

UN ANILLO DE PIEDRA ORIGINAL: EL LÍMITE DE GAUDÍ EN EL PALACIO EPISCOPAL DE ASTORGA

AN ORIGINAL STONE RING: GAUDÍ'S LIMIT IN THE EPISCOPAL PALACE OF ASTORGA

César GARCÍA ÁLVAREZ

Universidad de León

cgara@unileon.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1852-8105>

Resumen:

El palacio episcopal de Astorga, que Gaudí no pudo finalizar, conserva, en un anillo de piedra del arranque del chapitel norte, formado por piezas deliberadamente irregulares, un testimonio profundamente original del pensamiento y la estética gaudinianas, que no ha sido señalado ni valorado hasta el presente, y que sirve para establecer el límite entre la obra realizada por el arquitecto catalán y la de sus sucesores.

Palabras clave: Gaudí, palacio episcopal de Astorga, anillo de piedra, origen, simbología.

Abstract:

The episcopal palace of Astorga, that Gaudí couldn't finish, keeps, in a stoned ring at the basis of the north spire, made up by deliberately irregular pieces, a deeply original testimony of the gaudinian thought and aesthetics, which hasn't been noticed nor valued until now, and that serves to establish the limit between the work made by the Catalan architect and one by his successors.

Keywords: Gaudí, episcopal palace of Astorga, stone ring, origin, symbology.

El palacio episcopal de Astorga es la única de las obras que Antonio Gaudí realizó fuera de Cataluña que quedó, lamentablemente, inconclusa. Las desavenencias surgidas entre el arquitecto y el obispado, tras la muerte del obispo Joan Grau, quien fue el mentor de Gaudí durante la realización del palacio, interrumpieron la construcción, y provocaron finalmente que el arquitecto Ricardo García Guereta se hiciera cargo de ella hasta su culminación. Los juicios que se han vertido sobre la labor de Guereta han sido tradicionalmente críticos, y si bien alaban su esfuerzo por completar la obra de acuerdo con el espíritu gaudiniano, la constatación de que su tarea se resolvió de un modo mucho más academicista y formulario que el planteamiento original de Gaudí se ha vuelto una obviedad

(Alonso Gavela, 1972). En este artículo mostraremos cómo existe un punto en el edificio en el que se puede apreciar con plena claridad cuál es el límite entre lo que alcanzó a crear Gaudí y la fábrica posterior. Para justificar tal afirmación es preciso, sin embargo, analizar antes algunos aspectos esenciales de la obra y el pensamiento del arquitecto catalán.

Como he desarrollado en mis textos sobre Gaudí, y en especial en mi libro *Gaudí, símbolos del éxtasis*, la aspiración esencial de Gaudí fue dotar de vida a la arquitectura. Y no una vida meramente metafórica, sino tan cercana a las propiedades reales de la vida como permitan las posibilidades de la materia. La actitud estética de Gaudí hacia la arquitectura está regida por la contraposición y armonización entre cuatro

categorías fundamentales: la naturaleza, la geometría, la imaginación y el espíritu. La naturaleza, entendida como *natura naturans*, esto es, como modelo creador que debe ser imitado no en sus apariencias superficiales, sino en su proceso generador de formas vivas, en las que se refleja la dimensión divina de la creación; la geometría, como modelo de exactitud que establece una permanente tensión con la expansión vital de la naturaleza, a la cual ordena, modela, refrena y castiga; la imaginación, como facultad que aspira a disolver las fronteras entre estructura arquitectónica y “decoración”, forma e imagen, para crear inagotables sugerencias expresivas, y el espíritu, aspiración a convertir la obra arquitectónica en manifestación de las potencias más elevadas del ser humano, que transformen cada construcción en un eslabón del infinito anhelo de convertir la acción humana en reflejo de la divina (García Álvarez, 2017).

Estas cuatro categorías, que se funden y tensan de modo tan extremo como gozoso en la obra gaudiniana, están además atravesadas por otras dos, el dolor (Lahuerta, 1993 y 2002) y el éxtasis, de modo tal que la acción creadora es entendida y sentida por Gaudí como un sufrimiento acerado que desemboca en el hallazgo creativo, el cual se traduce en un intenso sentimiento de felicidad y gozo (*gaudi* en catalán), al hallar la solución al problema arquitectónico que “saciará a generaciones”. Como mediador entre todas estas categorías, el símbolo, capaz de aunarlas, sintetizarlas y reconciliarlas, y anular así las distancias entre la muerta materia de la sustancia arquitectónica, y la vida que los edificios gaudinianos reflejan, expresan y transmiten (García Álvarez, 2017).

