

## ANTONIO GAUDÍ: UN HOMBRE FASCINADO POR LA BELLEZA

**María Rodríguez Velasco**

**Universidad CEU San Pablo**

**Encuentro Universitario, Salamanca, 29 de octubre de 2016**

Para abordar la figura y la obra de Antonio Gaudí (1852-1926) os invito, en primer lugar, a adoptar la actitud de la verdadera contemplación. Hoy vivimos en la era de las imágenes, pero hemos perdido la capacidad de contemplar tal y como la concebía el propio Gaudí, con una purificación de la mirada que nos libere de la mera impresión de los sentidos. Ver, acto físico, no es lo mismo que contemplar, acto que requiere la reflexión intelectual. Ya en el siglo XVII Baltasar Gracián en “El Criticón”, advertía: *“Va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende; poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada...”*<sup>1</sup>. En el autor que nos ocupa, la vista nos lleva a apreciar los materiales, las estructuras y la policromía que completa sus grandes conjuntos, pero la mirada, la verdadera contemplación de una obra como la Sagrada Familia, convertida hoy en uno de los emblemas de Barcelona, debiera despertar en nosotros un sinfín de preguntas (¿Quién la hizo?; ¿Para quién?; ¿Con qué finalidad?; ¿Por qué determinados temas escultóricos?...), interrogantes que encuentran su respuesta en la propia obra, en el contexto histórico en que se genera y, por su puesto, en su autor, de modo que la propia obra nos habla de su artífice.

Por eso, cuando se me planteó presentar a Gaudí, como hombre fascinado por la Belleza, pensé que lo más adecuado no era un listado de sus principales arquitecturas, como el Capricho de Comillas, el Parque Güell o la Casa Batlló, ni tampoco un análisis de la recepción de la modernidad en España a partir de las nuevas formas artísticas que llegaban de París. Estos planteamientos quizá nos llevaran a perdernos en detalles constructivos y ornamentales de Gaudí, pero nos desviarían de la esencia de su obra. Para una mayor profundización en su concepto de Belleza, una belleza que exalta por igual tradición y modernidad, nos centraremos en la obra que mejor culmina, sintetiza y unifica la vida y la obra de Gaudí, la Sagrada Familia (Barcelona).

---

<sup>1</sup> González de Zárate, J. M., *Mitología e Historia del Arte*, Tomo II, Madrid: Encuentro, 2015, p. 18.

Y para ello utilizaremos dos fuentes esenciales, los escritos del propio artista, que es quien mejor nos puede hablar de su nueva concepción de la arquitectura, recogida en gran medida en el *Manuscrito de Reus* (h. 1878), y los testimonios de sus discípulos y de quienes conocieron en vida a Gaudí, que nos ayudarán a completar el perfil de su persona y de su obra, realidades intrínsecamente unidas, más si cabe cuando nos referimos a la Sagrada Familia, un encargo que recibió con tan sólo 31 años y al se dedicó hasta el final de su vida, truncada de manera inesperada al ser atropellado por un tranvía el 7 de junio de 1926. Entre sus seguidores destacamos la figura de Etsuro Sotoo, escultor japonés que todavía hoy trabaja en la Sagrada Familia y que se ha convertido al catolicismo a partir de un profundo seguimiento de la vida y la obra de Gaudí.

No hemos elegido este templo por la revolución arquitectónica que supone todavía en la actualidad, sino porque nos permite descubrir en plenitud la humanidad del arquitecto y su enorme creatividad, atenta por igual a los lenguajes arquitectónicos de la tradición y a los de la modernidad, pues Gaudí era consciente de que trabajaba para el hombre de su tiempo y por tanto su obra debía responder a las inquietudes del hombre actual. Estas dos constantes, tradición y modernidad, determinan la concepción de la belleza en la obra de Gaudí, la belleza no sólo como categoría estética o aparente sino la Belleza con mayúsculas. Adentrémonos en ésta.

### **1.- La Belleza de la tradición: la arquitectura gótica y la naturaleza como fuentes de inspiración**

Mucho se ha escrito sobre el carácter neogótico de la Sagrada Familia o sobre Gaudí como heredero del gótico. Pero como los grandes maestros, él en ningún caso copió los modelos de las grandes catedrales góticas sino que buscó las fuentes de inspiración últimas de los templos del medievo, y por tanto el profundo significado que movió a los arquitectos medievales a elevar sus construcciones. A la vez, Gaudí era consciente de que la copia literal de estructuras góticas, como los arcos apuntados o las bóvedas de crucería, ya no podía responder a las expectativas del hombre del siglo XIX, si bien como trasfondo sí se mantenía en el tiempo el sentido religioso del hombre, la espiritualidad que había generado el arte de siglos pasados. La necesidad de renovar el lenguaje arquitectónico queda recogida en un texto firmado por Gaudí el 10 de agosto de 1878: “...*aquel lenguaje (el gótico) no es el nuestro y lo que vemos en la reproducción de aquellas formas es más el recuerdo de las formas plásticas,*

*reminiscencias de aquellos hombres, que la idea que se cierne sobre ellas, revelándonos de una manera vaga la Divinidad”<sup>2</sup>.*

En muchas ocasiones se ha hablado de la originalidad de Gaudí. Si entendemos el término “originalidad” según mentalidad actual, haríamos referencia a lo novedoso y extravagante que podemos encontrar en su arquitectura, pero para Gaudí “ser original” significaba volver al origen de la obra de arte, que en caso de las catedrales del medievo no era otro que la exaltación de Dios. Pese a ello, él era consciente de que su construcción no debía ser un eslabón más en la cadena de las catedrales del medievo, por lo que presentaba a la Sagrada Familia como *“la primera de una serie de nuevas catedrales”<sup>3</sup>.*

