

# Palabras de Gaudí.

## La arquitectura expresiva

*Rafael García Alonso*

La reciente publicación de los escritos completos de Antoni Gaudí ha vuelto a confirmar la escasez de textos propiamente teóricos del arquitecto. Hace veinte años fueron publicados un buen número de testimonios orales recogidos por Joan Bergós. Este mismo autor, y otros coetáneos de Gaudí, nos han informado también de la brillantez y abundancia de los frecuentes monólogos a los que era dado el arquitecto. Sin duda, Gaudí deseaba que su propia obra hablara por sí misma, lo cual no obsta para afirmar sin ambages el interés del arquitecto por la teoría. En efecto, sabemos que completó su formación técnica con la asistencia a clases de estética e historia del arte. También, que leyó cuidadosamente, realizando múltiples anotaciones, a un ejemplar del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* de Viollet Le Duc. En este artículo pretendo realizar una aproximación a la poética de Gaudí a través de sus palabras, dichas o escritas. Aparte del interés intrínseco de la misma, creo que dicha poética puede ayudar a comprender la identidad de su obra independientemente de las diferentes fases estilísticas detectables en ella. Pues profundizar en cómo entendía el arte, ante todo la arquitectura, contribuirá a comprender la posición del arquitecto ante la historia de ese medio expresivo así como el lugar donde él se veía a sí mismo. Profundizar en su poética nos ayudará probablemente a comprender cómo entendía su obra y qué pretendía hacer con ella.

### **1. Estilos y expresividad**

Gaudí se forja en una Barcelona que vive el auge del modernismo sin que ello impida el influjo de un historicismo que rescata las formas de estilos del pasado como el románico, el renacentista o el gótico. El propio Gaudí, en su primera fase, experimentará un dilatado influjo historicista cuyo momento más claro se da entre 1887 y 1893 con los edificios neogóticos del Palacio Episcopal de Astorga y la denominada Casa de los Botines de León. Sin embargo, las palabras de Gaudí dan testimonio de un claro inte-

rés por, más que dialogar con el historicismo, desembarazarse de él situándose en la historia. Existen anécdotas de la preferencia de Gaudí por los estilos del gótico y del barroco –los cuales acentúan la verticalidad– en detrimento de otros como el renacentista –más proclive a la horizontalidad. Pero podría decirse que Gaudí no desea hacer obras de aquellos estilos, en forma de «neos», sino que siente afinidad por lo barroco en el sentido establecido por Eugenio d’Ors en 1935: atracción por el dinamismo, la dispersión, el movimiento, la sintonía con la naturaleza. Por decirlo con d’Ors, Gaudí habría ambicionado recuperar de forma personal el eón del barroco. En este sentido, no es contradictorio afirmar que deseaba tanto ser original como engarzar con la tradición, situarse en la línea del tiempo que proviene de los estilos del pasado y que aspira a ser continuada en el futuro. Valoraba positivamente la coexistencia de distintos estilos en un mismo templo apostando incluso porque la Sagrada Familia fuera continuada con lenguajes distintos al suyo<sup>1</sup>. Denostaba en cambio la imitación de estilos considerándola huérfana de pensamiento estético propiamente dicho. Como había probablemente Gaudí leído en Viollet Le Duc, cuando falta el estilo «es la manera lo que le reemplaza»<sup>2</sup>, derivando en el pastiche. Así sucede cuando se emplea «no un arte que se identifique con la religión para *expresarla*, cual debiera ser, sino un arte que se impone como estilo. De aquí que las concepciones modernas son lo que pudiéramos llamar puramente *arquitecturales*»<sup>3</sup>. Es decir: en el puro mimetismo de estilos del pasado, en el historicismo, faltan ideas estéticas y lenguaje arquitectónico propio, estilo. O tal como lo denomina Gaudí, carácter. Se trata de construcciones faltas de vida porque carecen de poder expresivo.

Por el contrario, el eón barroco de Gaudí le impulsa a realizar una arquitectura la que podríamos calificar de expresiva entendiendo por ello que responde a una poética propia, tal como iremos viendo a lo largo de este ensayo. Podemos ir sintetizando por adelantado que esta poética lo es propiamente porque más allá de la arquitectura alienta en ella un vector metafísico. En efecto, Gaudí es expresivo por diversas razones: (a) sin que ello sea lo más importante, quiere expresar su propia personalidad. En una ocasión dijo que «en las artes no hay maestros; el único maestro es uno mismo»<sup>4</sup>. Un deber ser propiamente dicho que no excluye la remisión a la

<sup>1</sup> Bergós, J y Llimargas, M., *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona, Lunwerg editores, 1999, p. 64.

