

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

PSICOLOGÍA Y ARTE:

ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO DEL
ARQUITECTO ANTONI GAUDÍ

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

PRESENTA:

LUZ DEL CARMEN FALCÓN ANTONIO

Número de cuenta: 0-9908822-0

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ

REVISOR:

MTRO. FERNANDO VÁZQUEZ PINEDA

MÉXICO, D. F., 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

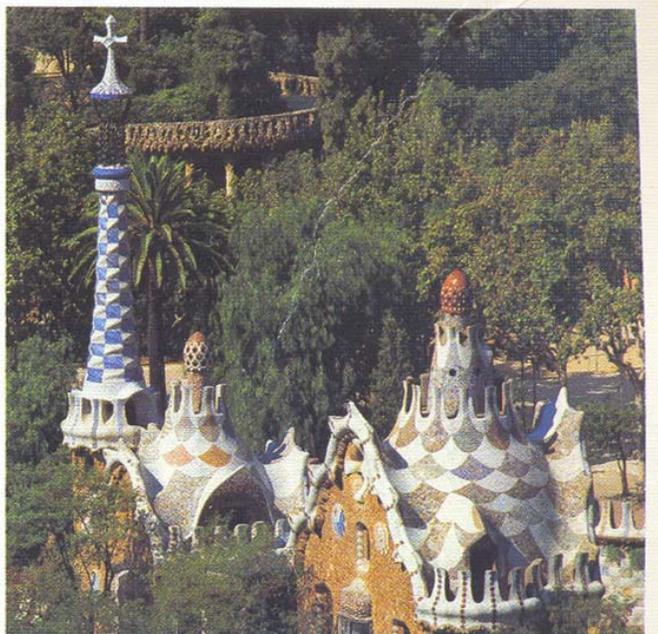
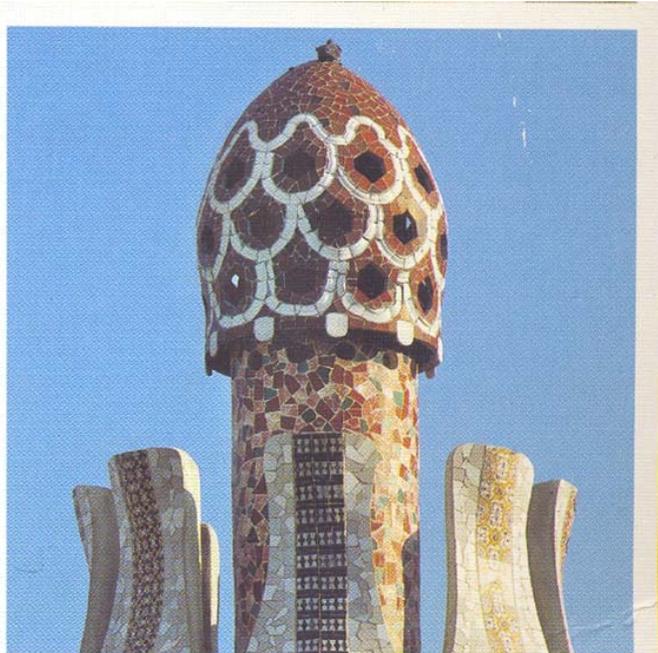
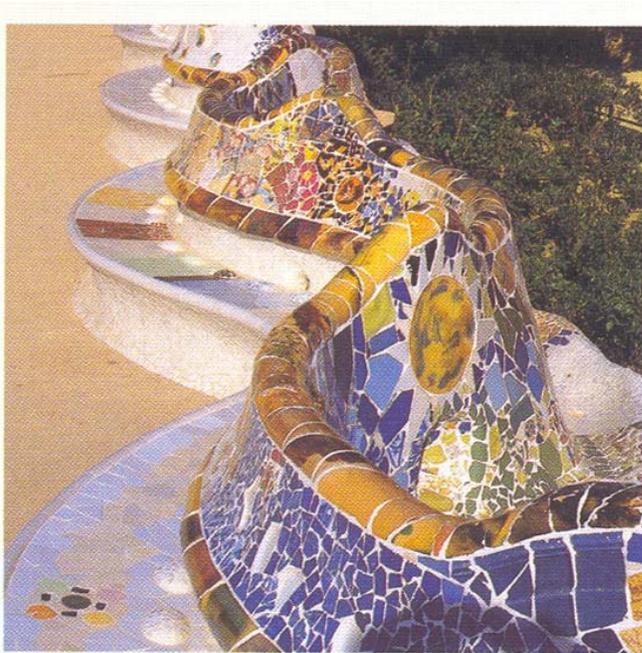


Foto 1. Parc Güell

A mi familia, de manera muy especial a mis padres Carmen y Rodolfo cuyas enseñanzas sobre perseverancia, dedicación y disciplina han hecho de mí una gran persona, a mi hermano Rodolfo por ser mi mejor amigo. Los amo y adoro

A mis amigos: Yuki, Erika, Mario (Turtle), Diana, Víctor, Sandy, Angy, Marcos, Andy, Evelyn, Moni y la pequeña Lizbeth. Los quiero mucho pequeños, son una parte importante de mi vida y mi corazón.

A Concepción Morán y Fernando Vázquez, por su apoyo y consejo durante la realización de este trabajo.

A Daniel una persona muy especial para mí, sabes que a donde sea que nos lleve la aventura de la vida tienes un lugar muy importante en mi corazón e historia Je t'aime mon petit chat

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. Psicología, Creatividad y Arte

1.1 Definición de Psicología

1.2 Definición de Creatividad

1.3 Definición de Arte

1.4 Relación de la Psicología y Arte en la Creatividad

1.5 Psicología del Arte

II. Aproximaciones al estudio de la creatividad

2.1 Teoría Psicométrica

2.2 Teoría Psicoanalítica

2.3 Teoría Conductual

2.4 Teoría Historiométrica

2.5 Teoría de la Gestalt

2.6 Teoría Cognitiva

III. Antecedentes del modelo de análisis de Howard Gardner

3.1 Los conceptos de Mihaly Csikszentmihalyi

3.1.1 Importancia de la creatividad

3.1.2 Etapas del proceso creativo

3.1.3 Características de la personalidad creativa

3.1.4 La creatividad como un modelo de sistemas

3.2 Howard Gardner

3.2.1 Proyecto Cero

3.2.2 Inteligencias múltiples

3.2.3 Howard Gardner en la actualidad

IV. Propuesta metodológica de Howard Gardner

4.1 Temas organizadores

4.2 Estructura organizadora.

4.3 Cuestiones para la investigación empírica.

4.4 Temas emergentes

MÉTODO

I. Planteamiento del problema

II. Sujeto

III. Muestra

IV. Diseño de investigación

V. Procedimiento

VI. Instrumento

Resultados Análisis de resultados

Discusiones

Referencias

Bibliografía comentada

Apéndices

a). Contexto Histórico

b). Obras

Índice de Fotos

RESUMEN

Puesto que la creatividad es una actividad inherente al ser humano se hace importante para la psicología el estudio de aquellas personas que dedicaron su vida a realizar cambios en su realidad, y modificaron nuestra visión de la vida.

El personaje al cuál haremos referencia en este trabajo es Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926), uno de los arquitectos más representativos en el modernismo catalán.

Este estudio tomará como base el modelo de análisis del proceso creativo propuesto por Howard Gardner (1982, 1983, 1993, 2005). Encontrándose enmarcado en el grupo de investigación de Psicología del Arte de la Facultad de Psicología coordinado por la Maestra Concepción Morán Martínez (Cicero 2002; Morán, 1998; Otero 2006; Padilla 2002; Raya 2000).

Los puntos que se abordan en este trabajo son: en el primer capítulo la relación entre la psicología y la creatividad, en el segundo capítulo algunos enfoques sobre creatividad, en el tercer capítulo se mencionan los antecedentes del modelo de análisis del proceso creativo de Howard Gardner, en el capítulo cuatro se describe la propuesta metodológica utilizada para llevar a cabo éste estudio.

Posteriormente se describe el método utilizado para abordar el análisis del proceso creativo de Antoni Gaudí, en el apartado de resultados se describe quién fue este creador y desarrollo en el campo arquitectónico mediante una semblanza, más adelante se presentan figuras que esquematizan la productividad de nuestro artista, dentro del análisis de los resultados se encuentra el perfil creativo, que nos permite conocer cuáles fueron los factores personales y contextuales dentro del trabajo del arquitecto catalán, asimismo se encuentra una descripción del proceso creativo a través de la obra, en el apartado de discusiones se encuentra dividido en tres partes; hallazgos en el campo de la psicología, información encontrada durante la elaboración de la investigación y nuevas propuestas de investigación relacionada con la obra de Gaudí.

I. Psicología, Creatividad y Arte

“La psicología, al tender a explicar la conducta humana en su totalidad no puede dejar de sentirse atraída por los complejos problemas que plantea la reacción estética” Vygotski

A fin de tener una perspectiva de cómo el fenómeno arte y creatividad son objeto de estudio de la Psicología, una rama reciente de ella, la Psicología del Arte es la encargada de abordar este tipo de temas, para ello en este apartado abordaremos las definiciones de Psicología, Creatividad y Arte, así como cuál es su relación.

1.1 Definición de Psicología

El Diccionario de Psicología (Dorsch, 1977) nos dice que la palabra psicología proviene del griego *psykhe* que significa soplo vital o alma, se menciona que al percibir a la psicología como ciencia del alma es una mera traducción y no contribuye a explicar el significado. Contemporáneamente Robert Feldman (1999) la define como el estudio del *comportamiento* y los *procesos mentales*. El *comportamiento* es todo lo que hacemos que puede observarse de manera directa; dos personas besándose, un bebé llorando, un estudiante universitario conduciendo una motocicleta. Los *procesos mentales* son más difíciles de definir que el comportamiento; son los pensamientos, sentimientos e intenciones que se experimentan en privado pero no pueden observarse de manera directa; pensar en besar a alguien, los sentimientos de un bebé cuando su madre sale de la habitación y la memoria de un estudiante universitario al manejar una motocicleta (Santrock, 2004)

En cuanto a su estudio los psicólogos han debatido cuál debería constituir su campo de acción, llegando a la conclusión de que se debe estar abierto hacia diferentes miradas, por lo tanto la frase “comportamiento y procesos mentales”, mencionada en la definición de psicología, no sólo abarcaría lo que la gente hace, además de ello sus pensamientos, sentimientos, percepciones, procesos de razonamiento, recuerdos e inclusive cuáles actividades biológicas mantienen el funcionamiento del cuerpo.

1.2 Definición de Creatividad

Con gran cantidad de definiciones sobre *creatividad* que pueden ser encontradas en la literatura psicológica, la palabra *creatividad* viene del Latín *creatus*, literalmente, “haber crecido”(Wikipedia, 2006).

A continuación se mencionarán algunas definiciones, que fueron seleccionadas de manera personal, donde destacan la diversidad de miradas puestas en el plano de la creatividad:

“La mayor rebelión que hay en la existencia” y que es “la fragancia de la libertad individual” (Osho, 2001 citado en Figueroa, 2006, p.1).

“Proceso por el cual los seres humanos experimentamos las maravillas de la vida de la forma más personal” (Hausner, 2000 citado en Figueroa p.1).

Al mencionar a la creatividad como la fragancia de la libertad individual, y la forma de experimentar las maravillas de la vida de manera personal, se destaca la importancia del individuo como ser conductor de su propia creatividad y conocimiento del mundo a través de ella.

“Proceso interpersonal e intrapersonal por el que se desarrollan productos originales, de gran calidad y genuinamente significativos” (Moran, 1988 citado en Figueroa, 2006 p.1)

Cuando se menciona del poder desarrollar productos originales mediante un proceso, interpersonal e intrapersonal, se puede observar que el contacto consigo mismo y con el otro encaminará el devenir creador, así como la importancia de que un producto creativo será asuelde gran calidad y genuinamente significativo.

Sandra Kerka (1999 citado en Figueroa p.1) dice que es una “confluencia de procesos cognitivos, conocimiento, estilo de pensamiento, personalidad, motivación y ambiente”.

William C. Miller (2000 citado en Figueroa p.1), la identifica como la “habilidad de usar sus pensamientos, valores, emociones y acciones para enriquecer su ambiente de formas nuevas y únicas”.

En las definiciones anteriores, al referirse en la utilización de los procesos cognitivos, personalidad, valores, emociones, pensamiento, motivación, se pone énfasis en el uso del bagaje personal para enriquecimiento medio ambiental.

Csikszentmihalyi (1988) menciona que la Creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico, y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres subsistemas son necesarios para que tenga lugar una idea, producto o descubrimiento creativo

Gardner en su Libro *Mentes Creativas* (1993) entiende por persona creativa aquella que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo, de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural complejo.

Finalmente para este trabajo la creatividad es un factor común al ser humano cuya característica principal es la creación basada en un pensamiento original, flexible, fluido, sensible, que conoce el campo en el que creará una idea la cuál resultará en la redefinición de la realidad de ese momento, siendo juzgado por aquellos expertos de dicho campo.

1.3 Definición de Arte

Sánchez (2005), en su glosario de artes graficas, diseño y afines menciona que el Arte proviene de la palabra "ars" originada en la lengua latín. Tradicionalmente se consideró al arte como la habilidad o maestría de una persona para elaborar algo, concepto que si bien no refleja fehacientemente el significado de arte, a la fecha se considera como un artista a aquella persona que realiza una tarea en forma sobresaliente.

La primera vez que se diferencia entre artesano (aquella persona que produce varios objetos similares con iguales características) y artista (persona que realiza una obra única) fue durante el periodo conocido como renacimiento. Fue recién durante y posterior a la revolución industrial cuando se afirmó el concepto de arte. En ese momento fue cuando aparecieron los primeros coleccionistas, las galerías de arte, los críticos de arte, las academias y los museos de Bellas Artes (Sánchez, 2005).

Entonces, el concepto moderno (podría denominarse como amplio) es el que entiende como arte a toda aquella manifestación de la actividad humana (no sometida a reglas concretas) que se expresa en forma subjetiva, única e irreproducible de algo real o imaginario.

Otro concepto rescatable entiende al arte como la actividad de la inteligencia por la que se expresa la creatividad con signos o acciones que intentan una comunicación de múltiples niveles (Eco, 1979), al estar frente a una obra de arte nos encontramos con un objeto que es producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración sentida como estímulo, por la sensibilidad y por la inteligencia) es así como la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor, el autor la produce como una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante en el acto de reacción (a la trama de los estímulos) y comprensión de su relación, cada usuario tiene un concreta situación determinada por una perspectiva individual (Eco, 1979).

Por eso se suele aceptar que es un consenso suficiente entre un grupo de espectadores lo que permite denominar que algo es "arte". Como ese grupo de espectadores no tiene porque ser coetáneo o compartir nada con el artista que creó ese suceso artístico, lo que hoy se consideró "arte" mañana puede no serlo y viceversa (Baumgarten citado en Marty 1999).

Es usual considerar "más arte" aquello que supera la prueba del tiempo y el espacio al satisfacer más la percepción "de arte" de distintos espectadores.

Dado que en el artista interviene su visión artística, ésta se va a incorporar en su misma definición de arte, veamos pues que es arte en palabras de sus propios creadores:

“El arte, que es masculino, fecunda a la ciencia, que es femenina” Antoni Gaudí *Arquitecto Catalán* (Bassegoda, 1999, p.34).

“El arte postula la comunión, y el artista tiene una necesidad imperiosa de compartir con otros la felicidad que experimenta el mismo” Igor Stravinsky (Machlis, 1981, p.12).

“El arte es la actividad humana cuyo propósito es transmitir los más altos y, mejores sentimientos a los que el hombre se ha elevado” León Tolstoi (1828-1910) *Escritor Ruso* (Machlis, 1981, p.12).

“En el arte como en el amor la ternura es lo que da la fuerza”. Oscar Wilde (1854-1900) *Dramaturgo y novelista irlandés* (Proverbias, 2006).

“Los espejos se emplean para verse la cara; el arte para verse el alma”. George Bernard Shaw (1856-1950) *Escritor irlandés*. (Proverbias, 2006).

“El arte es una mentira que nos acerca a la verdad.”Pablo Picasso (1881-1973) *Pintor español* (Proverbias, 2006).

“El artista debe de ser mezcla de niño, hombre y mujer.”Ernesto Sábato (1911-?) *Escritor argentino*. (Proverbias, 2006).

“Si el mundo fuera claro, el arte no existiría”. Albert Camus (1913-1960) *Escritor francés*. (Proverbias, 2006).

“Sin arte la vida sería un error”. Friedrich Nietzsche (1844-1900) *Filósofo alemán*. (Proverbias, 2006).

“El arte nace en el cerebro y no en el corazón”. Honoré de Balzac (1799-1850) *Escritor francés*. (Proverbias, 2006).

“El arte en vez de declinar, debe conquistar la esfera de la tecnología”. Otto Wagner (1841-1918) *Arquitecto austriaco* (Proverbias, 2006).

“El arte es como un naranjo, que precisa un suelo y un clima adecuado para florecer y dar fruto”. Hipólito Taine (1828-1893) *Escritor francés*. (Proverbias, 2006).

“El arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza y descubre que también ésta tiene alma”. Auguste Rodin (1840-1917) *Escultor francés*. (Proverbias, 2006).

“El arte es el hombre añadido a la naturaleza”. Vincent Van Gogh (1853-1890) *Pintor postimpresionista holandés*. (Proverbias, 2006).

“El arte es una pausa, un encuentro de sensibilidades”. Doménico Cieri Estrada (1954-?) *Escritor mexicano*. (Proverbias, 2006).

La definición de arte con la que nosotros trabajaremos es la siguiente; arte un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo (Fernández, 1982) por lo que para la psicología le ayuda en una mejor comprensión de la mente humana en general.

Finalmente para mí el arte es una expresión de un sentimiento, que al ser observada, escuchada, tocada u objeto que cualquier otra manipulación posible, hace que surja una emoción.

1.4 Relación de la Psicología y Arte en la Creatividad

La *creatividad* ocupa un espacio dentro de la creación artística, el *arte* al ser una expresión que nos comunica algo acerca de la persona o personas, es importante el estudio de; la creatividad, el arte y las personas involucradas, por parte de la *psicología*, ya que al ser una ciencia encargada del estudio de los procesos mentales y compartimiento, su explicación es del todo necesaria para un estudio completo de la conducta humana (Marty, 1999). Lo que implica un conocimiento de las facultades, necesidades y evolución de la mente, siendo la encargada de ello la Psicología del Arte.

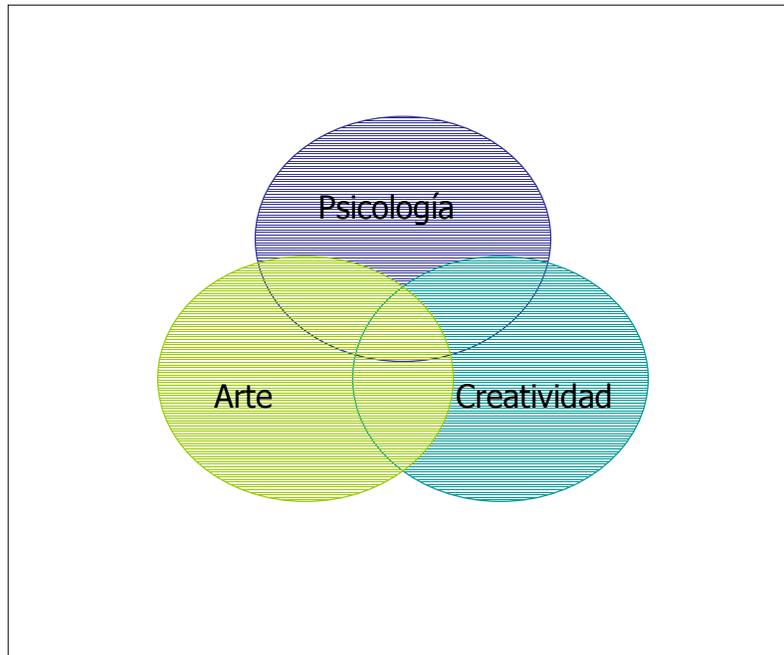


Figura 1. Relación Psicología, Creatividad y Arte.