Su admiración por la arquitectura gótica se despertó en su infancia, en contacto con las iglesias de su Reus natal y, muy especialmente con la catedral de Santa María de Tarragona, mostrando entonces su predilección por el monasterio de Poblet, expoliado tras la Desamortización de Mendizábal (1835) y cuyas ruinas se convirtieron en escenario de sus juegos infantiles. Años más tarde estos juegos dejarían paso a un proyecto de restauración de dicho monasterio, en el que Gaudí abordará el estudio y consideración de sus materiales<sup>4</sup>. Ya en la Escuela de Arquitectura, donde Gaudí ingresó en 1873, profundizó en la racionalidad constructiva del gótico y en el carácter de su ornamentación a partir de los textos del arquitecto francés Viollet le Duc, quien en su “Diccionario razonado de la arquitectura francesa. Del siglo XI al siglo XVI” (1868) analizaba las estructuras características de las grandes catedrales, aplicando sus propias enseñanzas en la restauración de la catedral de Notre Dame de París.

Sin embargo para Gaudí este aprendizaje teórico e historicista no era suficiente y su carácter inquieto le llevó a participar en numerosas excursiones, guiadas por el entonces director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, D. Elías Rogent, quien años más tarde avalaría su intervención en la Sagrada Familia. Esto le permitía entrar en contacto con otra de sus grandes pasiones, la naturaleza, constante fuente de inspiración para su obra como muestran los apuntes y dibujos fruto de estas excursiones. Desde niño, cuando aquejado de fiebres reumáticas debía pasar largas temporadas en la casa de campo familiar de Ruidoms, disfrutaba con la observación de la naturaleza, sin

---

<sup>2</sup> Cendón Fernández, Marta, “Nuevos espacios para la liturgia. El arte medieval en la arquitectura religiosa de Gaudí”, *De Arte*, 5 (2006), p. 203.

<sup>3</sup> Martinell, C., *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1967, p. 98.

<sup>4</sup> Navarro Arisa, J.J., *Gaudí. El arquitecto de Dios*, Barcelona: Planeta, 2002, p. 48.

sospechar todavía que ésta se convertiría en una de las claves de su libertad creativa ya como arquitecto consagrado.

Las formas de las plantas, la diversidad de las hojas y los frutos, el color cambiante de la naturaleza le ayudaban a superar la estricta geometrización de la arquitectura gótica, dominada por la línea recta, para imponer la línea curva presente en la naturaleza. Así, la contemplación de los árboles, de los que se conservan dibujos realizados desde su estudio, le llevó a la creación de las columnas arborescentes, mientras que la observación del cielo estrellado inspiró las altísimas bóvedas de la Sagrada Familia. Etsuro Sotoo al reflexionar sobre la riqueza de las especies que Gaudí inspiraba en la naturaleza señala: *“La variedad de plantas con la que Gaudí quería adornar la Sagrada Familia, es asimismo, reflejo del trabajo de Dios en la creación”*<sup>5</sup>.

La naturaleza, obra del sumo Creador, le introdujo a su vez en la valoración de la luz, concebida ya en el gótico no sólo como realidad física, sino como símbolo de lo trascendente, como instrumento capaz de transformar el espacio material en microcosmos diferenciado de la realidad del resto de construcciones. Durante los siglos del gótico, inspirados por la filosofía de Pseudo Dionisio Areopagita en *“De coelesti hierarchia”*, los arquitectos consideraban que la luminosidad del edificio le acercaba en mayor medida a Dios y a la imagen de *“una Jerusalén celeste reducida en la que las piedras preciosas se figuran por las vidrieras engarzadas en el edificio”*<sup>6</sup>. Gaudí también incorpora en la Sagrada Familia un sistema de vidrieras, si bien renovando la concepción medieval, pues se aleja de la iconografía gótica para dar mayor protagonismo al color, esencial en el lenguaje artístico de la modernidad en el que se inscribe este templo. Mientras que para los arquitectos medievales la belleza era conseguida a partir de una proporción perfecta, alcanzada mediante la geometrización de las formas, Gaudí fue capaz de dar un paso más, sumando la naturaleza a los imprescindibles cálculos matemáticos, sin negar que *“las formas derivadas de la geometría dan gran distinción y claridad”*<sup>7</sup>.

Este juego de estructuras y naturaleza le permitía reinterpretar otro de los ideales góticos, la altura, que Gaudí subraya a partir de la multiplicación de las torres, 18 en total: cuatro por cada una de las tres fachadas, simbolizando a los doce apóstoles; una sobre el ábside, exaltando a la Virgen y un altísima torre en el centro del transepto (170

---

<sup>5</sup> Ratzinger, J., *La Belleza. La Iglesia*, Madrid: Encuentro, 2006, p. 6.

<sup>6</sup> Nieto Alcaide, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 55.

<sup>7</sup> Mercader, Laura, *Antonio Gaudí. Escritos y documentos*, Barcelona: El Acantilado, 2002, p. 70.

metros de altura), dedicada a Cristo y flanqueada por otras torres menores en honor a los evangelistas. Al igual que en el urbanismo medieval, donde la catedral era el centro y debía cubrir con su sombra al resto del caserío, Gaudí quería que la Sagrada Familia se convirtiera en emblema de la nueva Barcelona, de la Barcelona de la industrialización y del progreso y en concreto fuera el máximo exponente del ensanche barcelonés. La intención de que el templo sobresalga respecto al nuevo urbanismo queda recogida en su determinación de que *“nunca puede resultar inferior que las construcciones civiles”*<sup>8</sup>.