<sup>2</sup> Le Duc, V., *L’architecture raisonnée*, París, Hermann, 1964, p. 164.

<sup>3</sup> Gaudí, A., *Escritos y documentos*, Barcelona, El Acanalado, 2002, p. 51.

<sup>4</sup> Gaudí, A., *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1982, p. 120.

tradición como ya he señalado; (b) desea expresar con talante mediterráneo el tiempo histórico de su modernidad. Para ello necesita alcanzar un lenguaje propio, lo cual abunda en la conveniencia de superar el historicismo; (c) Está convencido de que cada obra debe expresar una identidad peculiar: cada edificación debe tener una modulación específica y en ese sentido un estilo propio; (d) el conjunto de las obras de Gaudí expresa una concepción de la relación entre arquitectura y naturaleza.

En definitiva, lo meramente arquitectural es sobrepasado por la arquitectura expresiva en la medida en que Gaudí posee una concepción del hombre, del tiempo, del cosmos. Las dos últimas características nos ayudan, por otra parte, a comprender por qué la obra de Gaudí tiene un estilo propio –absoluto– independientemente de la variedad estilística –relativa– en ella advertible. Al escribir de esta manera aplicamos a Gaudí una distinción que seguramente éste leyó en Viollet Le Duc quien había definido estilo como «la manifestación de un ideal establecido sobre un principio»<sup>5</sup>. Y aclaraba que por estilo se puede entender «apropiación de una forma del arte al objeto. Existe entonces el *estilo absoluto*, en el arte, y el *estilo relativo*. El primero domina toda concepción y el segundo se modifica siguiendo el propósito del objeto»<sup>6</sup>. El estilo relativo corresponde a lo que Gaudí denomina el carácter de un edificio; por ejemplo, público o privado.

Realizadas estas precisiones se comprende mejor la superación hegeliana –superar algo conservando parcialmente sus características– que Gaudí pretendió realizar del gótico. Es, a este respecto, muy significativo que Bergós afirme que la consigna de Gaudí era: «hay que sumarse incesantemente»<sup>7</sup>. «Conviene ver lo que se hace usualmente y tratar de mejorarlo»<sup>8</sup>. Situado en el hilo del tiempo, de la historia, pero no historicista. Aspirando a tener estilo, y no manera, Gaudí realizó numerosas objeciones al estilo gótico. No nos detendremos en las más técnicas. Nos interesan más dos de fondo. En primer lugar, consideraba que el gótico era un estilo «del compás, de la fórmula»<sup>9</sup>, meramente analítico y no sintético, tal como él defendía y aclararé más adelante. En segundo lugar, el gótico estaba falto de equilibrio, de unidad, de armonía, debido a su abuso del círculo y a la falta de unidad entre estructura del edificio y ornamentación. Como prueba de ello, argumentaba que en los edificios góticos la ornamentación era superflua puesto que su posible supresión no mermaría las cualidades de la

<sup>5</sup> *Le Duc, V.*, op. cit., p. 145.

<sup>6</sup> *Le Duc, V.*, op. cit., p. 146.

<sup>7</sup> *Bergós, J.*, op. cit., p. 46.

<sup>8</sup> *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., p. 94.

<sup>9</sup> *Bergós, J.*, op. cit., p. 59.

obra. Con acierto, Gaudí concluía que con la imitación del estilo gótico se asumía un lenguaje extraño cuya iconografía –huevos, hojas acuáticas, etc– incorporaba a menudo significados que resultaban lejanos o incomprensibles a la mayor parte del público. Más aún, desaparecía la fuerza simbólica del gótico para retener únicamente, «formas puramente plásticas»<sup>10</sup>, maneras.

El historicismo, en suma, está condenado al fracaso debido a su anacronismo. La tradición del Renacimiento y del gótico en que nos hemos formado no puede ser despreciada pero de nada sirve imitarla: los nuevos edificios no alcanzarán el nivel de los imitados y, sobre todo, no expresarán lo que se desea expresar, el tiempo presente<sup>11</sup>.