Arnheim (Arnheim, 1980, p11) nos dice que; “la psicología como ciencia humanista, esta comenzando a nacer de un inestable acercamiento entre las interpretaciones filosóficas y poéticas del hombre, por un lado, y las investigaciones experimentales sobre los músculos, los nervios y las glándulas, por otro. Y apenas hemos llegado a acostumbrarnos a lo que pudiera ser tal ciencia de la mente cuando nos vemos enfrentados con la tentativa de abordar científicamente la más delicada, la más intangible, la más humana de las manifestaciones humanas. Ensayamos una Psicología del arte”.

1.5 Psicología del Arte.

“La Psicología del Arte es la rama de la Psicología donde se aplican los métodos y teorías propios de la psicología a los problemas del arte”. (Schuster, 1982, p.15). Cuya historia es muy antigua iniciando con los primeros estudios experimentales de la percepción de Fechner, donde obtuvo datos cuantitativos sobre la psicología de las proporciones visuales, sin embargo la psicología como ciencia no consiguió lograr que la Psicología del Arte avanzase, ya que hacia la mitad del siglo pasado los problemas estaban restringidos a sólo aquello que cuenta con una exactitud cuantitativa (Marty, 1999).

Pese a esto las publicaciones actuales demuestran que en este campo el rumbo está cambiando y creciendo. Gracias a que poco a poco toda la psicología va colaborando en la construcción de la Psicología del Arte, cuyos aportes son en una diversidad de aspectos.

Por ejemplo dentro de la American Psychological Association (Sociedad Americana de Psicología, APA), se creó una división dedicada a la psicología y las artes (APA division 10, 2006), conformada por diversos científicos, clínicos, profesionales en las artes y las disciplinas relacionadas, así como los estudiantes teniendo un campo en común el intereses en el espíritu creativo humano, opiniones humanas de la belleza y dolor, así como las artes, la estética, y la creatividad.

Sus propósitos principales son: el promover el estudio dentro del campo de la Psicología y las Artes, facilitar el desarrollo de oportunidades profesionales y finalmente contribuir en general al adelanto de la relación entre la psicología y las artes como medios de promover bienestar humano.

Dentro de esta división estudia principalmente tres temas que se encuentran interrelacionados: creatividad (procesos de desarrollo, de motivación, afectivos, y cognoscitivos), las artes (contenido estético, forma, y función) y respuesta de las audiencias a las artes (preferencias y juicios). Otro punto más que se estudia en esta división es el uso de las artes como herramienta de diagnóstico y terapéutica, así como la participación de la creatividad en las ciencias. Apoyándose para este fin de las psicologías de la personalidad, clínica, cognoscitivas, perceptivas, fisiológicas, y culturales, estudiando diversos artistas, estilos y épocas (APA Division 10, 2006).

Para concluir presentamos una lista de textos en referencia a la Psicología del Arte.

Año	Título	Autor
1966	La psicología del arte	Weber, Jean-paul
1972	Psicología del Arte	Vygotski, Lev Semenovich,
1974	Psicología del arte	Alvarez Villar, Alfonso
1980	Hacia una psicología del arte ; arte y entropía	Arnheim, Rudolf
1982	Psicología del arte :Como influyen las obras de arte	Schuster, Martin
1985	Psicología del arte y de la estética	Frances, Robert
1989	Nuevos ensayos sobre psicología del arte	Arnheim, Rudolf
1989	Psicología del arte y criterio estético	Hernandez Belver, Manuel
1999	Psicología del Arte	Marty, Gisèle
2000	La mente estética : los entresijos de la psicología del arte	Marty, Gisèle

Como podemos observar la Psicología del Arte es un área joven y poco estudiada, dentro del basto campo de estudio de la Psicología, sin embargo el campo de la creatividad ha tenido diferentes aproximaciones como lo veremos en el capítulo II

y podríamos decir que su estudio ha sido un tanto más tratado por diferentes corrientes de la Psicología.

II. Aproximaciones al estudio de la creatividad

*“Creatividad, se ha dicho, consiste en gran parte en el cambio de lo que sabemos para descubrir lo que no sabemos.”
George Keller*

Al pretender describir un perfil creativo, debemos conocer algunas de las diferentes investigaciones y teorías existentes relativas a la creatividad, como primer paso damos un paseo por las diversas formas en las que la sociedad ha visto la creatividad, posteriormente mostramos un cuadro que resume la evolución cronológica del concepto de creatividad dentro del campo de la psicología, puntualizando más adelante en algunas de ellas; la psicométrica, psicoanalítica, conductual, historiométrica, gestalt y cognitiva.

La manera de la cual diversas sociedades han percibido el concepto de la creatividad ha cambiado a través de la historia, Tatarkiewicz (1980) en *“History of six ideas”* presenta un examen histórico del concepto. Señala que los antiguos griegos creyeron que las musas eran la fuente de toda inspiración y no contaban con ningún término que correspondiera a “crear” o “creador”. La expresión *“poiein”* (“hacer”) fue suficiente. La única excepción a esta visión griega fue la poesía. El poeta hace cosas nuevas – da vida a un nuevo mundo- mientras el artista simplemente imita.

En Roma, estos conceptos fueron parcialmente sacudidos. Horacio escribió que no sólo los poetas sino también los pintores poseían ese privilegio de enfrentarse a lo que quisieran. El latín tenía un término para “crear” (*“creatio”*) y para el “creador”, y tenía dos expresiones para “el hacer” (*“facere”* y *“creare”*) (Tatarkiewicz, 1980).

Un cambio fundamental, vino en el periodo Cristiano: *“creatio”* vino a señalar el acto de Dios “creación de la nada”. *“Creatio”* adquirió así un diverso significado que *“facere”* (“hacer”), y dejó de aplicarse a las funciones humanas. La visión antigua de que el arte no es parte del dominio de la creatividad persistió en este período.

Esto cambió en épocas más modernas. Los hombres Renacentistas poseían un sentido de su propia independencia, libertad y creatividad, e intentaron dar voz a este sentido de la independencia y de la creatividad. Baltasar Gracián (citado en Tatarkiewicz, 1980) (1601-1658) escribió: “La finalidad del arte es la naturaleza, como si fuera un segundo Creador...”. Para el siglo XVIII, el concepto de creatividad comenzaba a aparecer más seguido en la teoría del arte y estaba ligada al concepto de imaginación.

En el siglo XIX, no sólo se estaba mirando a la creatividad ligada al arte, sino que se estaba observando por separado. Más tarde en el siglo XX, se empezó a discutir la creatividad en las ciencias y en la naturaleza, tomándose como una transferencia de conceptos propios del arte hacia las ciencias y la naturaleza.

En el siguiente cuadro podemos apreciar la evolución cronológica del concepto de Creatividad desde las diversas miradas de la psicología:

Año	Autor	Obra característica	Escuela	Concepto
1869	Galton	"Hereditary Genius"	Antropometría	Teoría del "genio"
1908	Freud	"El poeta y los sueños diurnos"	Psicoanálisis	Sublimación de los conflictos
1910	Dewey	"How we think"	Funcionalismo	Solución creativa de problemas
1913	Poincaré	"Science et méthode"	Filosofía/ Matemática	Procesos intelectuales específicos
1925	Terman	"Genetic studies of genius"	Psicometría	Teoría de la superdotación
1926	Wallas	"The art of thought"	Cognitivismo clásico	Procesos intelectuales específicos
1950	Guilford	"Creativity"	Diferencialista	Teoría del rasgo
1962	Torrance	"Torrance tests of creative thinking"	Diferencialista	Teoría de la dotación/ educación para la creatividad
1968	Barron	"La personalidad creadora"	Personalista	Teoría del rasgo de personalidad
1972	Newell y Simon	"Human Problem solving"	Ciencia cognitiva	Procesamiento de la información
1975	MacKinnon	"IPAR's contribution to the conceptualization and study of creativity"	Personalista	Teoría del rasgo de personalidad
1981	Simonton	"Archival data in personality and social psychology"	Historiografía	Teoría sociocultural de la creatividad
1981	Gruber	"Darwin: sobre el hombre"	Personalista/ Ideografía	"Teoría de los sistemas en evolución"
1983	Amabile	"Social Psychology of creativity"	Psicología Social	Teoría social de la creatividad
1985	Sternberg	"Beyond IQ"	Ciencia cognitiva actual	Teoría Triárquica de la inteligencia
1997	Gardner	"Mentes creativas"	Ciencia cognitiva actual	Teoría de las inteligencias múltiples
1997	Csikszentmihalyi	Creatividad	Ciencia cognitiva actual	Teoría ecológica de la creatividad

(Huidobro, 2002, pp. 9-10)

Como podemos apreciar desde el punto de vista de la psicología las miradas han sido diferentes, a continuación se mencionan algunas de ellas: la psicométrica, psicoanalítica, conductual, historiométrica, gestalt y cognitiva

2.1 Teoría Psicométrica

La teoría psicométrica es una subárea de la psicología que en esencia posee un conjunto de variables o factores cuidadosamente especificados que se toman como subyacentes y explicativos de la compleja conducta humana. Estas variables se han derivado en gran escala, del estudio con muchos sujetos y al usar una gran cantidad de medidas que permiten una calificación rápida y sencilla (Cueli, 1990)

Perteneciente a este grupo, en 1950 Guilford realizó un importante trabajo en el campo de la creatividad mostrando una distinción entre el pensamiento convergente y divergente. (Arieti, 1973) El *pensamiento convergente*, es un tipo de pensamiento que se caracteriza por encontrar la respuesta correcta, y el *pensamiento divergente*, son las asociaciones peculiares y únicas de una persona.

El Grupo de Guilford inició el estudio moderno de la creatividad construyendo varias pruebas para medirla:

- Títulos, donde se requiere que los participantes escriban un título original a una historia.
- Respuestas rápidas, una prueba de asociación de palabras donde se califica la originalidad de respuestas.
- Conceptos Figuras, donde a los participantes se les otorgan dibujos simples de objetos e individuos y se les pide que encuentren cualidades que son comunes entre dos o más dibujos; estos se califican por respuestas poco comunes.
- Aplicaciones inusuales, es el encontrar las aplicaciones poco comunes para objetos comunes como los ladrillos.
- Asociaciones Remotas, donde a los participantes se les pide que encuentren una palabra que ocupa el lugar entre dos palabras dadas.
- Consecuencias Remotas, se pide que generen una lista de consecuencias en eventos inesperados por ejemplo la pérdida de la gravedad.

Con base en el trabajo de Guildford, se desarrolló los Tests de pensamiento creativo de Torrance (Otero, 2006), donde implicaron pruebas de pensamiento divergente y otras habilidades en la solución de problemas, que son calificados con:

- Fluidez, número total de las ideas interpretables, significativas, y relevantes generadas dentro de la respuesta al estímulo.
- Flexibilidad, número de diferentes categorías de respuestas relevantes.

- Originalidad, peculiaridad estadística de las respuestas entre los temas de prueba.
- Elaboración, cantidad de detalles en las respuestas.

De manera similar Robert J. Sternberg (2006), ha diseñado varias pruebas convergentes para mostrar como pueden verse los problemas de maneras nuevas. Dentro de su obra, mencionada anteriormente en el cuadro de la evolución cronológica del concepto de Creatividad, “Más allá del cociente intelectual: una teoría triárquica de la inteligencia humana”, desarrollaría lo que posteriormente le ayudaría en su estudio de la creatividad, en ella expone su teoría de la inteligencia, que está compuesta de 3 subteorías:

1. La contextual, que recalca las funciones de adaptación, selección y “configuración ambiental”: ajuste con el ambiente en que se vive.
2. La experiencial (que se refiere a la interacción o influencia mutua entre persona y tarea o situación): habilidad para hacer frente a la novedad.
3. La componencial, que se refiere a los mecanismos por los que se lleva a cabo el comportamiento inteligente, que son, a su vez, de tres tipos: metacomponentes, de realización y de adquisición de conocimientos.

En relación con la creatividad su obra principal es “The nature of creativity”, recopila las teorías de los principales autores y, en el capítulo “A three facet model of creativity”, añade la suya propia. En dicho capítulo, basándose en su teoría triárquica de la inteligencia, elabora un modelo de tres caras (o facetas) para dar cuenta de la creatividad: 1) la faceta intelectual, que está relacionada con la teoría de la inteligencia (su teoría triárquica), 2) los estilos intelectuales, o forma en que cada uno utiliza su inteligencia (su teoría del “autogobierno mental”) y 3) la personalidad, en particular, determinados atributos tales como la tolerancia a la ambigüedad, la motivación intrínseca, la disponibilidad a asumir riesgos, y el deseo de reconocimiento.

Y se refiere a la gente creativa, como los buenos inversionistas, quienes compran barato y venden caro. Su compraventa, sin embargo, ocurre en el campo de las ideas. En particular, al generan ideas que –como las acciones de bajo precio- son relativamente impopulares o incluso abiertamente despreciadas. Los creativos intentan convencer a otras personas del valor de dichas ideas. Después las venden caro, es decir que dejan que otras personas sigan esas ideas mientras ellos se dirigen ya hacia otras ideas impopulares.

2.2 Teoría Psicoanalítica

La teoría psicoanalítica, fue fundada por Sigmund Freud a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, sostenía que los motivos sexuales, influían sino a todas, sí a la mayoría de las conductas humanas (Cueli, 1990).

Sigmund Freud en sus obras en las cuales trató específicamente el tema del “genio creativo”: “El poeta y los sueños diurnos” (1908), “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” (1910) y “Dostoyevski y el parricidio” (1928). Aunque no trataran específicamente del tema, también se refirió al “poeta” o al “artista” en sus obras “Lo inconsciente” (1915) y “Tres ensayos para una teoría sexual” (1905). Sin embargo, desperdigadas por toda su obra se encuentran diversas alusiones al tema (citados en Huidobro, 2002). Logrando un avance que condujo a una comprensión de los mecanismos psicológicos formales del proceso creador. Aunque Freud no estudió estos mecanismos formales. Se propuso contribuir al estudio de la creatividad reafirmando la importancia de los procesos inconscientes.

El concepto sublimación de la energía sexual a partir del objetivo original desempeña un papel importante del concepto freudiano de la creatividad, mencionando que los individuos creativos se inclinan a sublimar gran parte de su energía libidinal en forma de ocupaciones “secundarias”, como escribir, componer, dibujar o investigar enigmas científicos.

Para una comprensión del proceso creador Arieti (1973) propone un proceso terciario, retomando el proceso primario y secundario de Freud, veamos de qué se tratan estos conceptos de la psique.

Proceso primario, es un modo en que funciona la psique, sobre todo en su parte inconsciente, prevaleciendo en los sueños y en algunas enfermedades mentales.

El *proceso secundario*, es el modo en que funciona la mente cuando estamos despiertos y aplica la lógica común.

Finalmente en el *proceso terciario*, los mecanismos del proceso primario reaparecen en el proceso creador, en combinaciones extrañas e intrincadas con mecanismos del proceso secundario y en síntesis que aún cuando impredecibles, estas formas de conocimiento confinadas generalmente en condiciones anormales a procesos inconscientes que se convierten en innovadores.

2.3 Teoría Conductual

La teoría conductual se basa en teorías asociacionistas, donde el asociacionismo de principios del siglo XX mantenía que la resolución de un problema nuevo tenía lugar mediante la transferencia de asociaciones de situaciones antiguas a la nueva situación. Este punto de vista se remonta a John Watson, uno de los principales promotores del Conductismo en Estados Unidos (Huidobro, 2002).

En dicho planteamiento, la nueva situación tiene que ser semejante, en algún aspecto de importancia crítica, a otra situación precedente. Gracias a esta semejanza, las asociaciones antiguas se transfieren, o generalizan a la nueva situación, con lo que se resuelve el problema. Si la situación nueva no se pareciera en nada a alguna situación anterior, lo único que se podría hacer es actuar al azar.

Los experimentos de Thorndike respaldaron esta teoría. En ellos, se colocó a gatos en situaciones nuevas en las que, para conseguir alimento tenían que actuar de determinada manera. Se colocaba a un animal hambriento en una jaula pequeña, desde la cual podía ver la comida situada en el exterior y tenía que aprender a tirar de un cordel para abrir la puerta de la jaula. Los animales actuaban a base de tanteos hasta adquirir experiencia. Thorndike concluyó que la experiencia relevante al caso tiene una importancia crucial y que ésta se adquiere y utiliza a pequeñas dosis cada vez.

Para el Conductismo, la mayor creatividad en el pensamiento humano consistiría en encontrar conexiones cada vez más alejadas, es decir en el proceso creativo es esencial que el hallazgo se conecte con dos regiones que, cuanto más lejanas estén entre sí, más larga será la cadena de conexiones.

En términos conductistas de Skinner, las personas se dedican a la actividad creadora a causa de una historia previa de reforzamientos positivos (Gardner, 1993).

2.4 Teoría Historiométrica

La teoría Historiométrica, se encuentra asociada especialmente al trabajo del Psicólogo Dean Keith Simonton quien estudió en la Universidad de Harvard, donde obtuvo el Doctorado en Psicología Social en 1975, y fue más tarde Profesor de Psicología en la Universidad Davis, de California.

Tiene más de 100 publicaciones en las que trata de las bases de la personalidad y del desarrollo social de los personajes de la historia que han ejercido una influencia excepcional sobre la sociedad.

Una característica distintiva de sus investigaciones es la extensa aplicación de estadísticos y modelos matemáticos a los datos biográficos e históricos.

Sus obras principales son *“Genius, Creativity and Leadership: Historiometric Inquiries”* (1984) y *“Scientific Genius: A Psychology of Science”* (1988) (Huidobro, 2002).

El aporte fundamental de Simonton a la teoría de la creatividad es la importancia que concede a los acontecimientos externos como factores influyentes en el desarrollo del potencial creativo, destacando siete de estos acontecimientos: la educación formal, la disponibilidad de modelos de rol, la fragmentación política, la guerra, los desórdenes civiles, la inestabilidad política, y por último el “zeitgeist” o “espíritu de la época”.

No obstante, a pesar de la importancia que concede al contexto, Simonton elaboró una definición del proceso creativo *“como un impulso general a la autoorganización por medio de la reducción del caos...es único para cada individuo y es una propiedad emergente de su interacción con el campo de actividad del problema, la historia pasada y el estado social en su conjunto”* (Simonton, 1984).

La metodología de Simonton consiste en una base de datos lo más amplia posible, del personaje a tratar, y una aproximación cuantitativa, renuncia a la intervención experimental y confía en los documentos históricos. Examinando así una extensa colección de datos para determinar la década de vida en que los individuos creativos son más productivos. Como resultado de estos estudios se puede afirmar, por ejemplo, que en promedio la máxima creatividad tiene lugar entre los 30 y los 39 años, pero con variaciones importantes según los distintos campos. Los poetas y matemáticos alcanzan su apogeo entre los 20 y los 40 años, en tanto que los historiadores o los filósofos suelen tener su mejor momento creativo en edades muy tardías. (Gardner, 1993)

Por supuesto, las investigaciones dependen del modo particular en la calidad en que los datos históricos se disponen (Gardner, 1993).

2.5 Teoría de la Gestalt

La Psicología de la Gestalt es una corriente de pensamiento dentro de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX, y cuyos exponentes más reconocidos han sido los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin. El propósito de esta escuela consistía, en sus inicios, en explorar la manera como la sensibilidad humana interpreta las señales del medio.