Sus torres debían contemplarse desde el mar y la montaña, y a la vez recordar el sentido último de la construcción, por lo que a la estructura helicoidal de su arquitectura sumaba como remate un riquísimo repertorio de motivos decorativos: símbolos episcopales como la mitra, el anillo y el báculo; inscripciones que invitan a la alabanza divina y frutos de la naturaleza. Las torres destacan por su verticalidad y por una riquísima policromía aplicada mediante la técnica del trencadís: azulejos cerámicos troceados irregularmente para mejor adaptación a las formas curvas de la arquitectura. El protagonismo de las torres en la Sagrada Familia nos lleva a evocar el pensamiento medieval de que *“las torres en las que, suspendidas suenan las campanas, representan las dos leyes por medio de las cuales los predicadores apoyándose en las cosas terrenas se elevan hacia las alturas celestiales, anunciando el Reino de Dios”*<sup>9</sup>.

Por tanto luz y altura eran utilizados por Gaudí para hacer de la Sagrada Familia un microcosmos, una imagen de la Jerusalén Celeste, alegoría ya presente en los escritos del monje Honorio de Autum a finales del siglo XI: la iglesia no debe ser otra cosa que imagen de la Jerusalén Celeste en la tierra. Así lo expresaba este monje en su escrito *Gemma Animae* (h. 1080-1137), donde se pone de manifiesto que para el hombre de los siglos XI y XII la iglesia era mucho más que una perfecta suma de estructuras: *“El templo que el pueblo poseía encarna, a partir de piedras auténticas, el templo de la Gloria construido en la Jerusalén Celeste, en el cual la iglesia se alegra con la paz eterna...”*<sup>10</sup>. Antonio Gaudí, con un lenguaje propio del siglo XIX, también expresa en el manuscrito de Reus (h. 1878) la necesidad de que los arquitectos aborden los templos conscientes de que *“el templo debe inspirar el sentimiento de la divinidad con sus*

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>9</sup> Sureda, J. y Liaño, E., *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid: Encuentro, 1998, p. 26.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 22

*infinitas cualidades y atributos” o “Los asuntos religiosos requieren el empleo de todos los medios en un más alto grado”<sup>11</sup>.*

Siguiendo la articulación del espacio habitual en las catedrales del medievo, y que a su vez se remontaba a la tradición de las basílicas paleocristianas, Gaudí proyectó para su construcción una planta de cruz latina, con cinco naves que favorecerían el desarrollo monumental del espacio para mayor capacidad de los fieles. Además acentuó el desarrollo del transepto, espacio transversal ante el altar mayor, que a su vez se divide también en tres naves. Además siguiendo el modelo de las arquitecturas góticas, las naves laterales de la Sagrada Familia se prolongan en una girola, pasillo semicircular que permite rodar el altar mayor en su parte posterior y acceder a la cripta sin molestar las celebraciones que puedan estar celebrándose en la parte central del templo. La girola facilita el acceso a las siete capillas del ábside, dedicadas a los siete dolores y gozos de san José<sup>12</sup>.

Gaudí a su vez rodeó toda la estructura de la Iglesia de un espacio, que él llamó claustro, para favorecer la permanencia y convivencia de los fieles en el entorno del templo antes y después de la liturgia, pues, como veremos a continuación, el proyecto conllevaba también una intención educativa ante la creciente secularización de la sociedad. En este espacio exterior que favorecía también un tiempo de ocio en el entorno del templo, Gaudí también refleja su devoción mariana, al proyectar dos puertas dedicadas a la Virgen, en sus advocaciones del Rosario y de Monserrat.

Desde el trazado de la planta se advierte la necesidad de la perfecta unidad entre todas las estructuras que articulan el espacio. Esta unidad, perseguida a su vez por los arquitectos góticos, ha sido comparada por Panofsky con el método de pensamiento escolástico que se proponía desde las escuelas catedralicias. Panofsky, en su ensayo “La arquitectura gótica y la escolástica” señala que *“al igual que la Summa de la alta escolástica, la catedral del gótico clásico apuntaba ante todo hacia la totalidad”, “materializando la totalidad del conocimiento cristiano, teológico, moral, natural e histórico, situando cada cosa en el lugar adecuado y suprimiendo aquello que no lo*

---

<sup>11</sup> Cfr. Cendón, M., op. cit., p. 202 y Mercader, L., op. cit., p. 127.

<sup>12</sup> Su intención de repudiar a la Virgen María/la revelación del ángel; el nacimiento de Cristo en la pobreza/la Gloria de los cánticos celestiales; la sangre de la circuncisión/el nombre de Jesús; profecía de Simeón sobre los dolores de Cristo/predicción de la salvación de las almas; viaje a Egipto/caída de los ídolos en Egipto; Regreso de Egipto y miedo a Arquelao; regreso a Nazaret; el Niño Jesús perdido en el templo/ el Niño Jesús hallado en el templo

*encontraba*<sup>13</sup>. A mi juicio esta afirmación de Panofsky respecto a la arquitectura de las grandes catedrales góticas, encuentra su continuidad en la Sagrada Familia de Gaudí.

En la definición de la planta se aprecia cómo, también en la línea de las grandes catedrales de la tradición, Gaudí plantea tres fachadas monumentales de acceso, con programas decorativos que ayudan al fiel a hacer memoria de los misterios de la vida de Cristo que se conmemoran en las distintas celebraciones litúrgicas: Nacimiento, Pasión y Gloria.

Las mayores novedades respecto a la tradición nos sorprenden en el alzado interior de la iglesia, donde se proyectan columnas estriadas y arborescentes, que transfiguran las naves en un gran bosque cubierto con bóvedas estrelladas que se convierten en focos de luz para las naves y que no cuentan con precedentes en la arquitectura anterior. De esta forma se rompe con la correspondencia directa entre soportes y bóvedas derivadas de la estricta geometrización y se sustituye la pureza arquitectónica del gótico por un lenguaje más decorativo y dinámico, creado mediante la intersección de polígonos estrellados y columnas ramificadas<sup>14</sup>. La renovación se da también en los capiteles, dejando atrás los repertorios clásicos e historiados para trabajar con formas elipsoidales, en ocasiones decoradas con símbolos.