## 2. El estilo como meta

La poética de Gaudí es consciente de la dimensión temporal, de la importancia de la tradición y de la obligación de «dar satisfacción al objetivo artístico de nuestra época»<sup>12</sup>. Gaudí busca, pues, un estilo para un tiempo, el de la sociedad industrial. Comentando la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en 1881 en Barcelona, advierte de la necesidad de desarrollar un «gusto industrial»<sup>13</sup> convergente con las nuevas condiciones del trabajo. Considera que las cualidades industriales deben ser desarrolladas y propone la creación de una Escuela de Dibujo Industrial. El arquitecto se plantea, de este modo, el influjo que las creaciones artísticas pueden operar sobre el gusto colectivo. En este sentido es interesante señalar que recomendaba crear una ornamentación ajustada a la manera de ser de su tiempo y capaz de interesar «lo mismo a los sabios que a los que no lo son»<sup>14</sup>. Para ello tendría que ser acorde con las nuevas posibilidades de la construcción. El estilo debe ser, pues, adecuado al tiempo. Pero este estilo sólo puede surgir de la correcta adecuación a los factores básicos presentes en toda edificación: las condiciones físicas, el uso y el carácter. Aclaremos brevemente estos términos.

Al referirse a las condiciones físicas, Gaudí lo hace a los materiales y desarrollos técnicos de los que dispone. Afirma que «el estudio, los adelantos y los materiales imprimen un carácter especial y propio a cada edad

<sup>10</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 51.

<sup>11</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 53.

<sup>12</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 70.

<sup>13</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 168.

<sup>14</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 75.

y a cada edificio»<sup>15</sup>. Las ventajas de los nuevos medios debían ser aprovechadas en todos los aspectos: elaboración mecánica de materiales, edificación, iluminación, ventilación, etc. Valga como ejemplo el interés que manifestó por usar ascensores<sup>16</sup>. La elaboración mecánica contribuiría, además, a reducir los costos de una mano de obra cuyo precio tendía a incrementarse cada vez más. Precisamente por ello, era consciente de la cautela con que debían ser introducidos estos nuevos medios debido a la posible hostilidad de los obreros hacia ellos.

Las construcciones arquitectónicas surgen como encargos para responder a las necesidades del comitente, público o privado. Por usos han de entenderse tanto las costumbres y modos de vida privados o colectivos como los fines a los que está destinada la obra artística. Por ello, es un uso propio de la modernidad el que las calles hayan sustituido a las plazas como lugar de encuentro, sea comercial o placentero. Igualmente, las obras artísticas —edificios, mobiliario— deben satisfacer las necesidades previstas. Recordemos, en efecto, cómo Gaudí conoció a su mecenas, Eusebio Güell, después de que éste hubiera admirado un expositor de guantes diseñado por el arquitecto.

El término carácter tiene en Gaudí dos sentidos: descriptivo y valorativo.

(a) En sentido descriptivo, con tal término Gaudí se refiere a lo que denominaba circunstancias estético-morales de una obra artística. Las edificaciones pueden tener carácter privado o público. Éste último, a su vez, puede ser de carácter religioso, civil o militar. Como puede comprobarse, en este sentido el término carácter se corresponde con lo que Viollet Le Duc denominaba «sentido relativo». La obra de arte no concluye en sí misma. Gaudí la concibe como punto de encuentro entre el artista, el receptor y la época. De ahí que escribiera —constituyendo un punto fundamental de su poética— que «la aspiración del arte es la plenitud del efecto que se propone»<sup>17</sup>. Pues bien, el carácter «relativo» de cada tipo de obra, y aún de cada obra concreta, promueve un tipo peculiar de efecto. Un objeto público, continuaba, debe tener carácter severo, grave y a ello contribuyen las formas sencillas y geométricas. En este sentido, la drástica simplificación que Gaudí ejecutó en su renovación de la catedral de Mallorca es probablemente una aplicación de la convicción de que se puede hacer «desaparecer las masas para llegar a un resultado espiritual»<sup>18</sup>. De forma similar, es obvio que, por su

<sup>15</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 75.

<sup>16</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 86.

<sup>17</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 127.

