se marcha y se goza de su mal de Berecinto el héroe,
y de lo prometido la fe, tocando cada cosa, prueba,
y apenas a sí mismo creyendo, no con alta fronda ella verdeante,
de una encina arrancó una vara: vara de oro se hizo.

Recoge del suelo una roca: la roca también palideció de oro.

Toca también un terrón: con su contacto poderoso el terrón

masa se torna. De Ceres desgaja unas áridas aristas:
áurea la mies era. Arrancado sostiene de un árbol su fruto:
las Hespérides haberlo donado creyeras. Si a los batientes altos
acercó los dedos, los batientes irradiar parecen.
Él, además, cuando sus palmas había lavado en las líquidas ondas,
la onda fluente en sus palmas a Dánae burlar podría.
Apenas las esperanzas suyas él en su ánimo abarca, de oro al fingirlo
todo. Al que de tal se gozaba las mesas le pusieron sus sirvientes
guarnecidas de festines y no de tostado grano faltas.
Entonces en verdad, ya si él con la diestra las ofrendas
de Ceres había tocado, de Ceres los dones rígidos quedaban,
ya si los festines con ávido diente a desgarrar se aprestaba,
una lámina rubia a esos festines, acercádoles el diente, ceñía.
Había mezclado con puras ondas al autor de ese obsequio:
fúsil por sus comisuras el oro fluir vieras.
Atónito por la novedad de ese mal, y rico y mísero,
escapar desea de esas riquezas, y lo que ahora poco había pedido, odia.
Abundancia ninguna su hambre alivia. De sed árida su garganta
arde y como ha merecido le tortura el oro malquerido,
y al cielo sus manos y sus espléndidos brazos levantando:
«Dame tu venia, padre Leneo: hemos pecado», dice,
«pero conmisérate, te lo suplico, y arrebatame este especioso daño.
Tierno el numen de los dioses. Baco al que haber pecado confesaba

restituyó y libera a los obsequios por él dados del cumplimiento de lo pactado,

y: «Para que no permanezcas embadurnado de tu mal deseado oro,

ve», dice, «al vecino caudal de la gran Sardes,

y por su cima subiendo, contrario al bajar de sus olas,

coge el camino, hasta que llegues del río a sus nacimientos

y en su espumador manantial, por donde más abundante sale,

hunde tu cabeza, y tu cuerpo a la vez, a la vez tu culpa lava».

El rey sube al agua ordenada: su fuerza áurea tiñó la corriente

y de su humano cuerpo pasó al caudal.

Ahora también, ya percibida la simiente de su vieja vena,

sus campos rigurosos son de tal oro, de él palidecientes sus húmedos terrones.

Ovidio, *Las Metamorfosis*, libro II, 2. Tomado de: *Cervantes virtual* (en línea), consultado el 9 de julio de 2019, URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_31

Anexo 4

“En el mundo no se ha inventado nada. La fortuna de un invento consiste en ver lo que Dios ha puesto ante los ojos de toda la Humanidad. Mire cómo hace miles de años que las moscas vuelan, y no ha sido hasta ahora que los hombres lo hemos visto y hemos construido los aeroplanos.

Y con todo pasa lo mismo; mire este eucalipto. Crece. Fíjese en su tronco, cómo se resuelve en las ramas y ramitas, y acaba con las hojas. Fíjese bien: en estos planos y en estas rayas hay manifiesta una figura geométrica. Y allí hay una palmera, y en todo el jardín árboles y sostienen en pie con gracia todos sus elementos. No tienen necesidad

de materiales exteriores ni de contrapesos. Este es modelo milenario que Dios nos ha hecho. ¡Y los hombres vamos construyendo al revés!”

Declaraciones de Antoni Gaudí recogidas en I. PUIG BOADA, *op. cit.*, p. 193.