La relación entre estas categorías explica la tendencia gaudiniana a basar su creación arquitectónica en formas geométricas que nunca resultan plenamente regulares ni perfectas (Bassegoda y García Gabarró, 1999). El cultivo de la geometría por la propia geometría jamás formó parte del proyecto estético de Gaudí, puesto que produciría un resultado abstracto, seco, árido, carente de vida (Cirlot, 2003). Por la misma razón, tampoco las formas de la naturaleza aparecen imitadas de un modo visualmente directo, sino que son ajustadas, en un grado variable,

tanto a los moldes geométricos como a las formas simbólicas a las que remiten. Ello confiere a las formas creadas por Gaudí un equilibrio dinámico entre la analítica regularidad de la geometría y la irregularidad de la naturaleza, que se traduce en un inagotable y fascinante repertorio de soluciones formales que poseen el mismo tenso equilibrio espiritual que se aprecia en la naturaleza misma.

Una de las afirmaciones gaudinianas que expresa con mayor exactitud el rechazo de la perfección abstracta de las formas geométricas y de la frialdad de la perfección formal se encuentra en las palabras que pronunció después de la muerte del obispo de Astorga, Joan Baptista Grau: “¿Sabe usted por qué comprendí que el obispo se moría? Lo encontré tan hermosamente transformado que me vino la idea de que no podía vivir. Era hermoso, demasiado hermoso. Todos sus rasgos personales habían desaparecido: las líneas de la cara, el color, la voz. Y la belleza perfecta no puede vivir. La testa abstracta de las divinidades griegas no hubiera vivido” (citado en García Álvarez, 2017: 37). La contraposición entre belleza ideal, perfecta, etérea, excesiva, y la vida, expresa para Gaudí una verdad de insondable valor, que le llevó a rehuir siempre el pulido acabado de las superficies, y a dejar en numerosas ocasiones las huellas del trabajo y el esfuerzo sobre la materia, como testimonio del deseo de regresar al origen, “a la simplicidad de las primeras soluciones” (García Álvarez, 2017). En este rechazo de la perfección formal subyace, asimismo, un deseo de no aspirar a competir con el propio Dios, en cuanto artista supremo creador.

Esta actitud estética hacia la arquitectura, que se acentuó durante la estancia de Gaudí en tierras leonesas, la cual tuvo profundos efectos sobre su espiritualidad, queda reflejada en un aspecto de la construcción del palacio episcopal astorgano, hasta hoy desconocido, y que es el verdadero objeto de estudio del presente artículo. Se trata del anillo de piedra que sirve de soporte al armazón del chapitel de la torre norte (figuras 1-6), el cual, como veremos, no sólo es una manifestación plena del espíritu creativo gaudiniano, sino que sirve para definir claramente el límite al cual llegó la intervención de

Gaudí en el edificio. A primera vista, esta serie de toscas piezas pétreas pueden parecer carentes de cualquier interés, e incluso resultar impropias de un arquitecto como Gaudí, pero, precisamente, su combinación de eficacia funcional y aparente bastedad formal permiten atribuir su creación al propio Gaudí.

Para comprender esta aparentemente arriesgada y poco fundamentada afirmación, basta con efectuar una comparación entre el interior de este chapitel y el del torreón nordeste de la Casa Botines de León. En este último, Gaudí llevó a cabo una de las más sutiles expresiones de su genio creador (figura 7). En efecto, el armazón de madera que sostiene el interior del chapitel está formado por una serie de anillos de madera tanto más ordenados, geométricos y sutiles cuanto más ascienden en el espacio. De este modo, los primeros dejan evidentes huellas de deliberada tosquedad, mientras que los superiores exhiben una superficie cada vez más pulida y acabada, hasta culminar en el anillo metálico que encierra un pentágono regular, cuya riquísima simbología, que abarca desde la geometría sagrada de la creación divina, la rosa de Reus, la de los cuentos infantiles y los relatos artúricos, hasta la rosa mística del Paraíso de la Comedia de Dante y la visión del Grial, no podemos desarrollar aquí plenamente (García Álvarez, 2022a). Lo crucial radica en ese progresivo ascenso, que permite identificar el nivel inferior con el imperfecto mundo de la materia, que se eleva, siguiendo el recorrido de las tablas en espiral, hacia el mundo platónico de las ideas, en el que los pentágonos estrellados culminan en el citado pentágono superior regular.