<sup>18</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 92.

carácter, sólo el templo está obligado a inspirar el sentimiento de la Divinidad. Consecuentemente, además, el carácter, en sentido relativo, «es el criterio de la ornamentación»<sup>19</sup>. Ésta deberá responder al marco en el que se inserta.

(b) En sentido valorativo, Gaudí afirma que «cuando el edificio tiene simplemente lo que necesita con los medios disponibles, tiene carácter, tiene dignidad, que es lo mismo»<sup>20</sup>. El carácter resulta, pues, de la adecuación de medios a fines de forma similar a cuando Viollet Le Duc escribía que el estilo consiste en «la armonía perfecta entre el resultado y los medios empleados para obtenerlo»<sup>21</sup>. Algo de gran relevancia, como veremos, en la medida en que se da en cada ser de la naturaleza.

### 3. El arquitecto y la arquitectura

La corrección del estilo surge de la adecuación a las condiciones físicas, al uso y, ante todo, al carácter. De ahí que la labor básica del arquitecto consista en hallar las formas apropiadas al carácter relativo del edificio que se construye. Para ello dispone de un lenguaje específico, el de la geometría. Ahora bien, al arquitecto le cabe acceder a través del carácter relativo al carácter absoluto. Pues aunque construya para solventar distintas necesidades –vivienda, esparcimiento, etc– puede realizar la «construcción superior espiritualmente, o sea la destinada a la Divinidad; e incluso participa de esta superioridad la casa o construcción dedicada al hombre»<sup>22</sup>. Por ello a la arquitectura, la primera «arqui» en la medida en que todas las demás precisan de ella<sup>23</sup>, le era posible «elevar individualmente a la gente»<sup>24</sup>, producir efectos sobre ella. Adquiere carácter ético y metafísico. No es ajeno a tal posible influjo que entre los elementos de la arquitectura Gaudí considerara el más importante la situación con preferencia sobre el tamaño, materia, forma y estabilidad. La Sagrada Familia, por ejemplo, tenía un lugar privilegiado por hallarse en el centro de la ciudad y del llano de Barcelona; equidistante del mar y de la montaña<sup>25</sup>. El arquitecto excelso, el sintético, es decir, aquel que tiene la virtud plotiniana, visionaria, de «ver las

<sup>19</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 43.

<sup>20</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 102.

<sup>21</sup> Le Duc, V., op. cit., p. 154.

<sup>22</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 95.

<sup>23</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 122.

<sup>24</sup> Bergós, J., op. cit., p. 33.

<sup>25</sup> Bergós, J., op. cit., p. 70.

cosas claramente en su conjunto, antes de ser hechas, que sitúa y liga los elementos en su relación plástica y en la distancia justa»<sup>26</sup>).

Ya hemos mencionado anteriormente (#1) la crítica de Gaudí al gótico como un estilo meramente analítico. Gaudí consideraba que el análisis científico, matemático-geométrico, le sería insuficiente al arquitecto si éste no tenía «sentido constructivo»<sup>27</sup>. De ahí que considerara la ciencia, que es meramente analítica, como herramienta de la arquitectura. Pero ésta en su sentido más elevado es un escalón superior a la ciencia, es sabiduría. De ahí que sea inútil pretender «que una cosa científica (analítica) nos dé formas artísticas (sintéticas)»<sup>28</sup>. Esta concepción alcanza quizás su expresión más clara en la afirmación, de sabor plotiniano, de que «la arquitectura es la medida y ordenación de la luz»<sup>29</sup>. Estos datos nos van ofreciendo claves para comprender en profundidad la concepción gaudiniana del proceso artístico. El arquitecto, sintético, debe tener penetrante visión de conjunto. Pero la intuición de las formas que darán carácter a la obra debe concretarse en el proceso constructivo mismo. Viollet Le Duc había afirmado que la obra de arte embrionaria, tal como se halla en la imaginación del artista, debe hacerse viable a través del uso de la razón<sup>30</sup>. Pues bien, en Gaudí la acción racional se complementa con la intervención de «medios científicos de comprobación»<sup>31</sup> que actúan sobre el plano y con la experimentación sobre el espacio. Las reflexiones geométricas pueden dar lugar a malentendidos que «desaparecen al encarnarnos con los cuerpos en el espacio»<sup>32</sup>. Dicho de forma más contundente: «la inteligencia angélica es de tres dimensiones, actúa en el espacio directamente. El hombre no puede actuar allí hasta que ha visto el hecho, la realización. En principio, sólo sigue trayectorias lineales en un plano»<sup>33</sup>.