Gestalt proviene del alemán y fue introducido por primera vez por Christian von Ehrenfels, no tiene una traducción única, entendiéndolo generalmente como "forma", pudiendo también traducirse como "figura", "configuración" e, incluso, "estructura" o "creación".

Describiendo el pensamiento como un proceso relacionado con tensiones sin resolver y en el que son de gran importancia las reestructuraciones perceptuales. Köhler considera que la solución de problemas se realiza por medio de "insight", es decir, lo que más tarde se llamará "iluminación", "experiencia del ajá", etc. Para que exista el insight es necesario establecer relaciones entre los elementos del problema, pudiendo suceder después de un breve período de ensayo y error. Transfiriendo los problemas resueltos a situaciones similares.

Wertheimer, en sus investigaciones con escolares, intentó demostrar la existencia de un auténtico pensamiento productivo (y no sólo reproductivo o repetitivo). Asimismo plantea un principio gestáltico en el que el proceso creativo consiste esencialmente en el descubrimiento o invención de una nueva configuración de la información disponible. (Marty, 1999).

Según la teoría de la Gestalt, percibimos las cosas como totalidades. Sin embargo, la percepción de la globalidad está precedida de fases o etapas pre-gestálticas muy rápidas. Una de las luchas más arduas en la evolución animal ha

sido determinar lo que pertenece a una unidad dada y tiene que diferenciarse de un fondo más o menos difuso. La percepción consiste en percepción parcial al principio, (lo anterior hace referencia a la relación de la percepción con la imaginación, ya que la creación de imágenes es un intento de reconstruir una percepción previa) (Huidobro, 2002).

2.6 Teoría Cognitiva

La ciencia cognitiva es definida por Gardner, como un esfuerzo contemporáneo de responder interrogantes epistemológicas antiguas, particularmente aquellas cuestiones que tienen que ver con la naturaleza del conocimiento; sus componentes, sus fuentes, su desarrollo, y su despliegue

Con un enorme auge a partir de mitades del siglo XX, gracias al importante camino que abrió la perspectiva computacional. (Marty, 1999). Los investigadores cognitivos defienden estudios que se basan en los ordenadores, para hablar de la resolución de problemas que implican procesos de pensamiento creativo para llegar a una solución. Desde esta perspectiva “el ser humano que resuelve problemas debe seleccionar el problema a investigar; determinar cuáles, entre una serie infinita de datos potenciales, son pertinentes para la solución de un problema; y averiguar que tipos de análisis hay que realizar sobre estos datos para alcanzar una solución, inventando laboriosamente nuevos métodos de análisis cuando sea necesario (Gardner, 1993, p.40)

A partir de esta aproximación se encuentran cinco grandes líneas de investigación de la creatividad; “los estudios de caso (Gruber, 1974; Gardner, 1982, 1993), el enfoque de los componentes múltiples de Stenberg y Lubart (1991). La postura de solución de problemas de Weisberg (1988), la aproximación cognitiva creativa de Finke, Smith y Ward (1992), y la perspectiva de la inteligencia artificial que trabaja con modelos computacionales (Boden 1991; Jonson-Lard, 1988). Dentro de los estudios de caso importantes se encuentran: el análisis de la evolución conceptual de las ideas de Darwin (Gruber, 1984), los estudios de artistas creativos (Gardner, 1982, 1993), la explicación del uso de la visualización en la creatividad científica (Millar, 1984; Shepard, 1978, 1988) y la colección de estudios de caso de Wallace y Gruber (1989) en donde se explora la vida de gente creativa notable en tiempos modernos” (Raya, 200, p.16).

Desde esta aproximación se fomentan los estudios de casos prácticos de individuos, diferenciándose de las investigaciones humanísticas que realizan los biógrafos puesto que se centran en el desarrollo de las ideas y el uso de conceptos; además se apoyan de modelos de las ciencias cognitivas como base teórica para la búsqueda de principios que puedan ampliarse más allá del individuo estudiado (Gardner, 1993)

El tener una visión de que se ha realizado en cuanto al estudio de la creatividad, nos permite descubrir cómo de alguna u otra manera la psicología ha estudiado la creatividad. Asimismo en cuanto a las teorías expuestas, en cierta forma son parte de la propuesta de Gardner(1993), excepto la psicométrica, ya que como veremos en el siguiente capítulo su postura ante la inteligencia múltiple lo aleja de ella, en cuanto a la teoría psicoanalítica, Gardner la retoma para explicar la personalidad del individuo creativo, de la historiométrica para la obtención de datos publicados, en cuanto a la teoría cognitiva, nos brinda una explicación de cómo el individuo llega a ser creativo

III. Antecedentes del modelo de análisis de Howard Gardner

Con el objetivo de contextualizar la perspectiva de Howard Gardner (1982, 1983, 1993, 2005), es importante mencionar los antecedentes que proporcionan una dirección al trabajo de este autor, dentro de esta sección haremos referencia de la visión sobre la creatividad de Mihaly Csikszentmihalyi, ya que es el autor del cuál Gardner retoma; la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura, una persona y un ámbito, asimismo, se expone que es el proyecto cero, la teoría de las inteligencias múltiples y cuáles son los aportes de Gardner en la actualidad.

3.1 Los conceptos de Mihaly Csikszentmihalyi

Nacido en 1934, profesor y jefe del departamento de psicología de la Universidad de Chicago, es reconocido por su trabajo en el campo de la felicidad, creatividad, el bienestar subjetivo y diversión, pero es mejor conocido como el arquitecto de la noción flujo y por su investigación en el tema. El estado del flujo es un estado óptimo de motivación intrínseca, donde sumergen a la persona completamente en lo que él o ella está haciendo.

Es el autor de muchos libros y de más de 120 artículos o capítulos de libros, siendo uno de los más mencionados psicólogos, en una variedad de campos relacionados con la psicología y negocios (Wikipedia 2006 b).

3.1.1 Importancia de la creatividad

En 1996, con la publicación de *Creativity: The flow and the psychology of discovery and invention* (Csikszentmihalyi, 1996), articula y sintetiza sus investigaciones logrando un cierre más detallado del modelo de creatividad.

En ella propone que las dos grandes razones para estudiar la creatividad son: (a) los resultados de la creatividad enriquecen la cultura y, de ese modo, mejoran indirectamente la calidad de nuestras vidas; (b) podemos, a partir de este conocimiento, aprender cómo hacer más interesantes y productivas nuestras propias vidas.

Csikszentmihalyi plantea que tratar a la creatividad exclusivamente como un proceso mental no hace justicia al fenómeno de la creatividad, que es tanto social y cultural, como psicológico. Esto es, la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural.

En cuanto a la creatividad Csikszentmihalyi lo refiere como el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico, y un

ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación. Los tres subsistemas son necesarios para que tenga lugar una idea, producto o descubrimiento creativo (Csikszentmihalyi, 1988, 1996) (Pascale, 2005).

Desde una visión evolutiva, se traza un paralelismo entre la creatividad y lo biológico, asomando la creatividad como el equivalente cultural del proceso de cambios genéticos que dan como resultado la evolución biológica. Basado en el concepto de *meme* aportado por Richard Dawkins, como análogo en el plano cultural al gen en el plano biológico, Csikszentmihalyi, sostendrá que en la evolución cultural, la creatividad es el cambio sobre los *memes*. Los *memes* son unidades de información que debemos aprender si queremos que la cultura continúe (por ejemplo, democracia, no violencia), esto es, son análogos a los genes en la evolución de la cultura. Si el cambio sobre los *memes* constituye una mejora (según las personas pertinentes), éste pasará a formar parte de la cultura.

Pero el cambio en los *memes* de una cultura supone la producción de ideas, productos o descubrimientos reconocidos como tales, esto es, que excedan el espacio individual. Para ello, Csikszentmihalyi (1996) diferenciará la Creatividad con c mayúscula, de la creatividad con c minúscula:

Creatividad- es el proceso por el cual dentro de una cultura resulta modificado un campo simbólico, y sobre la que el autor profundizará.

creatividad- es la que refiere la psicología corrientemente como la puesta en práctica del ingenio en la vida cotidiana, como puede ser cocinar una deliciosa pasta, o realizar un negocio beneficioso, y sobre la cual él no va a trabajar.

Al ser un término que abarca una extensión demasiado vasta se refiere a muy diferentes realidades Existiendo tres fenómenos que pueden de verdad nombrarse como creativos. El primero es el que se refiere a las personas que expresan pensamientos inusitados, aplicándolo a personas que parecen ser inusualmente brillantes, la segunda se refiere a personas que experimentan el mundo de maneras novedosas y originales, cuyas ideas son nuevas conocidas como personalmente creativas y por último, a los que son creativos sin más por que sus logros son por definición públicos (Csikszentmihalyi, 1996).

3.1.2 Etapas del proceso creativo

Para Csikszentmihalyi, el proceso creativo a nivel de la persona, no es lineal, como lo menciona Wallas (1926) sino recurrente, y de distintos tiempos según los temas de que se trate.

De hecho Csikszentmihalyi realiza una crítica al modelo de Wallas de las cuatro etapas, preparación, incubación, iluminación y verificación. Advirtiéndonos que si el proceso creativo planteado en estos términos es tomado literalmente puede conducir a una comprensión distorsionada del mismo (Pascale, 2005).

Csikszentmihalyi (1996) contempla que la visión en cinco etapas del proceso creativo puede ser demasiado simplificada y resultar engañosa, pero ofrece una

forma relativamente válida y simple de organizar las complejidades que dicho proceso encierra. No obstante, esclarece que las cinco etapas no son excluyentes entre sí, sino que se superponen y reiteran varias veces antes de que el proceso quede completado. Las cinco etapas del proceso creativo son:

1. Preparación
2. Incubación
3. Intuición
4. Evaluación
5. Elaboración

El período de preparación, de inmersión consciente o no, es un conjunto de cuestiones problemáticas que son interesantes y que suscitan curiosidad. Existiendo tres fuentes principales de las que por lo general surgen los problemas las experiencias personales, las exigencias del campo y las presiones sociales actuando conjuntamente.

La incubación con frecuencia ha sido considerada la parte más creativa de todo el proceso, las ideas se agitan por debajo del umbral de conciencia, no dirigiéndose de forma lineal y produciendo combinaciones inesperadas. La duración varía dependiendo de la naturaleza del problema.

La intuición (la experiencia “¡ajá!”) en esta etapa pueden existir varias intuiciones entremezcladas con períodos de incubación, evaluación y elaboración. Y tiene lugar presumiblemente en cuanto la conexión inconsciente entre ideas encaja tan bien que se ve forzada a salir a la conciencia.

En la evaluación la persona decide si la intuición es valiosa y merece la pena dedicarle atención, se considera una de las partes emocionalmente más difíciles del proceso, llegándose a sentir incierto e inseguro, los criterios interiorizados del campo y la opinión interiorizada del ámbito se convierten en importantes.

En el proceso de elaboración se lleva más tiempo y supone el trabajo más duro, encontrándose interrumpida por diferentes períodos de incubación. Existen cuatro condiciones principales que es importante cumplir durante esta fase del proceso:

- a) La persona debe prestar atención al trabajo que se realiza, enterarse de cuándo surgen de la interacción con el medio; las nuevas ideas, nuevos problemas y nuevas intuiciones, manteniendo la mente abierta y flexible.
- b) Prestar atención a las metas y sentimientos propios, para saber si se está seguro de que el trabajo está transcurriendo realmente como debería.
- c) Mantenerse en contacto con el conocimiento del campo, al operar usar las técnicas más eficaces y la información, más completa.
- d) Escuchar a colegas del ámbito, ya que al relacionarse con otras personas dedicadas a problemas semejantes, les es posible corregir una línea de solución que va desencaminada, redefinir y centrar las propias ideas, y encontrarse el modo más convincente de presentarlas, poseyendo así mayores posibilidades de ser aceptado.

3.1.3 Características de la personalidad creativa

La personalidad creativa al ser parte de un sistema complejo pareciera difícil el definir rasgos de personalidad característicos, pero se puede establecer un consenso de que muestran tendencias de actuación y pensamiento que en la mayoría de las personas no se dan juntas, definiéndolas como complejas, que significa ser capaz de expresar la totalidad del abanico de rasgos que están potencialmente presentes en el repertorio humano, pero que habitualmente se atrofian por que pensamos que uno de los dos polos el "bueno", mientras que el otro es "malo". Este tipo de personalidad fue considerada por Carl Jung (Jung, 1969,1973 en Csikszentmihalyi, 1996) como una personalidad madura.

Estas cualidades están presentes en todos nosotros, pero estamos educados para desarrollar sólo un polo de dialéctica

Diez dimensiones de la complejidad (Csikszentmihalyi, 1996):

1. Los individuos creativos tiene gran energía física pero también están a menudo callados y en reposo. La energía de estos individuos se genera en su interior y se debe más a la concentración de sus mentes que a la superioridad de sus genes. Tienen la energía bajo control aprendiendo mediante ensayo y error. Existe también una manifestación de energía en la sexualidad (una dosis muy alta de eros), que se puede expresar directamente en la sexualidad, o en el celibato, lo cuál tiende a acompañar el logro superior.
2. Tienden a ser vivos pero ingenuos al mismo tiempo. Goethe decía que la ingenuidad es el atributo más importante del genio. Quienes producen una novedad aceptable en un campo parecen ser capaces de usar bien dos formas de opuestos de pensamiento, el convergente y divergente.
3. Combinación de carácter lúdico y disciplina o responsabilidad e irresponsabilidad.
4. Alternar entre la imaginación y la fantasía en un extremo y un arraigado sentido de la realidad en el otro. Es decir ir más allá de lo que ahora consideramos como real y crear una nueva realidad. Ser original sin ser extravagantes, una novedad enraizada en la realidad.
5. Albergan tendencias opuestas en el continuo de extraversión e introversión.
6. Los individuos creativos son notablemente humildes y orgullosos al mismo tiempo.

7. Escapan en cierta medida a este tipo de estereotipo de los papeles por razón de género, esta tendencia a la androginia se entiende a veces desde una perspectiva puramente sexual, y se confunde con homosexualidad. Androginia psicológica es un concepto mucho más amplio, se refiere a la capacidad de una persona para ser al mismo tiempo agresiva y protectora, sensible y rígida, dominante y sumisa sea cuál sea su género.
8. Llega a ser tradicional y conservadora, al mismo tiempo también rebelde e iconoclasta.
9. Sienten gran pasión por su trabajo aunque también pueden ser sumamente objetivas con respecto al APEGO- DESAPEGO.
10. . La apertura y sensibilidad de los individuos creativos a menudo los expone al sufrimiento y dolor, pero también a una gran cantidad de placer.

3.1.4 La creatividad como un modelo de sistemas

Con el Modelo de Sistemas Mihaly Csikszentmihalyi (1996) propone una nueva postura hacia el estudio de la creatividad que se ocupe de la persona integrando aspectos de la cultura, sociedad y el individuo como modelo holístico. En éste Modelo se plantea un sistema de tres componentes que interactúan; el dominio, el ámbito y la persona. O sea, que un acto, idea o producto que cambia un dominio ya existente, o lo transforma en uno nuevo, es un acto creativo. Y por ende, la persona creativa es alguien cuyos pensamientos y actos cambian un dominio o establecen un nuevo dominio. Es importante señalar que un dominio no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él.

El **dominio** representa objetos, reglas, representaciones y notaciones. La creatividad ocurre cuando una persona realiza un cambio en el dominio que será transmitido en el tiempo, sin embargo el dominio puede obstaculizar o facilitar la creatividad por medio de tres dimensiones. La claridad de su estructura, la centralidad dentro de la cultura y finalmente su accesibilidad.

Asimismo el **ámbito** incluye a todos los individuos que actúan como "guardianes de las puertas que dan acceso al dominio". Los cambios no pueden ser adoptados si no existe un grupo encargado de tomar las decisiones referentes a qué debe o no ser incluido en el dominio. Existen tres maneras de afectar el índice de creatividad: Primero siendo reactivos, es decir que no solicitan ni estimulan la novedad, o siendo positivamente activos, solicitando y estimulando la novedad, segundo eligiendo un filtro estrecho (rechazan casi toda la novedad), o amplio (son más liberales) en la selección de la novedad, y finalmente, los ámbitos pueden estimular la novedad si están bien conectados con el resto del sistema social.

La creatividad llega a tener cabida cuando una **persona**, empleando los símbolos de un domino dado, tiene una nueva idea, y cuando esta novedad es seleccionada por el ámbito correspondiente para ser incluida en dominio oportuno.

Quizás la consecuencia más importante del modelo de sistema es que el grado de creatividad presente en el lugar y tiempo determinado no depende sólo de la cantidad de creatividad individual. Dependiendo de igual manera de lo bien que estén dispuestos los respectivos campos y ámbitos para el reconocimiento.

Un factor, que no se encuentra dentro de este sistema pero que quizás es causa más frecuente del éxito de una persona creativa es la suerte de encontrarse en el momento oportuno.

3.2 Howard Gardner

Howard Gardner es el autor principal del modelo utilizado para la realización de análisis del proceso creativo de este trabajo. Es fundamental señalar algunos de los sustentos teóricos. Por ello en esta parte se expondrán los siguientes temas Proyecto Cero donde ha logrado hacer importantes investigaciones que se relacionan con el arte y la teoría propuesta por Gardner de las inteligencias múltiples, la cuál es base teórica del modelo de análisis del proceso creativo.

3.2.1 Proyecto Cero

El Proyecto Cero se fundó en la Universidad de Harvard en 1967 por el filósofo Nelson Goodman quien estudió y buscó mejorar la educación en las artes. Goodman creía que el aprendizaje en las artes debían ser estudiadas como una actividad cognitiva seria. Debido a que en esa época no había mucha información sobre las formas de pensamiento artístico, Goodman decide denominar a esta línea de investigación como el "Proyecto Cero". Inicialmente el proyecto fue concertado dentro de la Psicología y la Filosofía sobre la educación en las artes, y después se amplió para incluir el desarrollo cognitivo y las habilidades cognitivas en los dominios científico y humanístico (Project Zero, 2006).

La misión del proyecto cero es entender y mejorar el aprendizaje, el pensamiento y la creatividad en las artes y en otras disciplinas. Está basado en el entendimiento detallado del desarrollo cognitivo del humano y en el proceso de aprendizaje en las artes y en otras disciplinas.

El proyecto cero se ha caracterizado por unir tres corrientes:

- 1) Los principios propuestos por el enfoque estructuralista del conocimiento.
- 2) El pensamiento simbólico de las artes.
- 3) Los procedimientos experimentales cuya efectividad se han comprobado ya.

Principios propuestos por el enfoque estructuralista

Gardner (1982) afirma, en su libro *Arte, mente y cerebro*, que ha sido influenciado por investigadores estructuralistas, cognitivistas y estudiosos del simbolismo. Desde el enfoque estructuralista Gardner adquiere su perspectiva acerca del desarrollo humano, así como también retoma muchos de los métodos de investigación.

Pero ¿Qué es el estructuralismo?

Estructuralismo, corriente científica y metodológica que se origina en las primeras décadas del siglo XX y que se caracteriza por dos actitudes generales: totalización y formalización. La primera concibe cualquier objeto de estudio como un todo significativo, cuyas partes o elementos se relacionan entre sí y con el todo, de tal forma que la alteración de uno de ellos modifica la configuración total (estructura). Y el segundo aspecto hace coincidir la investigación empírica con la elaboración teórica (Dorsch, 1977).

¿Y para la psicología?

El estructuralismo puro se concibe como el “sistema psicológico” que utiliza la introspección controlada como método de estudio de la mente humana. Inspirado en el empirismo inglés y en el positivismo francés, pretende descubrir la estructura de la conciencia a partir de las experiencias conscientes elementales (percepción, atención, memoria, afectos, etc.) (Dorsch, 1977).