Cuando se compara este riquísimo y sutil empleo material, formal y simbólico de la madera, con su equivalente astorgano, formado por un rutinario ensamblado mecánico, reforzado por piezas metálicas (figura 1), salta a la vista que el armazón de madera del palacio episcopal no pudo ser diseñado ni materializado por Gaudí, sino por los arquitectos que le sucedieron al frente de las obras. Por el contrario, las irregulares piezas pétreas de la base sí son plenamente acordes con el proceder gaudiniano. Su deliberado primitivismo encaja totalmente, como veremos, con la clave simbólica última del palacio

episcopal, y supone una de las más originales muestras del proceder gaudiniano de considerar que la originalidad consiste en volver al origen, a las primeras soluciones a los problemas arquitectónicos creadas en los tiempos antiguos (Puig Boada, 2015). La voluntaria rudeza del conjunto alcanza grados realmente significativos en la variedad de las formas de las piezas, la visible rugosidad del material, las grandes diferencias de tamaño de las diferentes piezas, la exagerada volumetría y la irregularidad de las formas de alguno de los “sillares”, y la deliberada falta de proporción entre las piezas que sirven pretendidamente de ménsulas, que evitan el embellecimiento formal y, por tanto, el ablandamiento de la sensibilidad, que Gaudí consideraba que debía ser evitado y hasta castigado, puesto que todo trabajo debería dejar la huella del esfuerzo y el sufrimiento que había conllevado.

El hecho de que este anillo de piedra se encuentre en un espacio poco accesible y, por tanto, de difícil visibilidad, no es tampoco ajeno a los métodos que Gaudí empleó en su obra. En muchas de sus construcciones, como en la Casa Botines o la Casa Bellesguard (Rius, 2014), Gaudí esconde las formas más simbólicamente relevantes en lugares casi ocultos, de acuerdo con un principio que, de modo expresivo, Óscar Tusquets bautizó como “Dios lo ve” (Tusquets, 2000), por el cual numerosos artistas y arquitectos esconden los más importantes logros de sus creaciones, de los cuales se sienten particularmente orgullosos, de tal manera que resultan casi invisibles para cualquier espectador.¹ Las ricas implicaciones formales y significativas de este anillo de piedra suponen una clara confirmación de esta hermética idea.

El modo de obrar de Gaudí en este anillo es por otra parte plenamente coherente con el significado simbólico central que fundamenta el palacio episcopal, una síntesis ascensional de la Historia y Arte de la Iglesia, en la que la cripta, la deliberada tosquedad de cuya piedra y el

¹ Este procedimiento está presente en la Casa Botines, coetánea del Palacio Episcopal. Que Gaudí escondiera en el dragón un tubo de plomo, a modo de una cápsula del tiempo, los planos originales del edificio, junto con otros documentos, a modo de tesoro custodiado y protegido por el dragón, revela su propensión al secreto, el juego y el enigma (García Álvarez, 2015).

primitivismo de las bóvedas y de los capiteles (cuya materia está incluso “manchada” con la roja sangre de los mártires) expresa la Iglesia de los primeros tiempos históricos; el nivel de la entrada sintetiza la Iglesia medieval, tanto el románico y el gótico como las estilizadas formas propias de la arquitectura islámica hispánica, y el piso superior despliega una deslumbrante síntesis de insólitas formas, que simbolizan la Iglesia triunfante, de modo acorde con la atmósfera espiritual y las concepciones propias del concilio de Trento, que encajan con la oposición, casi ultramontana, del obispo Grau a las tendencias eclesiásticas de la época, encarnadas en el concilio Vaticano I. Sólo podemos especular con el modo en que Gaudí habría terminado la parte superior del chapitel, pero, con toda seguridad, habría realizado, al igual que en la coetánea Casa Botines, una síntesis del programa simbólico que determina toda la obra: una ascensión desde la tosca, pero sincera, rugosidad de la piedra de los fundamentos, de los orígenes, de los primeros tiempos, hasta las luces de la Iglesia de su presente, que soñaba esplendorosa, luminosa y triunfal (García Álvarez, 2022b).