Son muchos los ejemplos que podrían contarse para ilustrar ese poder de la experimentación directa sobre el espacio. Dijo, por ejemplo, que «el esqueleto se ve de tres maneras: muerto, vivo (por rayos X) o en movimiento de la figura; ésta última es la que conviene ejercitar»<sup>34</sup>. De forma análoga, realizaba el vaciado directo de los modelos de manera que podía comprender directamente la situación y forma de las articulaciones. En esta

<sup>26</sup> Bergós, J., op. cit., p. 36.

<sup>27</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 104.

<sup>28</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 106.

<sup>29</sup> Bergós, J., op. cit., p. 36.

<sup>30</sup> Le Duc, V., op. cit., p. 155.

<sup>31</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 106.

<sup>32</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 108.

<sup>33</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 95.

<sup>34</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 127.

misma línea, se halla el abundante uso de experimentación con maquetas de las que tomaba directamente medidas. Esta forma de trabajar explica las frecuentes modificaciones que Gaudí introducía en sus obras a medida que trabajaba. Pero testimonia también el esfuerzo ya citado por ir mejorando poco a poco, escalonadamente, de vencer el miedo que produce la ignorancia<sup>35</sup> mediante el recurso a la paciencia investigadora, a la repetición sistemática que dificulta el error, tal como, según Bergós, solía decir. En este sentido, se ha comentado cómo Gaudí se valió en la Sagrada Familia de muchos procedimientos que había ensayado y repetido, en obras anteriores. Una adecuada elección de los colaboradores y obreros, sabiendo aprovechar sus mejores cualidades, y una ejecución esmerada habían de completar la obra.

#### 4. La originalidad profunda

Según d'Ors, es característico del eón barroco la tendencia al panteísmo a través de la imitación por parte del espíritu de los procedimientos de la naturaleza<sup>36</sup>. Viollet le Duc consideraba que todo en la naturaleza posee estilo, como demuestra la armonía entre medios y resultados. Afirmaba también que si la arquitectura quería ser creativa estaba obligada a «proceder como la naturaleza en sus obras»<sup>37</sup>, observando sumisión a las mismas leyes. También Gaudí considerará a la naturaleza como modelo en su cualidad de *natura naturans* más que de *natura naturata*; más en sus leyes que en sus resultados concretos, pues «sin copiar las formas se pueden hacer cosas de un carácter determinado captando el espíritu»<sup>38</sup>. Comprendemos entonces el sentido de la mimesis en Gaudí, su célebre recomendación de retorno al origen: «originalidad es volver al origen; de modo que original es aquel que con los *nuevos medios* vuelve a la *simplicidad* de las primeras soluciones»<sup>39</sup>. Para ello, y aludiendo a Galileo Galilei –en quien también la experimentación ocupa un lugar central– Gaudí decía que la naturaleza era un libro siempre abierto que había que esforzarse en leer<sup>40</sup> pues constituye la revelación física de la Divinidad. La mimesis de la originalidad se desdobra en una especie de juego de muñecas rusas desde lo general hasta lo

<sup>35</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 116.

<sup>36</sup> D'Ors, E., Lo barroco, Madrid, Tecnos, 1993, p. 89.

<sup>37</sup> Le Duc, V., op. cit., p. 148.

<sup>38</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 94.

<sup>39</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 93.

<sup>40</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 108.



concreto. En efecto, al igual que la naturaleza, «la arquitectura crea el organismo y por eso éste debe tener una ley en consonancia con las de la Naturaleza»<sup>41</sup>. Es el sentido de la totalidad. Pero también «la imitación llega hasta los elementos»<sup>42</sup>, como ejemplifica que las columnas tomaran su ejemplo de los troncos de los árboles. En ambos sentidos, justificaba Gaudí la estructura de la Sagrada Familia: un organismo en el que desde la división de las bóvedas gracias a múltiples soportes hasta el movimiento de las columnas, helicoidal, se actúa en similitud –que no identidad– con los árboles.