Pensamiento simbólico de las artes

En la corriente interesada en pensamiento simbólico en las artes encontramos a Ernst Cassirer, filósofo alemán que en la década de 1920 planteó por primera vez, que para entender la creación es necesario saber cómo los individuos utilizan los sistemas de símbolos. Para Cassirer el signo y con mayor precisión el símbolo, ocupa el lugar de unidad básica dentro del pensamiento humano; esto implica para el filósofo, la naturaleza simbólica que caracteriza al ser humano. La idea de Cassirer de explorar los usos de los símbolos en el terreno del arte marcó una huella profunda e inquietó a posteriores filósofos (Raya, 2000 en Padilla, 2002).

Con esta referencia filosófica previa, Nelson Goodman (Raya, 2000 en Padilla, 2002) se introduce al estudio de la psicología y de las artes desde el punto de vista simbólico. En la cual él estaba de acuerdo en que la manera más fácil de analizar el arte era a través de los símbolos artísticos que crean y perciben los individuos cuando están inmersos en el ámbito. Así, se interesó en identificar los diferentes tipos de símbolos y su función en la práctica.

Para Gardner (1982) la noción de Cassirer le sirvió para afirmar que los sistemas de los símbolos son vehículos a través de los cuales se produce el pensamiento y que mediante el uso de los símbolos puede llegar a crear universos de significado totalmente nuevos.

Procedimientos experimentales

Edward Titchner comienza a vislumbrar en 1890 de una Psicología estructuralista, que parte de una ciencia psicológica en la cuál se estudia la mente humana sólo en adultos y personas normales, defendiendo al estructuralismo como el estudio de la mente consciente. Menciona que la observación, el cuestionamiento y la descripción de los procesos mentales, en términos de hechos observables, era un principio para una ciencia psicológica (psicología experimental), la técnica utilizada para lograr sus objetivos fue la introspección. A pesar de los avances en el estudio de los procesos mentales el instropeccionismo tuvo una decadencia propiciada por la nueva corriente conductista, en la cuál se sostenía que los hombres actuamos del modo en que lo hacemos porque los refuerzos nos inducen a ello, centrándose principalmente en la conducta que se podía observar, debido a ello existía una limitante a la posibilidad de investigar procesos mentales.

Más adelante surge la revolución cognitiva la cual fue punto de partida para estudiar los procesos mentales del hombre, comenzando así nuevas líneas de investigación como lo son la programación por computadoras y la inteligencia artificial y algunas otras ciencias interesadas en los procesos mentales como lo son la antropología, sociología, la pedagogía, así como las neurociencias haciendo real la idea de estudiar los proceso mentales.

Entonces una nueva corriente interesada en las estructuras de la mente y en los proceso cognitivos, plantea un nuevo enfoque que trasciende la línea de pensamiento puramente lógico-racional. Una aproximación que Gardner (1982) reconoce como estructuralismo cognitivo.

3.2.2 Inteligencias múltiples

Con el apoyo del Proyecto Cero Gardner (Project Zero, 2006) ha estudiado durante los últimos años el desarrollo humano en niños normales y superdotados, el fracaso de las capacidades y talentos humanos cuando existe una lesión cerebral. De igual forma ha investigado cómo es que los individuos llegan a ser músicos, pintores o poetas; por que son pocos los que llegan a serlo; y es que éstas y otras capacidades artísticas se desarrollan o atrofian en nuestra propia cultura.

A partir de los estudios con niños y adultos con lesión cerebral Gardner se convenció de que la cognición humana es polifacética, de tal forma que postula una teoría de las inteligencias múltiples en donde afirma que la inteligencia humana debe ser concebida como un conjunto de facultades relativamente autónomas. Gardner postula en sus libros Estructuras de la Mente (1983) y Mentes Creativas (1993) plantea la existencia de 7 tipos de inteligencia, sin embargo aclara que no son todas las inteligencias posibles, simplemente son las que se han logrado identificar, para ser calificada cómo una inteligencia debe poseer la capacidad de resolver problemas o de crear productos que sean valiosos en uno o más ambientes culturales (Gardner, 1983, Ferrando, 2005), resultando las siguientes:

1. **Inteligencia Lingüística**, capacidad para emplear las palabras de manera efectiva en por lo menos una de cuatro formas diferentes: leer, hablar, escuchar y escribir. Es posible que una persona muestre una inteligencia lingüística altamente desarrollada, pero no sea capaz de destacar en los cuatro tipos señalados.
2. **Lógico – Matemática**, capacidad de manejar los números de forma efectiva, analizando problemas de manera lógica- matemática, de llevar a cabo operaciones matemáticas y de realizar investigaciones de manera científica. Asimismo a las personas con un alto grado de inteligencia lógico matemática les gusta el orden y aprecian las cosas que se desarrollan de manera secuencial.
3. **Inteligencia Musical**, capacidad de interpretar, componer y apreciar pautas musicales.
4. **Inteligencia Corporal cinestésica**, capacidad de emplear partes del propio cuerpo o su totalidad para resolver problemas o crear productos.
5. **Inteligencia Espacial**, capacidad de reconocer y manipular pautas en espacios grandes y espacios reducidos.
6. **Inteligencia Interpersonal**, capacidad de una persona para entender las intenciones, las motivaciones y los deseos ajenos y, en consecuencia se da la capacidad para trabajar eficazmente con otras personas.
7. **Inteligencia Intrapersonal**, capacidad de comprenderse a uno mismo, de tener un modelo útil y eficaz de uno mismo.

Más adelante (Gardner, 1999) concluye que merece ser agregada a esta lista la **Inteligencia Naturalista** la cuál permite reconocer, categorizar y dibujar sobre ciertas características del ambiente.

Gardner menciona de igual manera de la existencia de una inteligencia existencial, una inteligencia espiritual y una moral las cuáles continúan siendo estudiadas y definidas.

Pudiendo presentar todos los individuos estas siete inteligencias, pero en diferente intensidad y en modos variados de recurrir a ellas y ajustarlas según la tarea que se piense desempeñar.

En cuanto a la inteligencia y la creatividad, Gardner menciona el no entenderse como fenómenos separados, y llega de esta manera a romper con una dicotomía de larga presencia entre los estudios de la creatividad (Gardner, 1993, Marty 1999, Ferrando 2005).

3.2.3 Howard Gardner en la actualidad

Recientemente Howard Gardner publicó su último libro *Development of Education and the Mind (2006)* que consiste en una recopilación del autor en su labor dentro de la psicología del desarrollo y la educación de la mente. Asimismo presentó sus libros *Changing Minds (2005 a)* y *Making Good (2005 b)*. En el primero Gardner reta el pensamiento tradicional. El demuestra con décadas de búsqueda cognitiva que la mente no ha cambiado repentinamente como una “epifanía” sino que lleva un proceso gradual que puede ser influenciado activa y poderosamente. Identificando siete presiones que previenen o detienen los procesos de cambiar la mente dándole un marco original eso demuestra cómo los individuos al colocar de manera correcta estas presiones pueden brindarle cambios significativos en perspectiva y comportamiento. El segundo en colaboración con otros autores, explora las decisiones que enfrentan los trabajadores jóvenes que se unen al rango de tres profesiones dinámicas- periodismo, ciencia y actuación- viendo como los principiantes navegan en dilemas morales puestos por su vida profesional demandante y frecuentemente solitaria. Este estudio provee una información importante para aquellos empleados jóvenes y empleadores por igual, así como aquellos que deseen entender el cambio del carácter moral y social en el mundo del trabajo (Howard Gardner, 2006).

En esta sección abordamos los antecedentes al Modelo de análisis del proceso creativo de Howard Gardner (1993), se menciona la importancia de los conceptos manejados por Mihaly Csikszentmihalyi (1996), ya que Gardner retoma de este la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: una cultura, una persona y un ámbito, y como veremos en el siguiente apartado lo integra dentro de la pregunta ¿Dónde esta la creatividad?. Asimismo hablamos de aquello que realizó dentro del proyecto Cero donde ha logrado hacer investigaciones que se relacionan con el arte y teoría de las inteligencias múltiples la cuál es base teórica para el modelo de análisis del proceso creativo.

IV. Propuesta metodológica de Howard Gardner

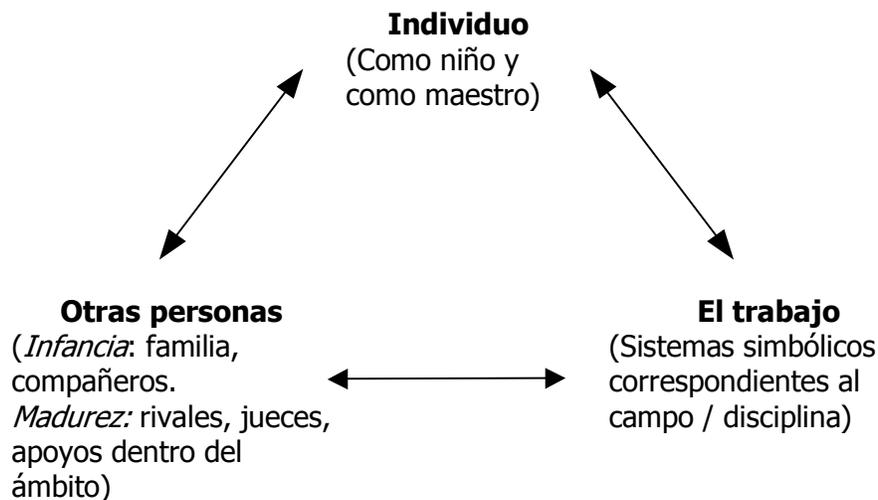
A manera de describir el modelo a utilizar en el análisis, en esta sección se aborda la descripción de la propuesta metodológica Howard Gardner (1993) para en estudio del proceso creativo, ya que esta será nuestra manera de aproximarnos al análisis del proceso creativo en Antoni Gaudí.

En su libro *Mentes Creativas*, Howard Gardner reúne los intereses de toda su vida: los fenómenos relacionados con la creatividad y los detalles históricos (1993). Encantado desde joven por la lectura de biografías e historias procedentes de muchos países, en especial de Europa Occidental, de la cuál procede su familia, y Estados Unidos, su actual hogar.

Dos fenómenos ocurren que lo hacen retomar este gusto y comenzar un estudio de la creatividad humana, el primero de ellos, se suscita gracias a la evolución de su propio trabajo en estudios sobre niños y adultos con lesiones cerebrales, el cuál lo llevó a considerar el intelecto humano como un conjunto de facultades relativamente autónomas (a las que denominó las “diversas inteligencias humanas”), el segundo acontecimiento causante del cambio fue el ingreso en, como él la llama, una “universidad invisible”, compuesta de individuos de edad aproximada a la suya, diplomados en psicología evolutiva, social y pedagógica, que habían descubierto sus intereses comunes y también los medios oportunos para cultivarlos juntos. Uniéndolos una común simpatía por la aproximación de Piaget al desarrollo cognitivo, así como una convicción de que algunos postulados de Piaget no podían mantenerse. Asimismo una inquietud por las diferentes vías de desarrollo que pueden percibirse en culturas diversas; y la curiosidad acerca de las relaciones entre cualidades humanas tales como la inteligencia , la creatividad, la pericia, el talento, la competencia y la prodigiosidad, sus colegas más cercanos fueron; Mihaly Csikszentmihalyi y David Feldman , junto con algunos otros como Michael Cole , William Damon, Vera John-Steiner, David Olson, David Perkins y Gabriel Solomon, así como varios miembros del Proyecto Cero.

Estudiando a siete “maestros creativos modernos” o “maestros de la era moderna” (Gardner, 1993): Sigmund Freud, Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, T.S. Eliot, Martha Graham y Mahatma Gandhi. Gardner trata de cumplir tres propósitos principales, el primero de ellos entrar en los mundos que habitaron cada una de estas siete figuras, segundo una búsqueda de conclusiones sobre la naturaleza de la empresa creativa, explicando que si se puede entender mejor los avances conseguidos por individuos seleccionados en campos diversos, se podrán ir descubriendo los principios que gobiernan la actividad creativa humana, y tercero al seleccionar un grupo en el que fueron más o menos contemporáneos y que se encontraron influidos por la civilización de Europa occidental, permite no solo comentar los logros particulares, sino también los tiempos que los modelaron y que ellos, a su vez, contribuyeron a definir.

Gardner (1993) aborda la creatividad con una perspectiva interactiva y la presenta en tres organizadores intuitivos, proponiendo un sistema básico, compuesto de tres elementos centrales relacionados: un ser humano creador, un objeto o proyecto en el que el individuo está trabajando y los otros individuos que comparten el mundo del individuo creativo. Proponiendo el siguiente esquema:



(Gardner, 1993, p.26)

La aproximación al estudio del proceso creativo de Gardner consta de cuatro elementos separados solo en teoría, ya que no hay una línea clara y distinta que los separe. Estos son: Temas organizadores, Estructura organizadora, Cuestiones para la investigación empírica y Temas emergentes.

A continuación trataremos más a fondo estos elementos.

4.1 Temas organizadores

Son aquéllos que facilitan el acceso al análisis individual, pudiendo abordar circunstancias vitales.

Agrupándose en tres categorías. La primera de ellas se refiere a **la relación entre el niño y el adulto creador**, reflejando que importantes dimensiones de la creatividad adulta tienen sus raíces en la infancia del creador. Utilizando los casos de Einstein y Picasso ejemplificado, en el primero las cuestiones que medita un niño dotado y la naturaleza de la preparación y pensamientos necesarios para que el adulto que ejercita en un campo responda a tales cuestiones, en el segundo centra la atención en la relación entre la productividad y la prodigiosidad juvenil por un lado y a la maestría madura por el otro.

El segundo tema organizador se cuestiona sobre **la relación entre el creador y otros individuos** incluyendo aquéllos que se encuentran más cerca del creador,

como miembros de la familia, confidentes, Asimismo aquéllos que están implicados en la educación, tales como, maestros y familiares, de igual forma aquéllos que están involucrados en su carrera posterior como colegas, rivales o seguidores. Examinando la relación de Freud, Gandhi y Stravinsky, al referirse de Freud, hace alusión a la relación entre él y muchos otros individuos durante su juventud; el gradual estrechamiento del conjunto hasta que se encuentra prácticamente solo; y, después, tras los principales descubrimientos del psicoanálisis, la nueva apertura a un círculo más amplio de colaboradores, en el segundo personaje se presentan los modos en que influyó en las conductas de otros, finalmente en el último personaje narra las molestas presiones públicas que rodean a un individuo que decide trabajar en un campo de forma colaborativa.

El tercer tema organizador se orienta en la relación entre **el creador y su obra** dentro de un campo. A grandes rasgos el creador descubre muy pronto un área objeto de intereses que le resulta apasionante, primeramente, intentando dominar el trabajo en este campo al modo que otros lo hacen dentro de su cultura, más adelante la relación con el campo se va desarrollando de manera complicada. Es entonces, que voluntaria o involuntariamente el creador se siente constreñido a intentar inventar un nuevo sistema simbólico que sea apropiado a los problemas o temas escogidos y que con el tiempo adquiera congruencia para los demás.

4.2 Estructura organizadora

Incorpora las principales características de la estructura que guió el trabajo de Gardner (1993), su principal función es presentar de un modo informal las inquietudes permanentes sobre el desarrollo humano, el desarrollo del trabajo y las relaciones y tensiones entre el talento individual, el campo de trabajo y los jueces del ámbito.

Dentro de esta se plantea el análisis denominado como la **perspectiva Evolutiva** hablándonos del abordaje de la creatividad como parte del desarrollo humano, de igual manera la evolución de las obras creativas concretas y la trayectoria del dominio gradual de un campo. Encontrándose dentro de ésta la perspectiva, el curso vital y la creación de una obra.

La perspectiva del curso vital menciona que todos los niños normales deben pasar por un periodo de exploración del entorno, realizando así el descubrimiento de universales, se constituye el trasfondo en el que se sitúan posteriores aprendizajes y descubrimientos, de igual manera los procesos de descubrimiento utilizados en la infancia se convierten en modelos de las conductas exploratorias posteriores, incluidos los esfuerzos por explicar fenómenos nunca antes conceptualizados. Los primeros años de vida son decisivos, ya que los niños poseen la oportunidad de descubrir su mundo, y si aprovechan de forma adecuada exploración, acumularán un incalculable "capital de creatividad" del cual podrán hacer uso el resto de su vida. Tomando esto en cuenta se puede distinguir al individuo creativo ya que

utiliza de manera provechosa las intuiciones, sentimientos y experiencias de la niñez.

En la creación de una obra, se examina la construcción que realiza el individuo dentro del campo en que trabaja, su localización de áreas de problemas o incertidumbres en este campo, así como su propuesta de nuevas iniciativas, que se aplican mejor a una carencia sentida o a una nueva dirección prometedora.

Dentro de la estructura organizadora se encuentra la **perspectiva interactiva**, la cuál esta desarrollada conjuntamente con Mihaly Csikszentmihalyi, David Feldman y Gardner, en ella Gardner (1993) se refiere a una perspectiva, no demasiado compleja, descrita por medio tres fases: una definición, una visión multidisciplinar de la investigación y una reformulación de una conocida cuestión.

Por medio de la definición de un individuo creativo Gardner (1993) nos menciona que es una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto. Encontrándose dentro de estas cuatro características:

1. La persona debe de ser creativa en un campo y no en todos, al estudiar la creatividad se debe centrar en los campos o disciplinas particulares en los que trabaja un individuo y en los modos en que estos campos pueden ser remodelados, como consecuencia de un avance creativo.
2. Exhibición de modo regular de creatividad, crea duda en la probabilidad de tener un arranque de creatividad una vez en la vida, y cómo lo ilustra Gruber, los individuos creativos desean ser creativos, y organizan sus vidas con vistas a aumentar su probabilidad de conseguir una serie de avances creativos. Siendo más probable que un individuo que muere joven realice un acto aislado de creatividad.
3. La mayor parte del trabajo creativo conlleva a la solución de problemas ya reconocidos como tales, pero en sus alcances superiores puede llegar con mucha mayor incidencia a la elaboración de una nueva clase de producto, o por el descubrimiento de una serie desconocida.
4. Las actividades nombradas como creativas solamente llegan a serlo cuando han sido aceptadas en una cultura concreta, pudiendo ser inmediatamente o no serlo durante un siglo o inclusive durante un milenio. Por lo tanto nada es, creativo en o por sí mismo, poseyendo la creatividad intrínsecamente una valoración comunitaria o cultural.

La estructura multidisciplinar parte de que el fenómeno de la creatividad, es precisamente de la clase que no puede ser estudiado por sólo una disciplina. Y por lo tanto para comprender la creatividad hará necesarias exploraciones en cuatro diferentes niveles de análisis:

1. El *subpersonal* corresponde a preguntas de orden biológico. Cuestiones que hasta ahora no han sido resueltas, como; el saber si los individuos creativos poseen una constitución genética especial, o si hay algo extraordinario en la estructura o el funcionamiento de su sistema nervioso
2. El *personal* aquellos que han sido formados en la tradición psicológica, centrándose en los procesos que caracterizan a los individuos creativos y una tradición complementaria que se fijará en los aspectos de personalidad, motivacionales, sociales y afectivos de los creadores.
3. El *Impersonal* se puntúa el hecho de que un individuo puede ser creativo en campos o disciplinas concretos y no abstractos, dependiendo de alguna creatividad que posea.
4. El *multipersonal* se retoma el término ámbito de Csikszentmihalyi (1996), refiriéndose a los modos en los que los miembros del ámbito, realizan primero una valoración provisional y con ayuda de la perspectiva proporcionada por el tiempo emiten juicios más autoritarios.

Finalmente dentro de la perspectiva interactiva Gardner(1993) retoma de Csikszentmihalyi (1996) quien propone que la pregunta ya conocida ¿Qué es la creatividad?, se remplazará por la cuestión ¿Dónde está la creatividad? Donde identifica tres elementos o nodos que son centrales en cualquier estudio de la creatividad la *persona o talento individual*; el *campo o disciplina* en que este individuo está trabajando; y el *ámbito* circundante que emite juicios sobre la calidad de individuos y productos, viendo a la creatividad como un proceso interactivo, en el que participan los tres elementos.