## **2.- La belleza de la liturgia**

Gaudí era consciente, como lo habían sido los constructores medievales, de que la definición del espacio, su estructura, no es independiente de la función a la que se destina la arquitectura, es decir, de su uso. Para ello Gaudí comenzó a leer “El año litúrgico”, libro de Dom Guéranger, abad del monasterio benedictino de Solesmes<sup>15</sup>. A través de este libro, Gaudí descubrió la riqueza del culto cristiano y profundizó en las solemnidades litúrgicas, buscando su reflejo en la centralidad del altar, que para Gaudí siempre fue una prioridad y que acentuaba mediante monumentales lampadarios. La conexión con las solemnidades litúrgicas se advierte también en los programas escultóricos de las fachadas de la Sagrada Familia, tal como se observa en el pórtico del Nacimiento, el único iniciado en vida del arquitecto. La consideración de la liturgia implica incluso prever una buena acústica a lo largo de las naves, pues para Gaudí es esencial en la arquitectura la unidad de estructura, función y ornamento.

---

<sup>13</sup> Panofsky, E., *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid: Siruela, 2007, pp. 45 y 47.

<sup>14</sup> Bassegoda i Nonell, J., “Tradición e innovaciones técnicas en la arquitectura de Gaudí”, en *Actas del tercer Congreso de Historia de Construcción*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2000, pp. 100-101.

<sup>15</sup> Plazaola, J., *El arte sacro actual*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, p. 72.

Profundizar en la liturgia llevó a Gaudí al crecimiento personal de la fe, en la que había sido introducido especialmente por su madre. En este sentido, podríamos decir que la construcción de la Sagrada Familia fue esencial en la madurez espiritual del arquitecto, quien asistía a Misa diaria en la iglesia de San Juan de Gracia y por las tardes acudía a rezar al oratorio de San Felipe Neri, precisamente donde se dirigía el día que fue trágicamente atropellado. Podríamos señalar como la mirada a la Edad Media le llevó a percibir la unidad entre la fe y la vida; la fe impregnaba todos los ámbitos de su vida, dedicada prácticamente en sus últimos cuarenta años a la construcción del templo. Comprender esta experiencia de Gaudí ha sido fundamental en el proceso de conversión del escultor Etsuro Sotoo, quien al igual que su maestro hoy puede afirmar: *“El templo es quien nos construye a nosotros, no solo somos nosotros los que construimos el templo. Lo más importante es construirnos nosotros mismos a través de la construcción del templo”*<sup>16</sup>.

La implicación de Gaudí con la obra fue tal que, al modo de los constructores medievales que situaban sus obradores a pie de fábrica, Gaudí vivía en la propia obra con la austeridad que le caracterizaba. Por todo lo dicho, Raimond Panikar, al describir los espacios sacros de Gaudí, afirma que se da *“una sacralidad inscrita en los espacios arquitectónicos que es inseparable de la sacralidad del hombre que los ha producido”*<sup>17</sup>. Gaudí percibía que únicamente la transmisión de una verdadera religiosidad, de una espiritualidad auténtica, arraigaría en el hombre contemporáneo.

### **3.- La belleza del pueblo**

La mirada al medievo y a la liturgia le llevó a valorar la implicación del pueblo en la construcción del templo, como de hecho ya sucedía desde el origen de la Sagrada Familia. Si las crónicas de Chartres, catedral por excelencia del clasicismo gótico, atestiguan como a partir de 1194 todo el pueblo participó directa o indirectamente en la construcción de la nueva obra catedralicia, especialmente mediante agrupaciones gremiales<sup>18</sup>, también los textos referentes al origen de la Sagrada Familia revelan que se trataba de un templo expiatorio construido a partir de los donativos de la Asociación de Devotos de San José, fundada en 1866 por el librero José María Bocabella Verdager.

---

<sup>16</sup> Sotoo, E., *La libertad vertical*, Madrid: Encuentro, 2011, p. 66.

<sup>17</sup> Panikar, R., “El espacio sagrado y el espacio real”, en *Gaudí. Espacio sagrados* (coord.. Crippa y Bassegoda), Barcelona: Lunwerg, 2002, p. 48.

<sup>18</sup> Simson, O. von, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 215-235.

Esta devoción, así como las dádivas realizadas en favor del templo, aumentaron de hecho cuando san José fue declarado patrón de la Iglesia, el 8 de diciembre de 1870.

Estas circunstancias y la fundación de la congregación de los Hijos de la Sagrada Familia, movieron a Bocabella a impulsar un templo dedicado a la Sagrada Familia, que incluiría también escuelas de enseñanza desde las que se propondría a la Sagrada Familia de Nazaret como modelo de vida. Gaudí era consciente de que la estructura y decoración de su obra debían responder al deseo de los promotores, entre quienes destacaba el sacerdote José Manyanet i Vives<sup>19</sup>, de que la nueva iglesia impulsara la renovación de la sociedad mediante la consideración de la familia, frente al creciente laicismo derivado del progreso y la creciente industrialización.

Por todo ello no es casualidad que la colocación de la primera piedra de la construcción tuviera lugar en día de la festividad de San José de 1882. A partir de entonces son las limosnas las que sostienen la construcción y está constatado como el propio Gaudí salió en no pocas ocasiones a pedir nuevos ingresos para la continuidad de las obras y en momento de dificultad siempre exclamaba con sentido providencial: *“San José acabará el templo”*<sup>20</sup>.