De sumo interés es igualmente la panteísta afirmación de Gaudí del vínculo entre Naturaleza, arte y corporalidad humana. Las proporciones del árbol y la figura humana son similares. En todo estilo es fundamental su concepción de la columna, de forma que puede decirse que los distintos estilos –griego, bizantino, gótico– son formas de entender el símbolo árbol-hombre. Ese simbolismo, recordemos, que faltaba en el lenguaje arquitectural del historicismo (#1).

Señalábamos anteriormente (#2) la recomendación de que la ornamentación fuera capaz de interesar a entendidos y profanos. Pues bien, el explicado retorno al origen permite también que el arte sea capaz de afectar a todos, que goce de universalidad, pues «la Belleza es el resplandor de la Verdad y el resplandor seduce a todos»<sup>43</sup>. Resplandor que transmite de nuevo un eco o una afinidad con Plotino. Sin embargo, cuando el arquitecto logra tal éxito debe evitar la vanidad y renunciar a los parabienes limitándose a que su espíritu se alegre por haber conseguido «un pedazo de gloria»<sup>44</sup>. Por colaborar, decía Gaudí, con el Creador<sup>45</sup>.

## 5. Las virtudes de la arquitectura

El estilo «absoluto» de Gaudí, reside, en definitiva, en la mimesis de la originalidad tal como acabamos de ver. Pero las diversas obras suponen concreciones «relativas» en las que Gaudí, puliendo y definiendo aquel estilo absoluto, va madurando y buscando expresarse a sí mismo y a su momento histórico. Cada obra, decía al comenzar mi artículo, debe también expresar una identidad peculiar. ¿Existen virtudes que, según Gaudí,

<sup>41</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 117.

<sup>42</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 108.

<sup>43</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 95.

<sup>44</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 97.

<sup>45</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 92.

todas las obras arquitectónicas deban compartir? A mi juicio, sí. Complementariamente a lo que dijimos anteriormente (#2) existirán virtudes específicas respecto a las condiciones físicas, al uso y al carácter. Junto con otra general, el equilibrio, fomentarán en su conjunto la aparición de la Belleza. Veámoslo.

(a) En cuanto a las condiciones físicas, ya hemos dado cuenta (#2) del interés de Gaudí por la innovación en lo que se refiere a técnicas y materiales. Adoptando un punto de vista muy habitual en las corrientes antihistoricistas, Gaudí se felicita de que vaya desapareciendo del gusto dominante la tendencia a imitar materiales nobles mediante otros que no lo son. Defiende, además, que los materiales sean tratados con franqueza, es decir, dejando «completamente vista su estructura y disposición»<sup>46</sup> sea hierro, madera, etc. (b) Por lo que concierne al uso, defiende la sencillez. Es especialmente duro con aquellas formas de ornamentación que considera superfluas en virtud de errores cometidos en la estructura de la obra o de la ambición de boato, como cuando un altar religioso acaba resultando una especie de almacén. Por el contrario, como ha destacado Bergós<sup>47</sup>, prefería la decoración resultante de la edificación arquitectónica de tal forma que de ella misma surgieran efectos ornamentales. (c) Finalmente, por lo que concierne al carácter la virtud principal es la modulación. En función de su carácter público –sea civil, militar o religioso– o privado, el edificio deberá suscitar efectos diferentes como gravedad, espiritualidad, firmeza, etc. Es más, también lo ha subrayado Bergós<sup>48</sup>, en cada edificio habrá una modulación interna en función de sus características. Por ejemplo, en la Sagrada Familia las fachadas del Nacimiento y de la Muerte de Cristo están proyectadas de forma muy diferente para conseguir expresar esperanza o desolación. Todas estas virtudes –innovación, franqueza, sencillez, modulación– pueden ser sintetizadas, usando una expresión de Gaudí, como amor a la verdad pues se trata de ser fiel, en definitiva, al propio tiempo, sea en forma de innovaciones, gusto, costumbres... Algo que redunde en la claridad, esto es, en la justa aplicación de la forma al objeto, y la inteligibilidad sin las que los edificios están destinados a permanecer mudos<sup>49</sup>.

Pero, según Gaudí, hay otra virtud fundamental: el equilibrio. Efectivamente, consideraba que la vida es, debe ser, diálogo. De ahí que son muy

<sup>46</sup> Gaudí, A., *Escritos...* op. cit., p. 137.

<sup>47</sup> Bergós, J., op. cit., p. 37.

<sup>48</sup> Bergós, J., op. cit., p. 50.