Anexo 5

[...] En un primer momento, levantaron paredes enlazando pequeñas ramas con barro y con la ayuda de puntales en forma de horquilla colocados en vertical. Otros levantaban las paredes, después de sacar terrones de tierra arcillosa, uniéndolos y asegurándolos con maderos atravesados por la parte superior cubrían con cañas y follaje, con el fin de protegerse de las lluvias y de los fuertes calores. Posteriormente, las techumbres, incapaces de soportar las borrascas de las tempestades invernales, fueron sustituidas por techos de doble pendiente, y así, cubriendo con barro las techumbres inclinadas, consiguieron que se deslizaran las aguas de lluvias.

Siendo consecuentes con lo que acabamos de describir, podemos concluir que así fueron las costumbres en un principio, en sus orígenes, pues hasta el presente se sigue todavía construyendo así, con tales materiales, en naciones extranjeras como Galia, Hispania, Lusitana y Aquitania donde utilizan para techar tablillas de roble o bien paja.”

Vitruvio, *De Architectura Libri Decem*, Libro II. El ejemplar consultado es VITRUVIO, *Diez libros de arquitectura*, Madrid, 2011. El texto se encuentra en las pp. 95-96.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes directas y testimonios de Gaudí

MERCADER, Laura (ed.), *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, Barcelona, 2002.

PUIG BOADA, Isidre, *El pensamiento de Gaudí*, Barcelona, 2015.

Bibliografía específica sobre Gaudí

BASSEGODA NONELL, Joan, *El Gran Gaudí*, Sabadell (Barcelona), 1989.

BERGÓS, Joan, *Gaudí, el hombre y la obra*, Barcelona, 1999.

CARANDELL, Josep Maria, *Park Güell. Utopía de Gaudí*, Barcelona, 1998.

CASANELLES, Enric, *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona, 1965.

CIRLOT, Juan Eduardo, *El arte de Gaudí*, Barcelona, 1965.

FLORES, Carlos, *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*, Madrid, 1982.

GARCÍA ÁLVAREZ, César, *Gaudí: Símbolos del Éxtasis*, Madrid, 2017.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis y CASALS BALAGUÉ, Albert, *Gaudí y la razón constructiva*, Fuenlabrada (Madrid), 2002.

LAHUERTA, Juan José, *Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura, ideología y política*, Madrid, 1999.

—, *Casa Batlló*, Barcelona, 2002.

—, *Universo Gaudí*, cat. exp., Madrid, 2002.

MARTINELL, César, *Gaudí: su vida, su teoría, su obra*, Barcelona, 1967.

MOLEMA, Jan, *Antonio Gaudí. Un camino hacia la originalidad*, Torrelavega, 1992.

PLA, Josep, *Dalí, Gaudí, Nonell, tres artistas catalanes*, Madrid, 1986.

R. COLLINS, George, *Antonio Gaudí*, Nueva York, 1960.

RÀFOLS, Josep Francesc, *Gaudí (1852-1926)*, Barcelona, 1999 [1929].

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Gaudí. La arquitectura como obra de arte total*, Madrid, 2002.

—, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, 1998.

TORII, Tokutoshi, *El mundo enigmático de Gaudí. Cómo creó Gaudí su arquitectura*, 2 vols., Madrid, 1983.

URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, *Gaudí y el Modernismo catalán*, Cuadernos de arte español de Historia 16, tomo 4, Madrid, 1991.

Otras fuentes

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Pinto (Madrid), 2013.

LACUESTA CONTRERAS, Raquel y GONZÁLEZ TORÁN, Xavier, *Eusebi Güell i Baciagalupi, patrici de la Renaixença*, cat. exp., Barcelona, 2018.

REGLÁ, Juan, *Historia de Cataluña*, Madrid, 1978.

RODRIGO Y ALHARILLA, Martín, *Los Marqueses de Comillas (1827-1925). Antonio y Claudio López*, Madrid, 2000.

RYKWERT, Josep, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, 1975.

Sagrada Biblia, edición a cargo de NÁCAR FUSTER, Eloíno, Madrid, 1961.

VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, Fuenlabrada (Madrid), 2011.

Recursos electrónicos

Publio Ovidio Nasón, *Las Metamorfosis*, traducción de PÉREZ VEGA, Ana, en *Cervantes Virtual* (en línea), consultado el 5 de julio de 2019. URL:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0