La advocación o dedicación a la Sagrada Familia se refleja explícitamente en la fachada del Nacimiento, verdadero auto de Navidad esculpido en piedra, donde entre las formas frondosas de la naturaleza asoman episodios de la infancia de Cristo, como la Natividad, la Adoración de los pastores y de los magos y la Huida a Egipto, con una puesta en escena renovadora respecto a la iconografía tradicional y, por supuesto, con notable protagonismo de san José como protector de la Sagrada Familia y educador de Cristo. Precisamente sobre la preparación de la escena de la Huida a Egipto los colaboradores del maestro cuentan una anécdota reveladora del estudio naturalista de Gaudí: *“Compramos una burrita vieja a una vendedora de arena que pasaba a menudo por estos barrios y al ver que el animal se resistía a las operaciones del modelado, la izamos embragada por el vientre y al sentirse suspendida se quedó quieta y fue*

---

<sup>19</sup> Este sacerdote fundó la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia y después la de las Hijas de la Santa Casa de Nazaret, por lo que ya desde 1869 había mostrado su interés por dedicar un templo a la Sagrada Familia. Cendón, M., op. cit., p. 205. De hecho el 24 de junio de 1869 escribió al obispo de la Seu de Urgell elevándole esta propuesta de “construir un templo expiatorio al glorioso patriarca san José, patrón de la Iglesia universal y restaurador de España”, Alcalá, C. y Barraycoa, J., *Tradicionalismo y espiritualidad en Antonio Gaudí*, Madrid: Actas, 2002, pp. 94-97.

<sup>20</sup> Benedicto XVI, *Homilía de consagración de la iglesia de la Sagrada Familia y del altar*, 7 de noviembre de 2010.

Disponibile en [\[http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2010/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20101107\\_barcelona.html\]](http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2010/documents/hf_ben-xvi_hom_20101107_barcelona.html) (consultado el 5 de septiembre de 2016).

*modelada rápidamente*”<sup>21</sup>. Además de partir de modelos reales, cuando Gaudí abordaba estos episodios, leía los relatos del Nuevo Testamento para responder a la esencia de las escenas en el tratamiento de los personajes y atributos iconográficos.

Esta fachada incluía a su vez tres pórticos o accesos dedicados a las virtudes teologales -fe, esperanza y caridad-, como propuesta de vida para las familias que se acercaban al templo. En el conjunto escultórico destacan la humanidad y ternura captadas en el Nacimiento que remata el parteluz o columna central del pórtico del amor, o bien detalles llenos de cotidianidad, como el de Jesús trabajando en el taller de carpintería bajo la atenta mirada de María y de José, recordando también estas imágenes el origen del templo de la mano de la congregación de devotos de san José.

Aunque la arquitectura de Gaudí se inscriba en el modernismo, corriente artística caracterizada por su decorativismo, a mi juicio sus programas iconográficos superan el puro esteticismo ornamental y podrían ejemplificar, tomando palabras de Benedicto XVI, una Belleza que es “*conocimiento, ciertamente una forma superior de conocimiento, puesto que golpea al hombre en la grandeza de la verdad*”<sup>22</sup>. Gaudí quería dejar terminada la fachada del Nacimiento, quizá para introducir a sus colaboradores en esta concepción de la Belleza que conmueve al fiel sin olvidar la función y finalidad original del templo. Además, confesó su preocupación por terminar este pórtico pues esto haría posible, como afirmó el arquitecto, que *la propia generación viera algo acabado y esto serviría de estímulo a generaciones futuras*”<sup>23</sup>. No obstante, su deseo no se vio cumplido, pues le hubiera gustado policromar los relieves obedeciendo a sus dos fuentes de inspiración, los pórticos pintados del medievo y la naturaleza, que es colorista, no es monocroma.

No es casualidad la temática de las portadas en relación a los puntos cardinales, ya que la fachada del Nacimiento se orienta al Este, lugar del nacimiento del sol, recordándonos a su vez que Cristo es “luz del mundo”, el nuevo sol, como apuntaban también los textos patrísticos de la tradición cristiana, determinando por ello la orientación de las basílicas paleocristianas y del medievo. En el lado opuesto, dirigida a

---

<sup>21</sup> Gaudí por Gaudí. *El pensamiento i l'obra de Gaudí a través de la fotografia i de les seves paraules*, Barcelona: Triangle Postals, 2002, p. 172.

<sup>22</sup> Ratzinger, J., *La Belleza, la Iglesia*, Madrid: Encuentro, 2006, p. 16.

<sup>23</sup> Casanova, R., “Los artesanos del templo, ayer y hoy”, en *La Sagrada Familia de Gaudí. El templo expiatorio desde sus orígenes hasta hoy*, Barcelona: Lunwerg, 2010, p. 86.

ponente<sup>24</sup>, está la fachada de la Pasión, que Gaudí únicamente dejó esbozada en un dibujo posterior a 1911, acompañado de directrices que señalaban como más adecuada al nuevo tema una estética “*dura, pelada, como hecha de huesos*”<sup>25</sup>, para expresar la muerte.

Siguiendo esta indicación, en el año 1988, el escultor Josep María Subirachs retoma este proyecto con figuras de gran impacto dramático, de carácter expresionista, con rasgos angulosos muy marcados, perfiles cortantes y una escenografía desnuda que contrasta con la exuberancia naturalista de la fachada del Nacimiento. Dado que la última palabra no la tiene la muerte, sino la resurrección de Cristo, la última portada, el acceso situado monumentalmente a los pies del templo es el dedicado a la Gloria, aunque en este caso únicamente se han esbozado dibujos y una maqueta en yeso, donde se sugieren los volúmenes principales junto con inscripciones relativas al Credo. El recorrido por las tres fachadas conmueve al espectador por su contraste expresivo y por la síntesis perfecta de los misterios de la fe, recordando las palabras de Joan Bassegoda: “*El arte de Gaudí es la síntesis perfecta entre naturaleza, arquitectura y espiritualidad*”<sup>26</sup>.