<sup>49</sup> Gaudí, A., *Manuscritos...* op. cit., p. 169.

abundantes –no sólo en sus consideraciones artísticas sino también en las morales y políticas– las referencias a la búsqueda de armonía entre aspectos duales. Despotricaba, por ejemplo, del separatismo y era favorable al equilibrio de los regionalismos con la idea de España. Pobreza –aunque no miseria– y elegancia son virtudes que deben equilibrarse; como deben hacerlo el sentimiento y la lógica, la acción y la reflexión. Igualmente, el equilibrio es una virtud en el terreno artístico y, en concreto, en el arquitectónico. «La existencia de una superficie cóncava y otra convexa es motivo de armonía pues ésta, para existir, necesita la presencia de todos los elementos: positivos y negativos»<sup>50</sup>. Convergencia de la que podían surgir además aspectos decorativos en virtud de la propia disposición arquitectónica tal como indiqué en el párrafo anterior. Equilibrio de lo interior y de lo exterior, pues «las formas exteriores han de ser trasunto de las interiores»<sup>51</sup>. El equilibrio se halla también al aceptar la conocida definición de la belleza como variedad dentro de la unidad y el contraste tal como en el siguiente elogio: «no hay valla más simple, eficaz y hermosa que la zarza, pues es ella misma quien florece, pierde las hojas y se muestra constantemente variada»<sup>52</sup>.

El equilibrio colabora, en definitiva, a la «*unidad*, primer elemento de la belleza»<sup>53</sup>. Es una virtud importante desde un punto de vista arquitectónico que da lugar a menudo a consecuencias decorativas y simbólicas como cuando afirma que «la decoración del templo se basa en los santos que suben de la tierra hacia el cielo y los ángeles que bajan del cielo a la tierra»<sup>54</sup>. O como cuando desea combinar curvas cerradas que expresan limitación con rectas que aluden al infinito<sup>55</sup>. O cuando convergen curvas catenarias que se cierran hacia el centro de la tierra con otras que se abren hacia lo alto. Todo ello –¡qué plotiniano, de nuevo!– ayuda a hacer «desaparecer la pesadez y materialidad de la forma»<sup>56</sup>. Algo que también sintió Miguel de Unamuno en unos versos del poema que en 1906 dedicó a Joan Maragall y que lleva por título «La catedral de Barcelona»: «Al milagro de fe de mis entrañas/la pesadumbre de la roca cede»<sup>57</sup>.

<sup>50</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 115.

<sup>51</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 56.

<sup>52</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 107.

<sup>53</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 144.

<sup>54</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 120.

<sup>55</sup> Gaudí, A., Manuscritos... op. cit., p. 94.

<sup>56</sup> Gaudí, A., Escritos... op. cit., p. 57.

<sup>57</sup> Unamuno, M de y Maragall, J., Epistolario y escritos complementarios, Madrid, Seminarios y Ediciones.S.A, 1971, p. 102.

## 6. Conclusión

El anterior análisis ayuda a comprender la identidad de la obra de Gaudí pese a sus variedades estilísticas. Su estilo «absoluto» se apoya en lo que he llamado la mimesis de la originalidad. Su obra pretende alcanzar un equilibrio entre factores diversos en función de la adecuación al uso, los materiales y el carácter de la obra artística –ante todo arquitectónica– que redundan en la belleza y que pretenden provocar efectos sobre el habitante o el espectador. Gaudí se felicitaba, aludiendo a otra forma de equilibrio, de que ser mediterráneo significaba hallarse en mitad de la tierra. Pues bien, su obra tiene un alto contenido simbólico puesto que aspira a ser centro de conexión entre tierra y cielo; pasado, presente y futuro; mundo profano y realidad sagrada. En una ocasión dijo que «el hombre no puede prescindir de los escalones, más altos o más bajos, siempre ha de ascender escalón a escalón: en inteligencia, en virtud, en fuerza»<sup>58</sup>. Esta frase es aplicable también a su poética. Pues, como hemos visto, la concepción que tenía de su propia posición en la historia de los estilos; la relación que establecía entre ciencia, arte y experimentación; o la convergencia de aspectos duales de los que debe surgir el equilibrio son también escalones que asimismo consideraba necesario subir para enriquecer la vida.

<sup>58</sup> Gaudí, A., *Manuscritos...* op. cit., p. 109.