Como último punto dentro de la estructura organizadora se encuentra la **asincronía fecunda** la cuál refiere una falta de adecuación, entre los nodos de interacción que existe entre el individuo, el campo y el ámbito sin embargo un exceso de asincronía puede resultar estéril, lo deseable es que exista una asincronía fecunda, sin que llegue a ser abrumadora.

4.3 Cuestiones para la investigación empírica

En esta sección se presenta una estructura analítica que permite esclarecer algunos aspectos que parten de estudios de caso. Proponiendo tres niveles de estudio:

El primero de estos es el **nivel individual** donde se examinan cuestiones cognitivas, como la naturaleza de las inteligencias particulares mostradas en el individuo, la personalidad y motivación; las relaciones con los otros individuos, tipo

de características infantiles que parecen conservarse, los factores socio-psicológicos, así como pautas vitales; indicios de altibajos en la productividad.

Más adelante muestra el **nivel del campo** se considera la naturaleza de los sistemas simbólicos con los que trabaja el creador. De igual forma, se consideran los planteamientos establecidos dentro del campo donde trabaja el creador y la susceptibilidad del paradigma ante una innovación que se da a lo largo de la vida del creador.

Por último está el **nivel de ámbito** en el cual realiza un reconocimiento de la relación del creador con los mentores, rivales y seguidores dentro del ámbito; Asimismo se examina la naturaleza de la controversia pública dentro del ámbito y la organización jerárquica que controla el funcionamiento del ámbito.

4.4 Temas emergentes

A lo largo de su investigación, Gardner encontró dos aspectos que no habían estado contemplados y que son su aportación al tema: el apoyo en el momento del avance y el pacto faustiano del creador.

Los creadores, no sólo tenían algún tipo de sistema de apoyo importante en ese tiempo, requiriendo tanto del apoyo afectivo de alguien con quien se sintieran a gusto, así como el apoyo cognitivo de alguien que pudiera entender la naturaleza del avance, en ocasiones la misma persona poseía la doble función, a esto se le llama **el apoyo en el momento del avance**. Pudiendo ser comparada con otras dos clases de relación: la relación entre el niño y quién le cuida en sus primeros años, y la relación entre el adolescente y sus compañeros, en el curso de su crecimiento. En ciertos aspectos la función del individuo creador es como la que desempeña el individuo al cuidado del niño al irlo introduciendo en su lenguaje y cultura, comunicándole un nuevo sistema de símbolos; y, en otros aspectos una persona que desarrolla un sistema se parece a un adolescente en interacción con un compañero comprensivo.

En lo referente al **pacto faustiano del creador** muestra como de algún modo u otro, los diferentes creadores fueron introduciéndose en algún tipo de pacto faustiano y de esta forma asegurar la preservación de sus inusitados dotes. Al encontrarse embebidos en la misión de su obra lo sacrificaron todo, especialmente la existencia personal plena. Este acuerdo difiere de creador a creador; en algunos casos implica la decisión de emprender una existencia ascética; en otros, supone un aislamiento autoimpuesto respecto a los demás; también se presenta como una consecuencia de un pacto que fue rechazado, lo que implica una terrible explotación de los demás, aún a costa de la justicia. El quebrantamiento de tal pacto puede llegar a tener consecuencias negativas para la producción pudiendo quedar comprometido el talento o incluso irremediablemente perdido.

Al finalizar este apartado encontramos que el Modelo de Gardner (1993), para el estudio del proceso creativo, nos permite saber, quién fue el artista, como fue su vida, sus relaciones interpersonales, la evolución creativa y en que momento vivió, y expreso vivió, ya que este modelo es aplicable para aquellos personajes que por circunstancias ajenas a nosotros, no podemos compartir el mismo tiempo-espacio. Sin embargo a consideración personal el Modelo de Gardner es aplicable a las personas que se encuentran activas, siempre y cuando en vez de realizar una revisión exhaustiva bibliográfica, de ser posible se realice una entrevista al artista y a los que la o lo rodean, obteniendo así un concepto del propio creador en referencia a su proceso creativo.

En el siguiente apartado encontraremos primero acerca del modo de operar en el análisis del proceso creativo del arquitecto Antoni Gaudí (1852-1926), quien esta reconocido como el máximo exponente de la arquitectura modernista catalana y cuyas principales obras se encuentran en; Barcelona, España.



Foto 2. Gaudí en 1878 (26 años)



Foto 3 Retrato de Gaudí en sus últimos años de vida.

Como introducción a nuestro personaje presentamos un cuadro cronológico, donde resumimos los eventos importantes en su vida, obra, contexto histórico y arquitectónico.

Año	Obra	Vida	Hechos Históricos y Arquitectónicos
1852		Nace 25 Junio	
1854			Son derruidos los muros de la ciudad vieja de Barcelona. (Zerbst, 2003)
1860			Aprobación del plan de reforma y ensanche de Barcelona, presentado por

			Idelfons Cerdà en 1859 (Gausa, 2002)
1863		Inicia sus estudios de bachillerato en las Escuelas Pías de Reus.	
1867	Realiza los dibujos para la revista manuscrita El Arlequín, publicada en Reus por el propio Gaudí y sus compañeros y amigos, Eduard Toda y Josep Ribera.		
1868		Finaliza sus estudios en los Escolapios de Reus.	Conspiraciones de Prim y el estado general hicieron posible el triunfo de la revolución, llamada "Setembrina", ocurriendo la caída de Isabel II (Udina, 1963).
1869	Junto con Eduard Toda y Josep Ribera, realiza un proyecto casi utópico cuyo objetivo es restaurar el abandonado edificio del monasterio de Santa Maria de Poblet. Años más tarde, Toda acaba el proyecto.	Se traslada a Barcelona para iniciar estudios en el Instituto de Enseñanza Media y en la Facultad de Ciencias	
1872		Cumplió su servicio militar hasta 1876	Se inicia la segunda Guerra Carlista. Comienzan a transitar tranvías por las calles de Barcelona (Udina, 1963).
1873	Colabora en proyectos con el maestro de obras Josep Fontseré, como el del Parc de la Ciutadella o el del mercado del Born	Comienza sus estudios de Arquitectura en la Escuela Provincial de Barcelona.	Barcelona es proclamada una República (Udina, 1963).
1874	Se presenta a un concurso para realizar el panteón para Anselm Clavé. Gaudí y otros concursantes se ven obligados a retirarse para permitir que realicen el proyecto Lluís Domènech y Josep Vilaseca.	Gaudí, aún no había obtenido el título de Arquitecto, cuando inició su colaboración con la Cooperativa Obrera Mataronense, primera fábrica cooperativa de España. Allí conoció a la que fue el amor imposible de su vida, Pepeta (Josefa) Moreu, maestra del jardín de infancia de dicha agrupación y profesora de francés.	
1875	Realiza la Torre d'Aigües para el depósito del Parc de la Ciutadella.		

1876	Colabora con el arquitecto Francesc de Paula del Villar y Lozano en el proyecto para el camarín y el ábside del monasterio de Montserrat.	Mueren la madre de Gaudí en noviembre y su hermano Francesc en septiembre	
1877	El Ateneu Barcelonès organiza un concurso de proyectos de artes aplicadas a la industria. Gaudí presenta un proyecto de silla, pero no obtiene ningún premio.		Se inaugura el tren de Sarriá en Barcelona (Udina, 1963).
1878	El taller Puntí realiza los dibujos y elabora su mesa de trabajo; realiza las farolas de Plaça Reial de Barcelona, diseña los muebles para la capilla del panteón del marqués de Comillas; realiza una vitrina de hierro forjado, madera y cristal, para exponer los guantes de Esteve Comella en la Exposición Universal de París, y construye un teatro en Sant Gervasi, viviendas para la Obrera de Mataró y un quiosco de venta de flores	Inicia una fuerte y fructífera relación con Eusebi Güell El 4 de enero realiza el examen final de la carrera de Arquitectura y el 15 de marzo obtiene oficialmente el título de arquitecto	
1879	Obras de decoración en el convento de Jesús-Maria de Sant Andreu y decoración de la farmacia de la calle Canuda	Fallece Rosa hermana mayor de Gaudí y su sobrina se queda a cargo de Gaudí	La <i>Renaixença</i> (Renacimiento) empezó a publicarse el 4 de mayo (Udina, 1963).
1880	Proyecta el altar de la capilla del colegio de Jesús-Maria y las farolas para el paseo de la Muralla de Barcelona, que no se realizarán.		
1881	Se publica en La <i>Renaixença</i> su único artículo conocido. Presenta un proyecto para construir un casino en San Sebastián, pero su propuesta no gana el concurso. En colaboración con el taller de carpinteros Puntí, realiza un quiosco-pabellón, para enviar al palacio de Sobrellano en Comillas, propiedad de Antonio López i López.	Entra a formar parte del comité de la Exposición de Artes Industriales, organizada por el Fomento de Trabajo Nacional.	

	Diseña el altar de la capilla del colegio de Jesús – Maria de Tarragona		
1882	Gaudí diseña un proyecto para un pabellón de caza en las tierras adquiridas por Eusebi Güell en el macizo de El Garraf, que nunca se llevó a cabo. Trabaja con Joan Martorell en varios proyectos, como las iglesias de los Jesuitas de Casp o las Salesas del paseo Sant Joan de Barcelona	Durante el mes de marzo se coloca la primera piedra del templo dedicado a la Sagrada Familia de Barcelona. Gaudí aún no estaba vinculado a este proyecto. Josep Maria Bocabella i Verdaguer (1815-1892), fundador y promotor del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.	
1883	Gaudí inicia el proyecto de la Casa Vicens en Barcelona. Se comienza a construir la villa El Capricho en la localidad de Comillas, en Cantabria. Gaudí pasa una temporada en Alella, durante la cual realiza el proyecto de la capilla del Santísimo para la iglesia de Sant Fèlix de dicha localidad, pero no se realiza.	A finales de año Gaudí empieza a vincularse con la construcción del templo de la Sagrada Familia con un informe sobre las columnas de la cripta.	
1884	Gaudí ya es oficialmente arquitecto de la Sagrada Familia, puesto que firma un documento oficial como tal. Comienza la construcción de la finca Güell,	Sucede a Fransesc por propuesta de Joan Martorell en la construcción de la Sagrada Familia	
1885	Realiza un primer proyecto de la planta de la Sagrada Familia. Finalizan las obras de El Capricho		Oportunidad en Barcelona de organizar una Gran Exposición Universal (La historia de Barcelona, 2006; Gausa, 2002; Udina, 1963)
1886	Finaliza la construcción de las siete capillas de la Cripta de la Sagrada Familia. Gaudí se encarga de la construcción y firma el proyecto del Palau Güell.		Desde 1886 hasta 1900 la agitación ácratada alcanzó un punto tal, que llega a ser acusada como “la ciudad de las bombas” (Udina, 1963).
1887	Se inician las obras de construcción del Palacio Episcopal de Astorga, en León Se encarga a Gaudí la restauración del Saló de Cent y de la escalera de		Elies Rogent, presenta un plano general, para la realización de la Gran Exposición Universal. La Exposición debía ser el bautizo de Barcelona como gran ciudad europea (Gausa,

	<p>acceso del Ayuntamiento de Barcelona. Los proyectos se exponen en la Sala Parés el mes de noviembre. No se realizaron.</p> <p>Finalizan obras en la Finca Güell</p>		2002).
1888	<p>Pabellón de la Compañía Trasatlántica, propiedad de Antonio López i López, en la sección marítima de la Exposición Universal de Barcelona.</p> <p>Finaliza la construcción de la Casa Vicens</p>		La Exposición Universales inaugurada el 20 de mayo y clausurada el 9 de diciembre (Udina, 1963).
1889	<p>Realiza las obras de ampliación del Colegio de las Teresianas de la calle Ganduxer.</p> <p>Finalizan obras en el Palau Güell</p> <p>Realiza el altar de San José de Calasanz en la Basílica de Montserrat</p>		Entre grandes trastornos sociales, políticos y económicos, incluidas persecuciones a los católicos, se fundan instituciones para la cristianización de la sociedad emergente Gaudí se integra en este ambiente. A los treinta y siete años, el buen amigo mosén Jacint Verdaguer le presenta a san Enric d'Ossó, fundador de la Compañía de Santa Teresa, dirigida a dar a las niñas una educación de igual categoría científica y humanística que la de los niños, cosa que hasta entonces se les negaba
1890			1 de mayo se celebraba la huelga de solidaridad internacional con los anarquistas ejecutados en Chicago (Udina, 1963)
1891	Se inician las obras de la Casa Botines en León.		
1893	<p>Las diferencias entre los canónigos y Gaudí provocan su renuncia a la dirección de las obras del palacio episcopal. Finaliza la parte de la cripta y el ábside de la Sagrada Familia.</p> <p>Proyecto para la futura iglesia de la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló.</p>	Muere Joan Grau Vallespinós, obispo de Astorga	Cuando el capitán general Martínez Campos pasaba revista a las tropas en la Gran Vía, fue objeto de un atentado, y dos días más tarde, el 7 de noviembre, estalla la trágica bomba del Liceo, durante la representación de la ópera <i>Guillermo Tell</i> (Udina, 1963).
1894	Termina las obras de la Casa Botines	Josefina Moreu rechazó la proposición de matrimonio del joven	

		Antoni. el arquitecto prefirió quedarse soltero y renunciar a las relaciones Ayuno que hizo en cuaresma estuvo a punto de causarle la muerte	
1895	Se inician las obras de la bodega de los Güell en El Garraf. Se empieza a construir el claustro de la Sagrada Família.		
1897		Fallece Josep Fontseré, el primer maestro de obras con el que trabajó Gaudí.	Un nuevo restaurante inspirado en Le Chat Noir de París se inaugura en Barcelona. Se llamaba Els Quatre Gats, frecuentado por artistas (Guía Turística de Barcelona, 2006).
1898	Comienzan las obras de la Casa Calvet Cripta de la colonia Güell		
1899			El Joven Picasso realiza en las paredes de Els Quatre Gats su primera exposición (Guía Turística de Barcelona, 2006). Ocurre el atentado conocido como "bomba de los Cambios Nuevos" (Udina, 1963).
1900	Se encarga de la reforma de la fachada de la casa de Pere Santaló, en la calle Conde de Asalto. Decoración de una sala del Cafè Torino en el Passeig de Gràcia. Comienzan las obras de la urbanización del Parc Güell. Se inician las obras de la Casa Bellesguard, Realiza un proyecto del Primer Misterio de Gloria, para el Rosari Monumental del Camí de la Santa Cova de la montaña de Montserrat. Gana premio al mejor edificio de Barcelona con la Casa Calvet.	Gaudí participa en 1900 en la procesión de la Virgen de Misericordia, por las calles de Reus	
1901	Se encarga de la decoración de la casa de la marquesa de Castellidosrius. Cercado y puerta de la finca Miralles		

	en Sarrià. Termina Bodega Güell.		
1903	Obras de restauración de la catedral de Palma de Mallorca. En colaboración con Rubió y Sugrañes, realiza el proyecto, que nunca se llevó a cabo, para la fachada del santuario de la Misericordia de Reus. Se celebra la exposición "Hispania" de mobiliario diseñado por Gaudí en el local Clapés Banús en La Rambla.		
1904	Proyecto y construcción en la Rambla dels Blidís de un pequeño local por encargo del pintor Lluís Graner. Remodelación total de la Casa Batlló del Passeig de Gràcia. Se inicia la construcción de la Casa Catllaràs en la Poble de Lillet y de los jardines Artigas		
1905		Gaudí se traslada a vivir a una casa situada en el Parc Güell. Su padre y su sobrina huérfana Rosita se trasladan a vivir con él	El arquitecto francés Léon Jaussely gana el concurso convocado dos años antes por el Ayuntamiento para resolver el problema del enlace del nuevo Ensanche con los pequeños municipios (Udina, 1963)
1906	Inicia el proyecto y las obras de la Casa Milà, conocida como La Pedrera Finalizan obras en la Casa Batlló y recibe el premio del Ayuntamiento de Barcelona a una de las mejores construcciones del año.	Muere el padre de Gaudí	Protestas por el envío de tropas a Marruecos desencadenó la revolución de la <i>Semana Trágica</i> . ocurrió en la cuál los principales puntos de ataque fueron las iglesias, ya que ellas eran las que suministraba poder en la sociedad y resaltaban las diferencias entre pobres y ricos (Udina, 1963)
1907	Presenta un proyecto, nunca realizado, para el monumento a Jaime I en la Plaça del Rei.		
1908	Presenta la idea de un proyecto para una obra monumental y visible desde muchos lugares de Barcelona, que pretende situarse detrás de la capilla		

	de Santa Àgueda. No se lleva a cabo.		
1909	Proyecto no llevado a cabo de rascacielos en Nueva York Finalizan Obras en la Casa Bellesguard Construye escuelas de la Sagrada Familia		
1910	Se encarga de parte de un proyecto para construir un monumento en Vic en honor a Jaume Balmes. Exposición de las obras de Gaudí en el Grand Palais de París. Se acaban obras de la Pedrera y los Jardines Artigas	Eusebi Güell sufragó los gastos del acto, en el que se muestran maquetas de yeso.	
1911		Se instala en el hotel Europa de Puigcerdà. Va a cumplir cincuenta y nueve años y tiene fiebres de Malta (brucelosis)	
1912	El arquitecto realiza los púlpitos para la iglesia de Santa Maria de Blanes.	Muere su sobrina Rosita	
1914	Acaban obras en el Parc Güell finaliza construcción de la cripta de la colonia Güell Se concreta en la construcción de la Sagrada Familia		La represión militar llevó al triunfo electoral del <i>catalanismo</i> y en 1914 se constituía la <i>Mancomunitat de Catalunya</i> , con lo que Barcelona recuperaba la capitalidad del <i>Principado de Catalunya</i> . (La historia de Barcelona, 2006)
1915		Sale a mendigar a las calles, casas y despachos de Barcelona. Pide limosnas para evitar la paralización definitiva de las obras del Templo, que arrastran un déficit insoportable	
1916	Estudio sobre la posibilidad de situar tumbas en la Sagrada Familia.	Asiste a un curso de canto gregoriano, el canto con que el pueblo se comunica con Dios en las ceremonias solemnes de la Iglesia católica. El arquitecto distribuirá con esta finalidad los interiores del Templo de la Sagrada Familia	

1918	Croquis para un monumento a Prat de la Riba en Castellterçol, que se publica en el semanario D'Ací d'Allà	Fallece Eusebi Güell, máximo defensor y difusor de su obra.	
			Los enfrentamientos sociales llegaron a un punto helado, con la aparición del <i>pistolero</i> ("guerra sucia" entre la patronal y los anarquistas) (La historia de Barcelona, 2006).
1922		El Congreso de Arquitectos de España, reunido en Barcelona, decide apoyar a Gaudí en la realización de la Sagrada Familia.	El Parc Güell es adquirido por el municipio. Comienzan a construirse los transportes subterráneos (Udina, 1963).
1923	Estudios para la capilla de la Colònia Calvet en Torelló.		Se daba un golpe de estado y se erigía en dictador Rivera. A pesar de la nueva represión, fue un período próspero (Udina, 1963)
1924		Es el 11 de septiembre, en la puerta lateral de la basílica de los santos Just y Pastor. Gaudí, de setenta y dos años, se niega en público a abandonar la lengua catalana. Es detenido por la policía y conducido al calabozo	
1925	El arquitecto finaliza uno de los campanarios de la Sagrada Familia		
1926		Un tranvía atropella a Gaudí el 7 de junio. A consecuencia de las heridas, el arquitecto fallece tres días más tarde en el Hospital de la Santa Creu de Barcelona. Es enterrado en la capilla del Carne de la cripta de la Sagrada Família el día 12.	En junio fue inaugurado el trayecto del transporte subterráneo, de la Plaza Cataluña a Bordeta (Udina, 1963)

Sí se desea una mayor información acerca del contexto histórico de Antoni Gaudí (ver apéndice a), o conocer algunas de sus obras (ver apéndice b).