Volviendo a la idea de la participación del pueblo en la construcción de la Sagrada Familia, todavía en la actualidad, ante los debates sobre la conveniencia o no de concluir el templo y de cómo concluirlo, los promotores fieles a la concepción de Gaudí y al origen de la construcción recuerdan, en palabras de Joan Bassegoda que “*debe finalizarse, no únicamente para ver materializada la arquitectura de Gaudí, sino sobre todo por tratarse de un templo expiatorio realizado con los donativos del pueblo*” (2004)<sup>27</sup>.

#### **4. La belleza del trabajo coral**

La implicación de los distintos gremios en las construcciones medievales tiene su claro reflejo en la idea de trabajo coral propuesta por Gaudí. Gaudí era consciente de que, igual que no había sido él quien iniciara el templo de la Sagrada Familia, tampoco

---

<sup>24</sup> Robira, E., “Un estudio filosófico y teológico de la estética sagrada: el Templo de la Sagrada Familia de Antonio Gaudí”, *Nuevo Pensamiento*, vol III (2013), p. 234. Recuerda como las fachadas y sus correspondientes temáticas recuerdan el recorrido del sol, desde su nacimiento hasta el ocaso.

<sup>25</sup> Giralt-Miracle, D., “El arte en la Sagrada Familia”, en *La Sagrada Familia de Gaudí. El templo expiatorio desde sus orígenes hasta hoy*, Barcelona: Lunwerg, 2010, p. 67.

<sup>26</sup> Bassegoda Nonell, J., “Gaudí y la geometría”, p. 161

<sup>27</sup> Crippa M<sup>a</sup> A., “El carácter religioso de la catedral de Gaudí”, en *La Sagrada Familia de Gaudí. El templo expiatorio desde sus orígenes hasta hoy*, Barcelona: Lunwerg, 2010, p. 44.

él vería terminada la obra<sup>28</sup>. Pero esto no era un problema para quien no buscaba su afirmación personal sino la exaltación de Dios. Así lo testimonia su discípulo César Martinell al señalar que “*con la construcción del templo de la Sagrada Familia, Gaudí quiso levantar un monumento a Dios, inspirado en un doble ideal artístico y religioso*”<sup>29</sup>. De hecho la obra fue comenzada en 1882 por el arquitecto Francisco de Paula del Villar, quien había sido profesor de Gaudí en la escuela de arquitectura. Este arquitecto diseñó el proyecto y comenzó la construcción de la cripta románica, pero sus desavenencias con los promotores le llevaron a abandonar la obra.

Es entonces, en 1883, cuando se decide confiar en el joven Gaudí, por entonces ayudante en el taller de Joan Martorell, con quien colaboraba en el diseño de la nueva fachada de la catedral de Barcelona. De hecho Gaudí, debido al carácter humilde de su familia y a su propia inquietud e iniciativa personal, colaboró como delineante en diversos estudios para poder costearse la carrera de Arquitectura, lo que le llevó a contactar con importantes arquitectos de su tiempo, como Martorell, y con mecenas de la talla de Eusebio Güell, apoyo constante en los proyectos de Gaudí. Al retomar el proyecto de la Sagrada Familia, no sin preocupación por el reto que suponía afrontar este gran templo en los comienzos de su actividad profesional, Gaudí pidió libertad de ejecución, para no verse totalmente supeditado al diseño comenzado por Francisco de Paula Villar, por quien también sentía sincera admiración.

En pos de una mayor unidad estructural del conjunto, Gaudí modificó la cripta conforme al lenguaje gótico y dedicó su capilla principal a la Sagrada Familia, remitiéndonos de nuevo a las motivaciones que impulsaron en origen esta gran construcción. No se planteó derribar la cripta construida por su antecesor, pero sí transformarla. Lo que quizá por aquel entonces no presentía Gaudí es que este lugar se convertiría en su propia capilla funeraria, de modo que la que fue su casa en vida se transformó en su morada para la eternidad.

Al asumir la dirección de la Sagrada Familia Gaudí es consciente de la necesidad de un amplio número de colaboradores para llevar a término dicho templo: “*No hay que lamentarse porque yo no pueda acabar el templo. Yo envejeceré, pero otros vendrán detrás de mí. Lo que hay que conservar siempre es el espíritu de la obra, pero su vida*

---

<sup>28</sup> Giralt-Miracle, D., op. cit., p. 57.

<sup>29</sup> Cfr. Ibidem, p. 59.

*debe depender siempre de las generaciones que se la transmiten y con las que vive y se encarna*”<sup>30</sup>.

En sus arquitecturas Gaudí pone de manifiesto la importancia de trabajar la obra en su totalidad, por lo que es tan relevante trabajar detalles menores, como estructuras de mayor envergadura. Esto le lleva a buscar a artesanos, expertos en el trabajo de las distintas especialidades, ya que por experiencia sabía que cada materia tiene su propia forma de expresión y requiere ser modelada con una pericia y una técnica diferenciada. Por eso en la Sagrada Familia integró a canteros, herreros, ceramistas, ebanistas, vidrieros..., siendo consciente a su vez del importante papel del director para unificar la intervención de las distintas manos. Al respecto, el propio autor declara que *“el trabajo es fruto de la colaboración y esta puede basarse solo en el amor. El arquitecto debe saber sacar ventaja de lo que cada obrero sabe o puede hacer. Debe aprovechar la mejor cualidad de cada uno. Esto significa integrar, unir todas las fuerzas y también tenderles la mano cuando se estancan*”<sup>31</sup>.