La concepción del palacio episcopal como un resumen arquitectónico y plástico de la historia eclesiástica, seguramente motivado por el impacto que hubo de causar en Gaudí el conocimiento de la riquísima historia de Astorga y la maragatería, quedó, como es sabido, tristemente inconclusa, y sólo podemos especular con el modo en que el arquitecto catalán habría culminado el proyecto en el último nivel constructivo. El anillo de piedra, en cualquier caso, sirve como claro testimonio del límite, material y creativo, que Gaudí no pudo sobrepasar, y se convierte, por derecho propio, en testimonio de su inagotable creatividad, capaz de ofrecer, en espacios recónditos, casi secretos, originales síntesis simbólicas de materia, geometría, imaginación y espíritu.

Referencias

- Alonso Gavela, M. J. (1972). *Gaudí en Astorga*. León: Fray Bernardino de Sahagún.
- Bassegoda, J. y García Gabarró, J. (1999). *La Catedral de Antoni Gaudí : estudio analítico de su obra*. Barcelona: Edicions UPC.

- Cirlot, J. A. (2003). *Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals.
- García Álvarez, C. (2015). Visiones sobre la Casa Botines. *Revista del Ateneo Leonés*, 2, 147-188.
- García Álvarez, C. (2017). *Gaudí, símbolos del éx-tasis*. Madrid: Siruela.
- García Álvarez, C. (24 de septiembre de 2022). *Botines, la casa de los símbolos*. Conferencia en el Salón de actos del Ayuntamiento de León, León. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nxdGldV-wXo&ab_channel=Fundos_
- García Álvarez, C. (24 de octubre de 2022). *El Palacio Episcopal de Astorga, laboratorio de la Sagrada Familia*. Conferencia en el Curso de Verano “Gaudí en León. 130 años de la Casa Botines”, Universidad de León y Museo Casa Botines Gaudí, León, España. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oUJnNPGvalw>
- Lahuerta, J. J. (1993). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Electa.
- Lahuerta, J. J. (2002). *Universo Gaudí*. Barcelona: Diputación de Barcelona.
- Puig Boada, I. (2015). *El pensamiento de Gaudí, compilación de textos y comentarios*. Barcelona: Dux.
- Rius, C. (2014). *Antoni Gaudí. House Bellesguard as the key to his symbolism*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Tusquets, O. (2000). *Dios lo ve*. Barcelona: Tusquets.



Figura 1. Palacio episcopal de Astorga: interior del chapitel del torreón norte. (Fotografía del autor del artículo).



Figura 2. Antonio Gaudí: palacio episcopal de Astorga: anillo de piedra del arranque del chapitel del torreón norte (h. 1893). (Fotografía del autor del artículo).



Figura 3. Antonio Gaudí: palacio episcopal de Astorga: anillo de piedra del arranque del chapitel del torreón norte (h. 1893). (Fotografía del autor del artículo).



Figura 4. Antonio Gaudí: palacio episcopal de Astorga: anillo de piedra del arranque del chapitel del torreón norte (h. 1893). (Fotografía del autor del artículo).



Figura 5. Antonio Gaudí: palacio episcopal de Astorga: anillo de piedra del arranque del chapitel del torreón norte (h. 1893). (Fotografía del autor del artículo).



Figura 6. Antonio Gaudí: palacio episcopal de Astorga: anillo de piedra del arranque del chapitel del torreón norte (h. 1893). (Fotografía del autor del artículo).

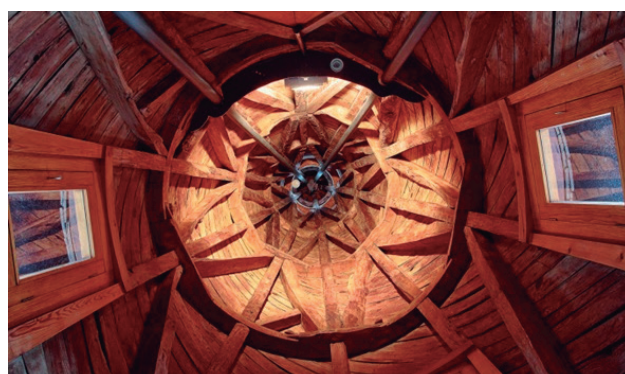


Figura 7. Gaudí: Casa Botines, León. Interior del torreón nordeste.

Recibíu: 29/06/2022
Acceptáu: 15/12/2022