MÉTODO

I. Planteamiento del problema

1.1 Justificación

El interés por el tema del análisis del proceso creativo del arquitecto Antoni Gaudí, nace de la curiosidad despertada, a partir de un material videográfico en el que se describía la obra y brevemente la vida del arquitecto. Poco a poco mi curiosidad, me llevo hasta la realización del presente análisis.

La intención de esta investigación es hallar, desde la Psicología, aquellas constantes que nos lleven a esclarecer y más adelante realizar generalizaciones en torno al proceso creativo y la creatividad. De igual forma, el estudio pretende establecer la relación entre el comportamiento del artista y su labor; mirando los factores contextuales en los que se desarrolló.

Asimismo, se busca apoyar empíricamente la propuesta metodológica de Howard Gardner (1993), para el análisis del proceso creativo aplicándolo a partir de un estudio de caso de un artista.

1.2 Objetivo

La presente investigación tiene como objetivo encontrar cuáles son los principios de la actividad creadora que se presentan en el arquitecto catalán Antoni Gaudí i Cornet. Utilizando el método de estudio del proceso creativo propuesto por Howard Gardner (1993) en su libro *Mentes Creativas*.

1.3 Preguntas de investigación

Como se ha visto la creatividad ha sido estudiada por diferentes miradas dentro de la psicología (ver capítulo II), aportando conocimientos acerca de este fenómeno. Así se han realizado investigaciones orientadas a tratar las obras artísticas como productos de la personalidad y orientadas al proceso de creación (Gardner 1993, Padilla 2002, Raya, 2000). Es en esta relación entre proceso creativo y producción artística donde se ubica la siguiente investigación.

Por ello la presente investigación se propone estudiar ¿cuáles fueron los factores personales y contextuales dentro del trabajo creador en evolución de proceso creativo? y ¿cómo esta evolución se ve plasmada en su obra artística?

II. Sujeto

Se realizó un estudio de caso, siendo el sujeto seleccionado deliberadamente ya que posee características que permiten obtener datos para describir su proceso creativo. De tal forma, el arquitecto Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) es un

personaje idóneo para lograr el objetivo de esta investigación dado que el artista, perteneció a una época de cambio en la cultura catalana y europea, de igual manera, se eligió por la importancia de su trabajo dentro del campo de la arquitectura.

III. Muestra

Se trata de un muestreo no probabilístico (muestra dirigida). La elección de las obras se realizó a partir de una selección de obras cuyas características fueran: haber sido proyectadas por Gaudí, no ser una ampliación, remodelación o reconstrucción parcial del edificio, de esta primera selección fueron 31 las obras seleccionadas.

Obra	INICIO	TÉRMINO
Torre d'Aigües	1875	
Farolas de Plaça Reial de Barcelona	1878	
Mesa de trabajo	1878	
Muebles capilla del panteón del marqués de Comillas	1878	
Quiosco de venta de flores	1878	
Teatro en Sant Gervasi	1878	
Vitrina de Esteve Comella	1878	
Viviendas para la Obrera de Mataró	1878	1882
Quiosco-pabellón Sobrellano en Comillas	1881	
Casa Vicens	1883	1888
Sagrada Familia	1883	
Villa Quijano (El Capricho)	1883	1885
Finca Güell	1884	1887
Palau Güell	1886	1889
Pabellón de la Compañía Trasatlántica	1887	1888
Palacio Episcopal de Astorga	1887	1893
Altar de San José de Calasanz, Basílica de Montserrat	1889	
Colegio de las Teresianas	1889	1890
Casa Fernández Andrés (La Casa Botines)	1891	1894
Bodega de los Güell	1895	1901
Casa Calvet	1898	1900
Cripta de la colonia Güell	1898	1914
Casa Bellesguard	1900	1909
Parc Güell	1900	1914
Cercado y puerta de la finca Miralles	1901	
Casa Batlló	1904	1906
Casa Catllaràs	1904	
Jardines Artigas	1904	1910
Pequeño local del pintor Lluís Graner	1904	

Casa Milà (La Pedrera)	1906	1910
Escuelas de la Sagrada Familia	1909	

Retomando esta primera selección, se hizo una segunda selección cuya única característica debía de ser una duración mayor a un año. A partir de estas obras se hace una pequeña descripción de la edificación, así como situaciones que acompañaron la construcción (ver apéndice b).

Obra	INICIO	TÉRMINO
Viviendas para la Obrera de Mataró	1878	1882
Casa Vicens	1883	1888
Sagrada Familia	1883	1926
Villa Quijano (El Capricho)	1883	1885
Finca Güell	1884	1887
Palau Güell	1886	1889
Palacio Episcopal de Astorga	1887	1893
Casa Fernández Andrés (La Casa Botines)	1891	1894
Bodega de los Güell	1895	1901
Casa Calvet	1898	1900
Cripta de la colonia Güell	1898	1914
Casa Bellesguard	1900	1909
Parc Güell	1900	1914
Jardines Artigas	1904	1910
Casa Batlló	1904	1906
Casa Milà (La Pedrera)	1906	1910

IV. Diseño de investigación

Es una investigación de tipo descriptiva, la cuál aborda una aproximación detallada donde se realiza un estudio de caso que tiene como propósito describir el proceso creativo de un artista, resaltando que dentro de la creación de un sistema simbólico se condensan factores individuales y contextuales propios del proceso creativo.

Es una investigación no experimental porque los datos de los factores involucrados en el proceso creativo son retomados de documentación publicada que no se manipuló.

V. Procedimiento

Se hizo una recolección de datos historiográficos de la vida del artista que hacen inferencias respecto a su proceso creativo y sus determinantes. De igual forma se procuró encontrar los cambios dentro de su obra a través del tiempo así como de la creatividad artística.

Esta información se retomó de diversas fuentes como de los libros *La Catedral de Antoni Gaudí* (1999), del autor Juan Bassegoda i Nonell (actualmente encargado de la real catedral de Gaudí) publicado por ediciones UPC; *Gaudí: el hombre y la obra* (1999), en donde Joan Bergós hace una recolección de conversaciones con Gaudí que el autor tuvo con el arquitecto así como una descripción de obras y de la vida de Gaudí; se retoma información publicada en la Internet en las páginas *Gaudí & Barcelona Club* (2005); *Gaudí y el Modernismo en Cataluña* (2006); *Barcelona metrópolis Mediterránea* (2006), asimismo del video *Las sombras de Gaudí* (2006).

Se realizó un primer cuadro de factores en los que sólo se incluían, factores de la vida personal de Gaudí y obras, más adelante se complementa este con información histórica así como de contexto de la arquitectura (ver apéndice a).

Con la información recabada y siguiendo el Modelo de análisis del Proceso creativo de Gardner (1993), se describen las raíces de la creatividad adulta en la infancia, los miembros más cercanos, maestros y familiares, sus intereses y como estos de un modo u otro lo orillan a crear un nuevo sistema simbólico., las relaciones y tensiones entre el talento individual, el campo de trabajo y los jueces, el apoyo en el momento del avance y el pacto faustiano del creador.

VI. Instrumento

Se parte de un cuadro de factores que contiene aspectos de la vida personal, contexto, así como las obras producidas a lo largo de su labor artística. En él se definen operacionalmente cada factor, un factor es el que contiene características que se analizarán, el siguiente punto son los indicadores, los cuáles evidencian de manera concreta los factores y características permitiendo abordar el siguiente aspecto que es la dimensión. La cuál se entiende cómo el elemento que especifica los indicadores contundentes del proceso creativo del artista dentro de un campo definido. Y por último encontramos al elemento denominado ítem en el que se especifica donde podremos encontrar cada factor ya integrado.

Los factores analizados en el caso del artista que nos ocupa se definen operacionalmente de la siguiente manera:

Factores de contexto: En este aspecto se retoman las características importantes relacionadas con Antoni Gaudí. Para ello contamos con el *momento histórico* en España, donde se aborda la vida sociopolítica del país. Por otro lado se contempla la *historia de la arquitectura en España*, donde se comenta de lo que ocurría en torno a ella a nivel nacional (modos de construcción, influencias, materiales, arquitectos reconocidos).

Factores de la vida personal: Este factor incluye las *características de la vida personal* del arquitecto catalán, se comenta de los momentos más relevantes de su vida; como su historia familiar, académica y sus intereses personales. Y así como las *personas* que lo rodean, ya que son muy importantes en el desenvolvimiento de su labor profesional como su vida personal, se considera como un factor independiente en el cuál se mencionan aquellas personas que fueron importantes en algún momento de la vida del arquitecto.

Factores de la representación simbólica: Finalmente para abordar este tema se retoma una selección de 31 obras hechas a lo largo de la labor artística de Antoni Gaudí, su *sistema simbólico*, para ser analizadas cuantitativamente.

A partir de este cuadro de factores desarrollado previamente y utilizado en el Análisis del proceso creativo de Manuel Álvarez Bravo (Padilla, 2002), se realizó un análisis con base en la propuesta de Gardner (1993), que permitió obtener una descripción del proceso creativo de Antoni Gaudí i Cornet.

CUADRO DE FACTORES

Factores	Características	Definición operacional	Indicadores	Dimensiones	Ítem
Contexto	Arquitectura en Barcelona	Eventos importantes relacionados con el autor.	Acceso y manejo de las técnicas.	Cómo influye en el proceso creativo.	Semblanza
	Momento Histórico	Eventos importantes relacionados con el autor.	Cómo influyen en la vida del autor.	Cómo influye en el proceso creativo.	Semblanza

Vida Personal	Vida personal	Momentos relevantes en el desarrollo del autor.	Trayectoria.	Cómo se desarrolla el proceso creativo.	Semblanza Perfil creativo
	Personas	Relaciones entre el creador y los otros.	Principales influencias y apoyos en la formación de un sistema propio.	Cómo influye en el proceso creativo.	Semblanza
Representación simbólica	Sistema simbólico	31 obras realizadas a lo largo de su vida artística.	Análisis de productividad.	Cómo se refleja el proceso creativo en las obras.	Análisis de producción de Obras Proceso creativo a través de la obra

Resultados

La siguiente sección nos muestra información que nos ayuda a entender el proceso creativo de Antoni Gaudí i Cornet, haciendo así posible el análisis de los resultados y una descripción de la creatividad en el estudio de caso de nuestro personaje. De esta manera presentamos los datos recogidos a partir del desarrollo del cuadro de factores.

Como primer paso se describirá quien fue el creador, así como su desarrollo de vida, por lo que se hace una semblanza de Antoni Gaudí. Posteriormente se presentan las figuras que esquematizan la productividad de la representación simbólica.

SEMBLANZA DE ANTONI GAUDÍ (1852-1926)

Infancia

Antoni Plàcid Guillem Gaudí Cornet nació el miércoles 25 de Junio de 1852, a las nueve y media en el Baix Camp, en la provincia de Tarragona. Algunos historiadores dicen que nació en el "Mas de la Calderera", una casa de campo de su familia situada entre Reus y Riudoms, casi a la misma distancia de una que de la otra. Otros dicen que nació en Reus. La verdad es que nadie tiene pruebas concluyentes.

Fue bautizado el día 26 de junio en las fuentes baptismas de la iglesia prioral de Sant Pere Apòstol de Reus, arzobispado de Tarragona, por Joan Casas (presbítero y vicario de la iglesia en cuestión) (Gaudí & Barcelona Club, 2005).

Sus padres fueron Francesc Gaudí Serra (1813-1906), calderero de Riudoms, se casó con Antonia Cornet Bertran (?-1876), hija de caldereros de Reus, el 9 de Mayo de 1843 en la iglesia prioral de Sant Pere Apòstol, de Reus, delante del vicario Joan Ixart.

Antoni, es el quinto hijo del matrimonio, y fue el que vivió más años. Sus hermanos fueron: Rosa (1844-1879) que se casó y tuvo una hija, Rosa Egea Gaudí; María (1845-1850); Francesc (1848-1850); y Francesc (1851-1876) que terminó la carrera de Medicina, pero no llegó a ejercer (Gaudí & Barcelona Club, 2005).

En 1851, un año antes del nacimiento de Gaudí, tuvo lugar en Londres la primera Exposición Universal para mostrar los mejores productos industriales del mundo. Ésta se celebró en un edificio construido para la ocasión en forma de inmenso invernadero, prefabricado y totalmente transparente, conocido con el nombre de Palacio de Cristal, cuyo genial creador fue Joseph Paxton. En el interior de la sorprendente construcción de hierro y cristal se mostraban las tecnologías más avanzadas, así como los más refinados objetos artesanales producidos en diversos lugares del mundo, principalmente en las colonias. Allí se intuyó el

equilibrio extremadamente inestable de la oferta tecnológica y la artesanal, que decantaba la balanza en beneficio de la primera (Crippa, 2003).

Para 1852 Cataluña vivía inmersa en procesos de transformación social. La revolución industrial no solamente modificó las antiguas estructuras sociales, sino que representó también un importante cambio urbanístico. La transformación de la producción artesanal e industrial, auspiciada por las clases burguesas, tuvo como consecuencia un rápido y desmesurado crecimiento de las ciudades, la necesidad de hallar nuevas fórmulas de construcción -residenciales y comerciales, en particular-, la irrupción de medios de transporte como el tren y el barco, y un abandono general del mundo agrícola tradicional. Cataluña asistió con cierto retraso, respecto a Europa Occidental y Estados Unidos, a esta revolución industrial, si bien con muchísimo adelanto en relación con las demás regiones de la península Ibérica (Udina, 1963).

Aumentaba el entusiasmo por la producción en serie y por los objetos industriales de uso cotidiano, no había aún un sentimiento unánime por el progreso y sus logros. Había quien se resistía a aceptarlo, en nombre del carácter único de las obras de arte y de la riqueza, de la humanidad y de los conocimientos técnicos que el mundo de la producción artesanal había protegido y valorado durante siglos (Crippa, 2003).

A mediados del siglo XIX, bajo el vendaval de innovación y el uso entusiasta aunque no siempre razonable en muy pocos años, multitud de campesinos y artesanos se convirtieron en obreros; por lo general, en obreros paupérrimos, desprovistos de sus tradicionales capacidades laborales. Asimismo, su cultura, su conciencia religiosa y civil recibieron también un buen mazazo. La sociedad tradicional, cerrada y socialmente estable, prioritariamente campesina, estaba a punto de ser sustituida por una sociedad dinámica, abierta y progresista.

En dicho contexto, también los artistas sufrieron las consecuencias de las turbulencias sociales y culturales que dichas transformaciones arrastraron consigo. A finales del siglo XIX se estaba gestando el tiempo de las vanguardias artísticas que revolucionarían las técnicas, los temas y los motivos tradicionales. Este proceso se vio favorecido con el invento de nuevos modos de arte pertenecientes a un mundo inédito: la fotografía y el celuloide. Dichos inventos eran capaces de reproducir varias copias y de llegar a un gran número de personas a través de espectáculos de una eficacia comunicativa instantánea. En el campo pictórico se formaron confraternidades de artistas, como la de los rafaelistas, fundada por Dante Gabriel Rossetti. En arquitectura se tendió a la conservación y restauración de las catedrales medievales, además de ser una fuerte moralización de los motivos de los nuevos diseños, que en esos años estuvieron marcados por una orientación ecléctica general (Crippa, 2003; Gausa, 2002; Udina, 1963,).

El crítico inglés John Ruskin, en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), invitaba a sus contemporáneos a resistirse a la degradación (de la vivienda, del hombre y de la estética) derivada de la necesidad acuciante de crear

viviendas para el desahogado número de campesinos llegados a la ciudad. En 1854 se publicó el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} siècle au XVI^{ème} siècle*, del arquitecto e historiador francés Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc. Esta obra enciclopédica transmitía la fascinación de su autor por la atrevida racionalidad experimental de los constructores de catedrales. Las ideas de Ruskin y Viollet-le-Duc circularon rápidamente por Europa y América a través de sus obras, y se convirtieron en el vademécum de los jóvenes arquitectos y constructores llamados a inventar nuevas soluciones para las exigencias de la vivienda urbana (Crippa, 2003)

Cuando en 1854 empezaron a derruirse las murallas, Barcelona se estaba preparando para vivir la urbanización de un nuevo barrio basado en el proyecto del ingeniero Ildefons Cerdà: el Eixample, que en catalán significa ensanche. Este proyecto, iniciado en 1860, perseguía unos principios de racionalidad, equidad y eficacia moderna de crecimiento de la ciudad, sin definir sus límites, siguiendo una urbanización en forma de damero; era un plan basado en estudios demográficos, del tráfico y de distribución de los servicios primarios y secundarios (Gausa, 2002).

Es en este contexto en el que crecería Gaudí de quien hay que decir que a causa de un problema reumático no podía jugar con los niños de su edad, le obligaba a desplazarse en burra o a permanecer en casa porque el dolor no le dejaba moverse por su propio pie. También le hizo faltar a menudo a clase, lo cuál le permitía pasar muchas horas observando los animales, las plantas y las piedras, el pequeño Gaudí recogió las más puras y placenteras imágenes de la naturaleza a la que él llamo siempre "mi maestra" (Bergós, 1954, p. 23), de igual forma solía pasar muchas horas en el taller familiar, donde admiraba los sólidos volúmenes de las ollas y las delicadas formas de los alambiques que fabricaba su padre. La elaboración espacial de esos objetos quedó impresa en su imaginación, y la orientó hacia una capacidad poco común de percepción y representación mental de los volúmenes y las geometrías tridimensionales

Esta enfermedad le acompañó toda su vida y los médicos le recomendaron una dieta vegetariana y que paseara de vez en cuando; quizás por eso, ya mayor en Barcelona, cada tarde andaba hasta la iglesia de Sant Felip Neri, donde se quedaba un rato rezando.

Empezó su etapa escolar en el parvulario del maestro Francesc Berenguer, que estaba instalado en la azotea de una casa de la calle Monterols, en Reus. De esta época se cuenta una anécdota en la que el profesor hizo una disertación sobre porque las aves tenían alas para volar, y el pequeño Gaudí le replicó diciendo que las gallinas que tenían en su casa tenían alas y no volaban sino que las utilizaban para correr más rápido. A su temprana edad Antoni ya demostraba tener agudeza visual fuera de lo común (Bergós, 1954, Gaudí & Barcelona Club, 2005)

A los once años (curso 1863-64) se matriculó en el Colegio de las Escuelas Pías de Reus, ubicado en el antiguo convento de Sant Francesc. A partir de este momento parece ser que su mejoría intelectual fue muy importante ya que consiguió muy buenas notas en Geometría. Probablemente su "religiosidad"

empezó allí porque cada sábado por la tarde se rezaba el Oficio del Parvo de la Virgen. Aún se conserva su expediente académico, que deja claro que no era un genio de los estudios, pero que a medida que fue estudiando más mejoró notablemente hasta llegar a conseguir algún excelente (Associació pro beatificació d' Antoni Gaudí, 2006).

En cierta ocasión, en una visita que hacían unos antiguos alumnos de la escuela Sant Antoni de Barcelona a la Sagrada Familia, el propio Gaudí manifestó su satisfacción por haber sido alumno de los Escolapios. Además, añadió que en la escuela se dio cuenta del "valor de la historia divina de la salvación del hombre a través de Cristo encarnado y liberado al mundo por la Virgen María". Después intentó plasmar estas ideas en su obra cumbre, la Sagrada Familia (Gaudí & Barcelona Club, 2005).

Durante esta época hacía dibujos para ilustrar el semanario escolar manuscrito y hacía de escenógrafo en el teatro del colegio. Físicamente hizo un cambio notable que le permitió hacer excursiones, en las que disfrutaba como nunca observando nuevos paisajes.