Esta valoración del trabajo artesanal la vivió Gaudí desde su infancia, ya que su padre era calderero y cuando era niño contempló la importancia de la especialización que requerían los distintos trabajos manuales. La huella paterna fue recogida por la concepción tridimensional y escultórica de su arquitectura, equiparable en sus líneas con las formas de las calderas vistas en el taller paterno, donde comenzó a aprender el valor de la geometría en su aplicación artística. Esto ya lo percibió su primer biógrafo, J. F. Ráfols cuando, en 1928, apuntó el deseo de Gaudí de abordar hasta el mínimo detalle de sus construcciones: *“Gaudí quería englobarlo todo: arquitectura, escultura, pintura, quería sujetar las artes figurativas a una categoría superior que él otorga el carácter de arquitectónico*”<sup>32</sup>.

Por su responsabilidad como director, y sabiendo que no vería terminada su obra, pensó que serviría de ayuda dejar directrices que posibilitaran a otros tomar las riendas para su culminación, siempre contando con el talento personal de cada uno: *“Ya sé que el gusto personal de los arquitectos que me sucedan –reflexiona Gaudí- influirá en la obra, pero no lo lamento; pienso que incluso beneficiará al templo. Marcará la variedad del templo dentro de la unidad general (...) Los nuevos artistas que*

---

<sup>30</sup> Casanova, R., “Los artesanos del templo ayer y hoy”, en *La Sagrada Familia de Gaudí. El templo expiatorio desde sus orígenes hasta hoy*, Barcelona: Lunwerg, 2010, p. 73.

<sup>31</sup> V.V.A.A., *The realism of Gaudi and the hope of Europe*, Milán, 2008, p. 74.

<sup>32</sup> Giralt-Miracle, D., op. cit., p. 59.

*intervendrán con el tiempo, e incluso los nuevos estilos arquitectónicos, darán mayor expresión y riqueza monumental al conjunto*”<sup>33</sup>.

Así, en los últimos años de su vida, Gaudí realizó numerosos dibujos y maquetas tridimensionales, con yeso, madera, cordeles y contrapesos, que sirvieran a los futuros arquitectos para completar la obra con sentido unitario. Los dibujos y las maquetas eran para Gaudí instrumentos esenciales para plasmar sus ideas, transmitirlos y reflexionar sobre soluciones constructivas y decorativas que además quedarían para la posteridad. Llegó a introducir telas que simularan las distintas superficies y diseñó las fachadas, realizando incluso maniqués para probar el movimiento y expresividad de las esculturas. Sus dibujos inciden en el concepto unitario de la construcción de Gaudí, para quien arquitectura y escultura son dos realidades inseparables, al servicio del significado último del templo: *“Para desarrollar un proyecto –afirmaba Gaudí- se necesita una visión de conjunto respecto a los distintos componentes, sea desde el punto de vista constructivo o desde el decorativo si se quiere preservar la unidad de la obra*”<sup>34</sup>.

Además, para facilitar la continuidad del proyecto, y siguiendo el modelo de las construcciones medievales, Gaudí construía por tramos verticales, de modo que sus discípulos pudieran contemplar el modelo de alzado culminado por el maestro, como se observa en la fachada del Nacimiento, anteriormente referida.

Por desgracia muchos de estos modelos se perdieron cuando la Sagrada Familia fue incendiada en 1936.

## **5.- La belleza del seguimiento: Etsuro Sotoo, de la contemplación a la conversión**

El significado último del templo ha sido captado de modo especial por un escultor que ha continuado el trabajo de Gaudí en la Sagrada Familia, especialmente en la fachada del Nacimiento, tras quedar fascinado por su contemplación en 1978, durante un viaje a Barcelona. El encuentro con la obra y la persona de Gaudí han supuesto un punto de inflexión en la vida de este escultor japonés, quien conmovido por la Belleza del templo, decidió quedarse a vivir en Barcelona, donde él mismo revela que *“encontró su alma de artista”*. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Kioto, comenzó a colaborar en la fachada del Nacimiento para culminar las figuras de los ángeles músicos y del pelícano y después se le pidió que trabajara en los pináculos de

---

<sup>33</sup> Casanova, R., op. cit., pp. 90-91.

<sup>34</sup> V.V.A.A., *The realism...*, op. cit., p. 82.

las torres, que remata con coloristas frutos de la naturaleza que remiten a los dones del Espíritu Santo, y en las gárgolas.

Etsuro Sotoo (Fukoka, 1953) desde el principio fue consciente, como lo había sido Gaudí, de que lo más adecuado no era realizar una mera copia formal de los modelos dejados por el genial arquitecto catalán, puesto que además esto topaba continuamente con sus límites personales, sino que era preciso conocer la esencia que había inspirado a su maestro. Por ello, de la mano de Gaudí, empezó a redescubrir la relación entre el arte y la naturaleza, a conocer la liturgia, tan ajena a su cultura oriental y a realizar maquetas y dibujos antes de intervenir en la obra monumental<sup>35</sup>.

Poco a poco el conocimiento de la liturgia y la lectura de los textos bíblicos que inspiraban las escenas de la fachada del Nacimiento fueron despertando su sentido religioso, hasta el punto de que cuanto más contemplaba la obra del genial arquitecto sus preguntas y su vida de fe crecían, de un modo similar a lo que había sucedido con Gaudí. Etsuro Sotoo confiesa que lo importante de su trabajo en la Sagrada Familia no ha sido copiar estéticamente a Gaudí, sino *“mirar donde miraba Gaudí”*, algo decisivo para su conversión al catolicismo en 1991. El escultor ha reiterado en diversas ocasiones: *“Intentar mirar adonde miraba Gaudí era el punto clave y para ello, había que estar donde estaba él. Y donde estaba Gaudí. He aquí mi decisión de convertirme al catolicismo”*<sup>36</sup>. En este sentido, Etsuro sigue el mismo método de su maestro, quien a su vez había mirado donde miraban los constructores del medievo. Las miradas de maestro y discípulo convergen en la contemplación de la Belleza con mayúsculas, definida por Gaudí como *“el resplandor de la Verdad”*, añadiendo que *“como el arte es belleza, sin Verdad no hay arte. El resplandor seduce a todo el mundo, por eso el arte tiene esta universalidad”*<sup>37</sup>. El arte es pues mucho más que una sucesión o imposición de estilos.