Juventud

En 1868, cuándo tenía 16 años, Gaudí se trasladó a Barcelona para estudiar arquitectura, esta ciudad se encontraba totalmente inmersa en los procesos de desarrollo industrial, de transformación social y de debates culturales y artísticos. En septiembre de 1869, España se vio sacudida por dos revoluciones, una socialista y otra republicana, que se saldaron con el derrocamiento de Isabel II. Gaudí padre decidió vender algunas propiedades familiares para poder reunirse con sus hijos en la Ciudad Condal, y poderles pagar sus estudios y el propio Gaudí tuvo que trabajar con algunos maestros de obras de Barcelona (Crippa, 2003).

Antes de entrar en la Universidad hizo un curso de acceso a la Escuela Provincial de Arquitectura, donde tuvo que examinarse de tres asignaturas libres. Además tuvo que examinarse en otras asignaturas de la Facultad de Ciencias. Superado este curso, pudo entrar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, donde la carrera completa constaba de un curso de ingreso, un curso preparatorio y otros cuatro más. En 1873, su primer año como alumno de Arquitectura, se proclamó en Madrid la I República, concluida en 1874 con el golpe de estado del general Pavía y la restauración de la monarquía. El joven estudiante observaba lo que sucedía a su alrededor a través de las posiciones políticas que adoptaban sus profesores universitarios (Crippa, 2003).

En la Escuela Provincial faltaba a clase a menudo, pero era asiduo en la biblioteca, y mientras estudió Arquitectura asistió a la vez a clases de Filosofía, Historia, Economía y Estética porque él decía que los distintos estilos no dependían de unas ideas estéticas sino de un ambiente social y político (Bergos, 1954).

En estos años de formación, el joven Gaudí también se sintió atraído por París, un interés que compartían muchos barceloneses cultos. La capital catalana admiraba el sólido dominio artístico de París respecto a Europa y Occidente en general, así como su fuerte inclinación a la racionalidad. No obstante, los barceloneses seguían abiertos a las influencias procedentes de ultramar, de América, hacia la que la corona española permitió emigrar sólo a partir de finales del siglo XVIII. El éxodo hacia las colonias fue masivo y Cuba se convirtió en el destino predilecto. De regreso, muchos catalanes trajeron a Cataluña riquezas y la vitalidad transmitida por los cubanos. Los catalanes tenían "París como ideal consciente y La Habana como modelo inconsciente" (Mendoza, citado en Crippa, 2003)

Como estudiante, sus primeros trabajos fueron de delineación con el profesor Francisco de Paula Villar, interviniendo en el ábside y camaril de la iglesia del monasterio de Montserrat; con el maestro de obras Fontseré, en la Ciutadella, y dibujando con precisión las máquinas de la casa Padrós i Borrás (Bergós, 1954)..

Antoni no fue un estudiante destacado pero si suficientemente bueno para obtener una sólida formación sobre los conocimientos arquitectónicos elementales. Sus notas no fueron muy espléndidas, pero destacan dos excelentes; uno en la asignatura de Dibujo de ensayo e invención de edificios o sus partes (Proyectos). El proyecto había de ser una puerta de entrada a un cementerio, pero Gaudí empezó dibujando un coche fúnebre y unos personajes tristes para crear el ambiente adecuado. El examinador al ver el dibujo, pensó que tenía delante a un loco o a un genio. Estos calificativos acompañarían a Gaudí durante toda su vida. Al presentar este dibujo lo suspendieron por no haber dibujado la puerta; pero en septiembre se ganó la nota máxima con un dibujo genial. El otro sobresaliente lo obtuvo en otra asignatura de Proyectos con un plan para el patio de la Diputación Provincial de Barcelona. Esto le mereció la posibilidad de presentarse a una oposición a Premio Extraordinario, pero el Tribunal estimó no adjudicarlo.

Gaudí tenía 22 años y aún no había obtenido el título de Arquitecto, cuando inició su colaboración con la Cooperativa Obrera Mataronense, primera fábrica cooperativa de España. Allí conoció a la que fue el amor imposible de su vida, Pepeta (Josefa) Moreu, maestra del jardín de infancia de dicha agrupación y profesora de francés (Associació pro beatificació d' Antoni Gaudí, 2006).

El once de febrero de 1878 el director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura mandó el expediente de cuatro alumnos, entre ellos el de nuestro protagonista, al rector de la Universidad para que se les entregara el Título de Arquitecto. Cuando Gaudí se enteró, le dijo a su colaborador y amigo, Llorenç Matamala, que se decía que ya era arquitecto, con cierto aire de superioridad pues él se consideraba arquitecto desde mucho antes (Gaudí & Barcelona Club, 2005).

En cuanto terminó los estudios, el joven Gaudí abrió su propio despacho en Barcelona, cerca de la plaza de Sant Jaume intentando disfrutar de todo lo que se privó durante la carrera. Se sabe que tenía fama de "dandy": le gustaba vestir bien

y a la moda, y rodearse de la alta sociedad, compraba sus sombreros en la casa "Arnau", una de las mejores tiendas del ramo, su tarjeta de presentación estaba diseñada con mucha dedicación y el peluquero Audorand le retocaba su barba. Sólo sus zapatos eran usados, ya que siendo nuevos le resultaban incómodos; por eso hacía que su hermano los llevara un tiempo (Crippa, 2003).

Gaudí buscó estímulos a sus creaciones en libros medievales, en el arte gótico que volvía a renacer, en ilustraciones de construcciones orientales y en formas orgánicas de la naturaleza. La línea estricta, rigidez y orden en las formas se rompió con la llegada del Art Nouveau a principios del siglo XIX. Gaudí no fue insensible a este cambio y gestó un propio estilo. Influenciaron notablemente en el artista los escritos teóricos del inglés John Ruskin y de más joven el libro de Viollet-le-Duc sobre la arquitectura francesa de la Edad Media de los siglos XI al XVI además de otros autores como William Morris (Crippa, 2003; Gaudí & Barcelona, 2005).

Barcelona a finales de siglo XIX estaba en un momento floreciente gracias a la industria textil; a los ricos les gustaba rodearse de artistas, intelectuales y famosos y la burguesía gozaba de gran prestigio. Este era un buen caldo de cultivo para el joven arquitecto que vio como se abrieron numerosas puertas para realizar sus proyectos.

En esa época, el sentimiento nacionalista catalán resurgía y reivindicaba sus derechos después de años de censura. Gaudí se sentía profundamente nacionalista y siguió de cerca todos los eventos catalanistas del momento, como lo muestra su ingreso en la "Associació Catalanista d'Excursions Científiques" que se dedicaba a visitar los monumentos históricos de Cataluña (La Historia de Barcelona, 2006). En estas excursiones pudo ampliar sus conocimientos sobre la antigua arquitectura de su patria. También podemos ver en muchos de sus edificios escudos con las cuatro barras (escudo de Cataluña) o esculturas en honor al patrón de Cataluña, San Jorge.

El complejo proceso de modernización de Barcelona se produjo bajo el estímulo de dos modelos distintos que acentuaron su dinamismo y una apertura alegre hacia la vida, su interés por el arte y la sensación de poseer rasgos distintos a los de Madrid. De la simbiosis de ambas culturas, a partir de mediados del siglo XIX emergieron empresarios que monopolizaron algunos mercados nacionales, hombres dinámicos y cultos, a veces movidos por el espíritu de mecenazgo. Uno de los más relevantes fue Eusebi Güell i Bacigalupi, que conoció al arquitecto en ciernes más genial de Barcelona: Antoni Gaudí, en la Exposición Universal de París de 1878 donde presentó una vitrina para exponer guantes de confección del comercio Esteban Comella y gracias a este conoció a quien sería uno de sus mejores amigos y mecenas, Asimismo en esta exposición presentó la Cooperativa Mataronense un proyecto que debería aportar una mejor calidad de vida a los trabajadores.

Colaboró con el arquitecto Martorell en varios encargos y proyectó el pabellón de caza para Eusebi Güell, aunque nunca se llevó a cabo.

Su relación con Martorell le permitió encargarse de la dirección de la que sería su obra monumental, la Sagrada Familia. Los inicios de esta obra fueron dirigidos por Francisco de Paula del Villar, antiguo profesor de Gaudí, que se ofreció voluntario para llevar a cabo las ideas de Josep Bocabella, fundador de la "Asociación de Devotos de San José". Martorell formaba parte de la junta del Templo y discutió con del Villar sobre los materiales que se debían utilizar para hacer los pilares y sin llegar a un acuerdo, del Villar dimitió. Bocabella ofreció el puesto a Martorell quien, a causa de la situación, no aceptó, y propuso a su joven ayudante, Gaudí, que fue aceptado inmediatamente.

El 3 de noviembre de 1883 el encargo se confirmó y Gaudí tomó el mando de las obras oficialmente, firmando en abril de 1884 el primer documento de obra, dedicándole 43 años de su vida.

Por tratarse de un templo expiatorio, sus promotores sentaron la premisa, que sigue respetándose actualmente, de que la Sagrada Familia debía crecer sólo a base de las ofrendas libremente entregadas a la Asociación Josefina. Al principio, las donaciones fueron escasas y ello obligó a Gaudí a proseguir con el trabajo iniciado por Villar.

Ese mismo año recibió el encargo del ceramista Manuel Vicens para construir una casa, en la calle de San Gervasio (hoy calle de las Carolinas), donde el uso de cerámica no preocupaba y los detalles que recordaban las plantas de la zona se hacían ver, la Casa Vicens (1883- 1888). También se le pidió la villa de "El Capricho" (1883-1885) para el cuñado del Marqués de Comillas, cuyas obras Gaudí nunca dirigió personalmente, delegando su trabajo a Cristòfol Cascante, compañero suyo durante la carrera, que se basó en los planos y las maquetas que su amigo le proporcionó.

Algunos de los siguientes trabajos fueron el Palau Güell (1886-1889) y el Palacio de Astorga (1885-1893). En el primero, situado en la calle Nou de la Rambla de Barcelona, Güell confió totalmente en las ideas atrevidas e innovadoras de Gaudí y quedó definitivamente maravillado por la genialidad de su amigo. El segundo fue un encargo de otro amigo, el Obispo de Astorga, que consistía en la construcción del Palacio Episcopal que había sido incendiado. Gaudí, entusiasmado, pidió fotografías y libros para poder conocer y ajustarse a las características de aquel lugar.

Mientras se encargaba de los palacios, alzó el pabellón de la Transatlántica de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y recibió otro de sus tantos encargos religiosos, el Colegio de la Teresianas fue un encargo que le encomendó en 1889 Enric d'Ossói Cervelló, fundador de la Compañía de Santa Teresa de Jesús y del propio colegio, para concluir un edificio parcialmente construido, que se erigía en la entonces vecina población de Sant Gervasi.

Unos clientes de Eusebi Güell aprovecharon la presencia de Gaudí en Astorga para pedirle que construyera una casa en una plaza céntrica de León. La

construcción, que a menudo recibía críticas por parecer poco estable, tiene aspecto monumental y medieval, y recibe el nombre de la "Casa Botines"(1891-1894).

Los primeros enfrentamientos entre los acérrimos defensores y los airados opositores de la arquitectura gaudiniana estallaron en 1888, al finalizar el Palacio Güell en el corazón del casco antiguo de la Ciudad Condal. En 1888, con motivo de la Exposición Universal, los arquitectos simpatizantes con el movimiento de La Renaixença realizaron pabellones feriales destinados a exponer sus proyectos de arquitectura. El director de la realización fue el profesor Elies Rogent, director de la Escuela de Arquitectura de la ciudad. El alcalde encargó a Gaudí la decoración del Saló de Cent y de la escalinata principal del Ayuntamiento, pero el proyecto no se realizó. Sin embargo, Gaudí estuvo presente en la Exposición, tanto con sus diseños de arquitectura en la sección artística como con un pabellón para la Compañía Transatlántica, en la sección marítima, encomendado por el marqués de Comillas.

1888 marcó el paso de Gaudí de una fase expresiva, principalmente ecléctica, a una más abiertamente modernista. En ese momento a caballo entre el siglo XIX y XX, afloró su original contribución al modernismo catalán, una variante de un movimiento que se manifestó con diferencias regionales a pesar de compartir una base común en todo Occidente: Art Nouveau, Jugendstil, Floreale, Sezession o Liberty (Crippa, 2003)

El modernismo catalán, que exaltaba los fastos de la alta y media burguesía, su concepto de vida organizada, así como la importancia de los espacios públicos, se expresó en forma de obras arquitectónicas monumentales, públicas y privadas, con exuberancia de formas y colores. Este estilo revalorizó el trabajo artesanal de ceramistas, forjadores y ebanistas, mezcló influencias historicistas, y asimiló conocimientos tecnológicos y constructivos innovadores. En él participaron muchos arquitectos como Enric Sagnier (1858-1931), Josep Domenech i Estapa (1858-1917), Pere Falqués i Urpí (1850-1916), Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940), Cesar Martinell i Brunet (1888-1973) y Josep Maria Jujol (1879-1949), entre otros (Crippa, 2003).

Gaudí se distinguió de ellos por su particular forma de interpretar la naturaleza y por la importancia que atribuyó a la geometría como instrumento de conocimiento y proyección. Dicha diferencia le llevó a apartarse de ellos, a cultivar solamente las amistades más fuertes (Crippa, 2003).

Ese mismo año empezó un trabajo en la casa Figueras, en el Bellesguard, casa Bellesguard (1900-1909), donde Gaudí realizó otro encargo de un comerciante, y lo convirtió en un homenaje a los reyes de la Edad Media, y empezó también el Parc Güell (1900-1914) (ver apéndice b), que en principio debía ser una ciudad-jardín de sesenta chalets para la alta burguesía con distintos servicios comunes. El Parc Güell podría representar una urbanización ecológica ya que en el trazado de sus calles se procuró no modificar la configuración del terreno, se reciclaron

restos de piezas rotas de fábricas de cerámica para realizar los espectaculares mosaicos y se prohibió totalmente la tala de árboles.

Madurez

Antoni Gaudí comenzó a separarse de la mundanalidad que tanto le gustó en su juventud y que ya sólo lo distraía.

En 1894 realiza un ayuno cuaresmal que estuvo a punto de causarle la muerte (Assosiació pro beatificació d' Antoni Gaudí, 2006).

Entre los años 1898 y 1914 realizó obras de arquitectura y jardines que los expertos califican unánimemente de obras maestras: la Casa Calvet (1898-1900), aún con ligeras influencias neobarrocas; la imaginativa Casa Batlló (1904-1906) y la sólida y plástica Casa Milà (1906-1910), ambas en el paseo de Gracia; la villa Bellesguard (1900-1905), situada cerca de la plaza Bonanova, en un enclave cargado de historia; el Parc Güell (1900-1914), un proyecto de urbanización de lujo inacabado y convertido en parque público; la rehabilitación de la Catedral de Palma de Mallorca (1903-1914), en la que Gaudí y sus colaboradores trabajaron, pero fue despedido de la dirección de las obras antes de terminarlas porque la gente consideraba su trabajo como una traición al estilo original de la iglesia; la cripta de la Colonia Güell (1898-1915), en Santa Coloma de Cervelló destacando por su originalidad constructiva y por el método que utilizó Gaudí para proyectarla: la maqueta funicular, que consiste en una serie de cordeles y pequeños sacos con pesos proporcionales a los arcos y a las cargas que estos tendrán que soportar; y las escuelas (1909) de la Sagrada Familia (Bassegoda, 2001; Bergós, 1954).

En estas obras, al igual que en la Sagrada Familia, el modernismo gaudiniano evolucionó pronto hacia un original organicismo sin paralelo en la cultura occidental contemporánea. Dicha orientación orgánico-natural tomaba forma y estructura en la arquitectura y aprovechaba las posibilidades expresivas permitidas por las técnicas de construcción tradicionales catalanas. Dichas técnicas ofrecieron a Gaudí la ocasión de explorar formas geométricas hasta ese momento no utilizadas en arquitectura, pero muy presentes en la naturaleza. El arquitecto siempre diseñó a partir de maquetas tridimensionales de yeso, madera o con cordeles y contrapesos, e incluso con telas para simular superficies. La maqueta fue el instrumento principal para elaborar sus ideas. El dibujo también fue importante para él pues, tal como declaró a sus alumnos, concebía las formas directamente en el espacio (Crippa, 2003)

Gaudí nunca se sintió reconocido por los organismos oficiales; el Ayuntamiento de Barcelona tan solo le pidió el diseño de las farolas de las plazas Real y de Palau, y solamente una vez se le otorgó un premio al Mejor Edificio Finalizado en 1900, por su edificio menos extravagante, la Casa Calvet.

Las obras más destacadas que Gaudí inició en 1904 fueron las que Josep Batlló le encargó para la casa que tenía en el Passeig de Gràcia, la casa Batlló (1904-1906). Se trata de una reforma casi total del edificio donde el arquitecto sorprendió a todo el mundo con esos balcones que parece que se mueven, esa gran cruz que corona la ondulada cubierta, un patio interior formidable y unas originales chimeneas. A quien sorprendió más fue al diputado Pere Milà, quien había recomendado a Batlló el genial arquitecto, y junto a su mujer, que era de Reus, decidió encomendarle la construcción de un nuevo edificio en el mismo Paseo pero en la esquina de Provenza, la que sería "La Pedrera"(1906-1910). Esta obra se intentó parar desde el ayuntamiento en varias ocasiones debido a que muchas de las partes construidas excedían de lo permitido; Gaudí hizo caso omiso y siguió con su trabajo hasta terminar la casa en 1910

En 1905 se trasladó a vivir con su padre y su sobrina a la casa modelo del parque, obra de su ayudante Berenguer. Pocos meses después murió su padre. Entonces internó a su sobrina en una escuela dónde murió el 11 de enero de 1912 (Bassegoda, 2001)

En 1910 parece que Gaudí llegó a tener la máxima fama y renombre, llegando a llamar la atención de los norteamericanos, que le encargaron un hotel en Nueva York. Se hizo una exposición, promovida por Eusebi Güell, sobre la obra de Gaudí en el Grand Palais de París, entre Abril y Junio de 1910, y parte de los planos y fotografías que se expusieron se llevaron un año más tarde también al I Salón de Arquitectura, en Madrid. En 1911 tuvo fiebre de Malta y se marchó una temporada a Puigcerdà, donde empeoró y, creyendo que le llegaba la hora, hizo testamento. Hasta el día de su muerte, se dedicó exclusivamente a trabajar en la Sagrada Familia, y en 1925 se trasladó a vivir en el estudio que tenía allí (Associació pro beatificació d' Antoni Gaudí, 2006)

Este cambio de actitud podría ser causa de una serie de hechos que transcurrieron a partir de 1912. Ese año murió su sobrina, Rosa Egea, que vivía con él en Barcelona. En 1914 su fiel colaborador, Francesc Berenguer Mestres, murió y, por cuestiones de honorarios profesionales se enfrentó judicialmente a la familia Milà. En 1915 la continuidad de las obras de la Sagrada Familia peligró por culpa de una grave crisis económica. En 1914 vio como se interrumpían definitivamente las obras de la Colonia Güell y al cabo de dos años muere su amigo, el arzobispo de Vic, el doctor Torras i Bages; y en 1918 moría su mejor amigo y mecenas, Eusebi Güell. Son hechos tristes que le afectaron pero que no le restaron energía y ganas para ver como crecía su obra más grande, la Sagrada Familia. (Crippa, 2003; Gaudí & Barcelona, 2005; Barcelona Metròpolis Mediterrànea, 2006; Associació pro beatificació d' Antoni Gaudí, 2006)

A lo largo de toda su larga actividad profesional exploró con mucha originalidad dos frentes de investigación. En primer lugar, profundizó gradualmente en la geometría. De joven pudo consultar en la biblioteca de la Universidad los tratados de ingeniería y arquitectura que describían las ventajas mecánicas de la curva continua catenaria, una curva que hasta aquel entonces los ingenieros aplicaban exclusivamente al diseño de puentes suspendidos. Superando toda objeción

estética, la aplicó a otras formas arquitectónicas, junto con la elipse y la hipérbola. Para realizar el perfil de dicha curva, inclinó las columnas de sus construcciones (Crippa, 2003)

Pronto pasaría de las formas geométricas planas a las espaciales. Entonces sometió la modelación arquitectónica a la configuración de superficies espaciales formadas exclusivamente por líneas rectas, conocidas por los matemáticos como superficies rayadas. Tras los primeros intentos, sus realizaciones adquirieron formas cada vez más complejas, en parte porque Gaudí encontraba la forma de realizarlas a través de métodos constructivos tradicionales, poco costosos y sencillos. Además utilizó materiales tradicionales, sobre todo ladrillo macizo unido con argamasa. Entre las técnicas tradicionales reutilizadas la más famosa es la bóveda catalana tabicada, formada con ladrillos colocados en plano en capas superpuestas, muy resistentes, unidos con argamasa.