El camino recorrido junto a Gaudí ha conducido al escultor japonés a una nueva mirada hacia los materiales. La piedra ya no es mero objeto de trabajo, sino posibilidad de diálogo y maduración como artista: *“Mi manera de picar piedra, de trabajar, es una búsqueda. Durante mi camino he hecho monumentos, esculturas...pero lo más importante para mí es lo que he podido aprender con cada uno de esos trabajos. Antes, cuando me plantaba ante una piedra decía: soy un escultor que va a convertir este*

---

<sup>35</sup> Giralt, Miracle, “El arte en la Sagrada Familia”, en V.V.A.A., *La Sagrada Familia de Gaudí*, op. cit., p. 71.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 182.

<sup>37</sup> Puig i Tàrrach, A., *La Sagrada Família segons Gaudí. Comprendre un símbol*, Barcelona: Pòrtic, 2010, p. 66. Alcalá, C. y Barraycoa, J., op. cit., p. 124.

*simple trozo de piedra en una obra de arte. Estaba totalmente equivocado. Quien da la orden es la piedra, la herramienta que tiene que obedecer soy yo: si no, no sale nada*”<sup>38</sup>.

A su vez, Gaudí le ha introducido en la relevancia del trabajo coral, aspecto poco habitual en el panorama general del arte actual, donde se afirma la novedad como valor absoluto, impulsada desde un creciente subjetivismo. Pero Etsuro Sotoo puede hablar hoy de una experiencia nueva y enriquecedora que brota de su encuentro con Gaudí: *“Ser un pedacito de la Sagrada Familia es mejor que ser un artista que se ha creado un mundo para él. Ser parte de algo de verdad es mucho más grande que aspirar a ser un genio individual*”<sup>39</sup>. Sotoo descubre que la genialidad de Gaudí, en última instancia, no estriba en la creación de nuevas estructuras, ni en la variedad de su repertorio decorativo, sino en su forma de transmitir la Belleza como experiencia y reflejo de la unidad de su vida, al servicio del Señor a través de la arquitectura. Sotoo advierte que la consistencia de vida y la obra de Gaudí está en Dios y por ello puede afirmar: *“Este templo no es para Gaudí, ni para nosotros, sino para Dios y para todo el mundo. Gaudí dedicó toda su vida a Otro*”<sup>40</sup>.

Siguiendo a Gaudí Sotoo alcanza la verdadera Belleza y puede declarar, tras largos años de cuidada dedicación a la escultura que *“el arte es la luz de la Verdad. El arte no se cansa nunca de sentir, percibir y tocar. Es como una ventana abierta a la novedad... La Sagrada Familia contiene la esencia del arte y quiere que quien la visite, ansioso de redescubrirse a sí mismo, haciéndose continuas preguntas, pueda redescubrir tal esencia*”<sup>41</sup>.

Por eso la Sagrada Familia es una obra viva<sup>42</sup>, no únicamente porque continúen los procesos de construcción, sino porque nos abre a numerosos interrogantes, pues, como apuntó Benedicto XVI en la homilía de consagración del templo, el 7 de noviembre de 2010, *“la admirable suma de técnica, arte y fe, responden a la Belleza como gran necesidad del hombre*”<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup>Sotoo, E., *La libertad vertical*, Madrid: Encuentro, 2011, p. 12.

<sup>39</sup>Ibidem, p. 172.

<sup>40</sup>Ibidem, p. 165.

<sup>41</sup>Almuzara, J. M. y Sotoo, E., *De la piedra al maestro*, Madrid: Palabra, 2010, p. 85.

<sup>42</sup>Blanca Armenteros, Josefa, “Arquitectura y religión en Gaudí”, *Anales de la Historia del Arte*, 6 (1996), p. 131.

<sup>43</sup>Benedicto XVI, *Homilía de consagración de la iglesia de la Sagrada Familia y del altar*, 7 de noviembre de 2010.

Disponible en [\[http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2010/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20101107\\_barcelona.html\]](http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2010/documents/hf_ben-xvi_hom_20101107_barcelona.html) (consultado el 5 de septiembre de 2016)

Quisiera terminar con el sentir de José María de Dalmases Bocabella, que acompañaba a Gaudí el 10 de junio de 1926, en el instante de su muerte: *“Eran las cinco y ocho minutos de la tarde. Cuando las lágrimas velaban nuestros ojos, los suyos, felicísimos, veían sin duda aquella suprema Belleza por el suspirada, veía todo cuanto tanto tiempo había soñado”*<sup>44</sup>.

Pero la vida y la arquitectura de Gaudí se perpetúan en sus obras, que parecen adelantarse a la propuesta que San Juan Pablo II realiza a los creadores contemporáneos en su *Carta a los artistas* (1999): *“(…) redescubrir la profundidad de la dimensión espiritual y religiosa que ha caracterizado en cada época el arte en sus más nobles formas expresivas”*. Les invita a *“penetrar con intuición creativa en el Misterio de Dios encarnado y, al mismo tiempo, en el Misterio del hombre”*<sup>45</sup>, tal como hizo Gaudí excepcionalmente en la Sagrada Familia.

---

<sup>44</sup> Sotoo, E., op. cit., 163.

<sup>45</sup> Juan Pablo II, *Lettera agli artisti*, Milán: Paoline, 1999, pp. 26-27.