Ser director de obras de la Sagrada Familia lo estimuló a reelaborar los elementos de la cultura artística y la tecnológica acumulados para ponerlos al servicio de la arquitectura del templo. Inmediatamente nació en él una desinteresada dedicación a su obra hasta el punto de que, a causa de la crisis económica que en 1914 obligó a suspender los trabajos de construcción, llegó a pedir limosna para financiar las obras. Asimismo, en los últimos años de su vida declinó cualquier encargo profesional y se impuso una vida retirada y austera para dedicarse a su único objetivo: dejar a punto una continuación racional del templo, plasmada en maquetas de yeso y planos, cuya finalización estimaba en 200 años (Crippa, 2003).

Vivía en la propia Sagrada Familia y sólo se permitía un paseo a orillas del mar los domingos por la mañana.

El 7 de junio de 1926 Gaudí fue atropellado por un tranvía, en las calles de Bailén y Gran Vía, nadie lo reconoció, ya que en esa etapa de su vida se conformaba con poco y vestía de manera poco cuidada, tanto los taxistas se negaron a llevar a un "pobre vagabundo" hasta el hospital (lo que motivó que más tarde la guardia urbana los multó por no atender a un herido). Gaudí murió a la edad de 74 años (10 junio 1926), pero de no ser por el accidente quizás hubiese vivido más años ya que su padre alcanzó los 93 años conservando toda su energía. Media Barcelona se vistió de luto para rendir el último honor a un hombre que, aunque había sido conocido por pocos en persona, se había vuelto muy popular. Hay que señalar que se han conservado pocas fotografías del arquitecto ya que no tuvo mucho contacto con periodistas y huía de las cámaras. Su cuerpo fue enterrado en la cripta de la obra donde trabajó los casi 43 últimos años de su vida, la Sagrada Familia (Crippa, 2003; Gaudí & Barcelona, 2005; Barcelona Metrópolis Mediterránea, 2006)

ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DE OBRAS DE ANTONI GAUDÍ I CORNET A LO LARGO DE SU VIDA

Para cumplir con el propósito de describir la producción artística, a continuación se presentan dos figuras, cabe señalar que la forma en que se contabilizan las obras es desde el año de inicio de mas mismas hasta el año en que quedan concluidas, en ellas se muestran la productividad arquitectónica de Antoni Gaudí i Cornet

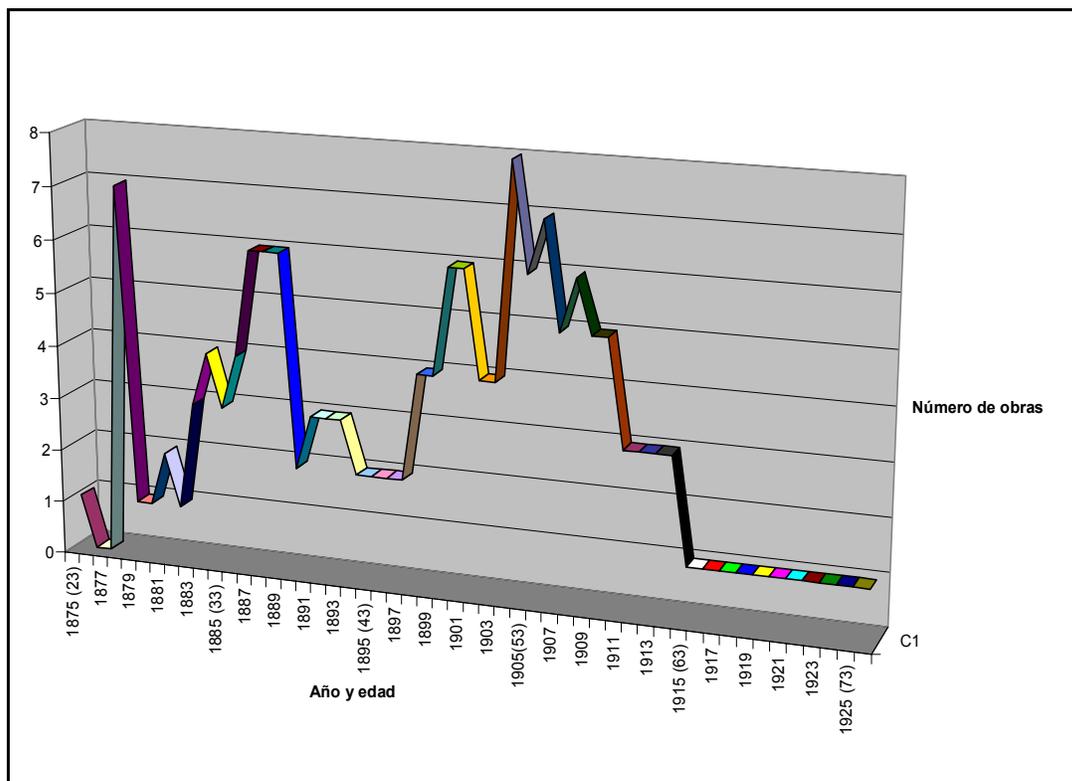


Figura 1. Muestra la mayor producción de obras en 1904, a la edad de 52 años, con 8 obras. Con estos datos se muestra el estadio que marca el punto más alto de toda la gráfica. A lo largo de toda la gráfica se presentan dos estadios en los que se da una producción de 7 obras. La ausencia de producción de obras se presenta únicamente en dos años consecutivos 1876 y 1877, cuando contaba con 24 y 25 años respectivamente.

La siguiente figura se divide en periodos de diez años ya que Howard Gardner menciona en su libro *Changing Minds* (2005a), que lleva diez años el hacerse experto dentro del dominio (y quizás otros diez años, el hacer contribuciones originales a ese dominio).

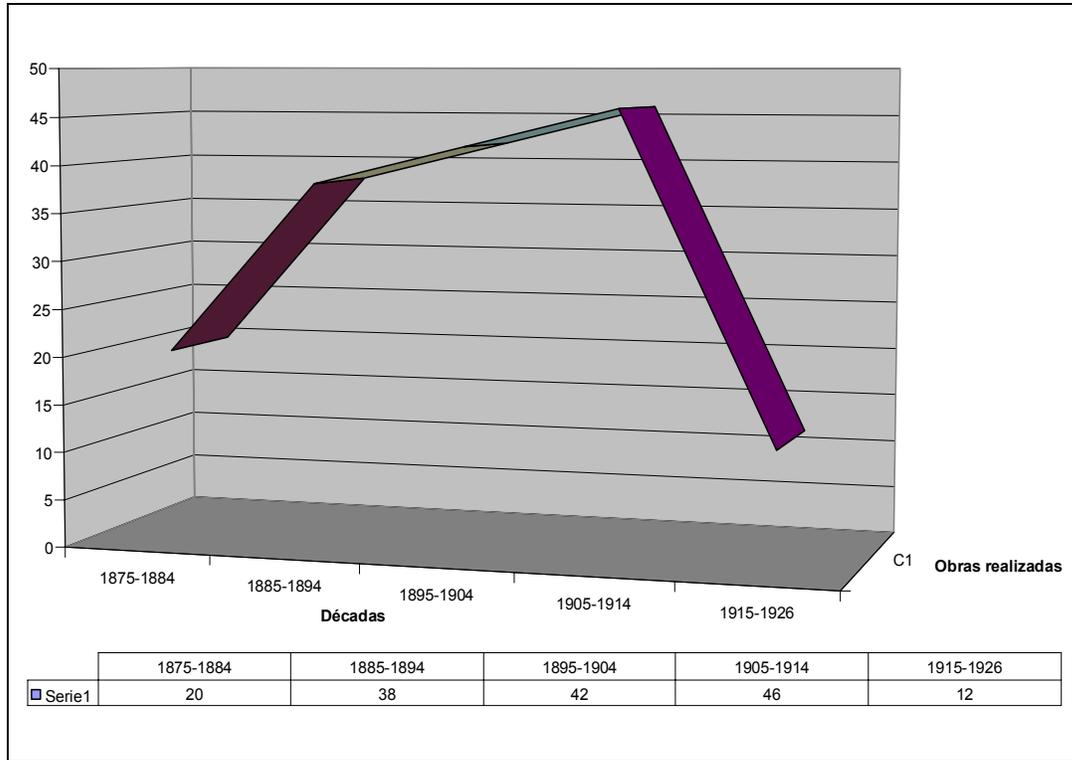


Figura 2. Muestra que la mayor producción de obras, se encuentran en las décadas de 1895 a 1904 con 42 obras y de 1905 a 1914 con 46. Mientras que la siguiente década que precede la cantidad de obras realizadas es mucho menor con 12.

En suma, ante esta representación gráfica de la producción de obras de todo el trabajo de Antoni Gaudí i Cornet, se puede decir que en su vida dentro del campo de la arquitectura, se dieron tres grandes etapas marcadas por la cantidad de obras: Una etapa inicial (nueva búsqueda) de 1875 a 1894, una etapa intermedia (época de Oro) de 1895 a 1914; y una última etapa (evaluación) que abarca de 1915 a 1926.

Análisis de resultados

En este apartado nos concretamos a describir cuáles fueron los factores personales y contextuales dentro del trabajo del arquitecto catalán, así como la evolución del proceso creativo mediante la elaboración de un perfil creativo y posteriormente observamos como la evolución se ve plasmada en su obra arquitectónica con la descripción del proceso creativo a través de la obra de Antoni Gaudí i Cornet.

Perfil creativo de Antoni Gaudí i Cornet.

Antoni, Gaudí i Cornet nace en 1852 en un campo entre Reus y Ruidoms de ahí la controversia de su lugar de nacimiento, su familia tiene una posición socioeconómica media baja, por lo que al estar estudiando la carrera de arquitectura tiene que estar trabajando con maestros de obra, para sufragar sus gastos.

Desde muy pequeño le diagnostican fiebre reumatoide por lo cuál en ocasiones tiene que permanecer en su casa, en veces junto a su padre, que fue caldero, y algunas otras montado en un burrito para poderse trasladar. Fueron esos años en los que pasó horas observando los animales, las plantas y las piedras, donde el pequeño Gaudí recogió las más puras y placenteras imágenes de la naturaleza a la que él llamó siempre “mi maestra” (Bergós, 1954, p. 23), de igual forma solía pasar muchas horas en el taller familiar, donde admiraba los sólidos volúmenes de las ollas y las delicadas formas de los alambiques que fabricaba su padre. La elaboración espacial de esos objetos quedó impresa en su imaginación, y la orientó hacia una capacidad poco común de percepción y representación mental de los volúmenes y las geometrías tridimensionales. En ésta descripción abordamos el punto al que hace referencia Gardner (1993), a la relación entre el niño y el adulto creador, el como la creatividad adulta tiene sus raíces en la infancia.

Su habilidad visual se destaca, denotando como área de fuerza la *inteligencia espacial.*, como explica Gardner (1983) la inteligencia espacial es la capacidad de reconocer y manipular pautas en espacios grandes y reducidos. Asimismo posee una capacidad deductiva desde muy temprana edad, con la siguiente anécdota: al estar en la escuela el maestro hacia referencia de cómo las aves utilizaban sus alas para volar, a lo que el pequeño Gaudí replicó que las gallinas que tenía en su casa tenían alas y no volaban sino que las utilizaban para correr más rápido. Asimismo poseía unos ojos privilegiados ya que con uno de ellos veía bien a larga distancia y con el otro percibía los más pequeños detalles de cerca, un amigo oculista le recetó un monóculo para igualarla, pero Gaudí, dándose cuenta de que este artificial equilibrio de la visión le reducía amplitud desechó el monóculo.

Muestra el primer acercamiento en la *relación el creador y su obra*, como lo menciona Gardner (1993) al descubrir un área objeto de interés y poco a poco

intenta dominar el trabajo en este campo del modo que otros lo hacen en su cultura, el interés en la carrera de arquitectura, inicia al realizar una excursión a Poblet, él y sus compañeros de colegio. En donde Eduardo Toda y José Ribera concibieron el proyecto de restaurar ese lugar, también empezó a manifestar este interés al ilustrar el semanario escolar manuscrito y hacerla de escenógrafo en las representaciones teatrales que se daban en su colegio.

A *nivel de campo* (Gardner, 1993), nos encontramos con que conservó creatividad a lo largo de su vida al realizar diferentes encargos, dedicándose más devotamente a la Sagrada Familia por 43 años, hasta el final de sus días.

Los momentos más productivos e innovadores, de Gaudí, son sus 30 últimos años de vida, en donde *la relación con el creador y la obra* lo llevan a retoma su propio sistema simbólico, construido previamente en sus primeras obras, en las cuáles invita a la utilización de materiales del lugar, un nuevo método de cálculo de estructuras basado en una maqueta estereostática construida con cordeles y saquitos de perdigones resaltando el orgullo de ser catalán.

El primer avance significativo en su historia artística es cuando toma el mando de las obras del templo expiatorio de la Sagrada Familia, lo cuál significó una continua búsqueda de nuevas técnicas dentro de sus mismas obras para la realización de ésta.

Su manera de trabajar era utilizando los recursos de la ciencia mecánica y de la industria de su tiempo, además utilizaba la experimentación con maquetas, la observación y la comparación, en la realización de sus proyectos no se fiaba hasta que estaban solidamente comprobados por el estudio experimental y por una autocrítica severa.

En ocasiones era desinteresado y no se acordaba nunca de presentar las facturas de sus trabajos, ni de pagar a sus colaboradores; por eso cuando su padre se trasladó a Barcelona, le tuvo que hacer de administrador. Su relación con la productividad marca una madurez creativa, que podría considerarse como su época de Oro, la cual fue un momento de reconocimiento por parte de las personas quienes le encargaban diferentes obras.

Sus obras más reconocidas como parte del patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1984: la Casa Vicens, la Casa Batllò y la cripta de la colonia Güell, el Parque Güell, el Palacio Güell y casa Milà, la fachada de la Natividad y la cripta de la Sagrada Familia, su único reconocimiento en vida lo recibe por la Casa Calvet en 1900, encontrándonos con cierta *asincronía fecunda* (Gardner1993), por parte del campo al no ser reconocido por sus obras.

En lo referente a su estructura de inteligencia, como parte del *nivel individual* mencionado por Gardner (1993), encontramos que en Antoni Gaudí i Cornet sobresalen las inteligencias; espacial, lógico- matemáticas, naturalista y musical. Su dedicación a la arquitectura muestra sus capacidades *espaciales así como lógico – matemática*. La *inteligencia naturalista* se manifiesta en su capacidad de

retomar la esencia de ella y representarla por medio de construcciones que reflejan su amor a su “maestra”, ejemplos de ello se muestran en sus obras del Parc Güell y los Jardines Artigas, en ambas se logra observar su amor y respeto hacia la naturaleza, ya que en una y otra la naturaleza y la construcción parecieran convivir armoniosamente. Asimismo la *inteligencia musical*, a pesar de no ser músico tuvo siempre en su pensamiento un lugar dedicado a tal arte, solía asistir a las audiciones destacadas del Orfeó Català, del cuál era admirador, y ya de mayor, formó parte de la primera generación del Orfeo Català de cantos gregorianos; teniendo ideas musicales que desarrolló en sus obras, como ejemplo encontramos que dentro de su obra de la Sagrada Familia; las torres tienen perfil parabólico y disponen de unas escaleras helicoidales que dejan la parte central hueca para situar unas campanas tubulares dispuestas como carrillón, que deben conjugar su sonido con las voces de los cantores. Donde habrá tres clases: las corrientes, afinadas según las notas mi, sol, do; unas tubulares, que sonarán por percusión, y otras, también tubulares, que sonarán por medio de aire inyectado. Gaudí estuvo más de cuatro años estudiando el sonido de dichas campanas para que sonaran lo mejor posible (Gaudí & Barcelona Club, 2005).

En cuanto características de su personalidad, perteneciente al *nivel individual* descrito por Gardner (1993), encontramos cualidades antagónicas, ya que en su juventud le gustaba vestir con elegancia y, siguiendo la moda, y ya en su edad madura se viste en una indumentaria muy sencilla, a tal grado que cuando es atropellado el 7 de Junio de 1926, es confundido con un indigente; era un gran conversador, sin embargo tenía aversión a las palabras vanas y a las conversaciones estériles, como él mismo decía “solamente hay una clase de hombres que tengan derecho a decir tonterías, los tontos”(Bergós, 1954, p.30) cuando sentía que no seguían su charla, la paraba en seco, y se despedía con un repentino adiós. Era un perseguidor infatigable de la perfección en su trabajo, despreocupado por lo que otros hacían y de sus críticas diciendo “El que tenga que hacer las cosas que no critique las obras de los demás ni defienda las suyas, sino que haga y dirija la crítica contra sus propias obras, para depurarlas y mejorarlas”(Bergós, 1954, p.35). Mostrándose seguro de sí mismo, pudiéndose observar esta característica al momento de recibir el título de arquitecto, él decía que se consideraba arquitecto desde mucho antes (Gaudí & Barcelona Club, 2005), y en ocasiones llegando a ser osado y no asustarse en situaciones peligrosas, ya que en los desórdenes y huelgas continuaba su camino diciendo “no colaboraremos a la perturbación, dejando de seguir nuestro camino habitual y nuestro trabajo” atravesando a menudo calles mientras sonaban los tiros y cuando se le indicaba que no lo hiciese, respondía “Las balas no llevan dirección como las cartas” (Bergós, 1954, p.33). Era tímido ya que existen pocas fotografías de él.

En lo referente a su vida social mantuvo una amistad por varios años con el Conde de Güell, y a la muerte de este Gaudí se dedicó por completo a su labor.

Cuando inició su labor la sociedad Barcelonesa se encontraba en una época de cambios sociales, políticos y de urbanización, por lo que la actividad arquitectónica se encuentra reconocida.

El *apoyo afectivo, cognitivo*, así como monetario por parte del Conde de Güell le permitió la realización de las siguientes obras; Villa Quijano (El Capricho) (1883-1885), Finca Güell (1884-1887), Palau Güell (1886-1889), Casa Fernández Andrés (La Casa Botines) (1891-1894), Bodega de los Güell (1895-1901), Cripta de la colonia Güell (1898-1914), Parc Güell (1900-1914), Casa Catllaràs (1904), Jardines Artigas (1904-1910) (ver apéndice b). Este *apoyo al momento del avance* como lo menciona Gardner (1993) es importante, ya que Güell hacía sentir a gusto a Gaudí puesto que entendía la naturaleza de sus avances.

Finalmente podemos hablar de un *Pacto Faustiano* (Gardner, 1993) del creador, que se muestra poco a poco desde la adquisición del proyecto de la Sagrada Familia, sacrificando todo por este en el que inclusive llega a vivir y mendigar para evitar el paro definitivo de la obra, dejándole toda su herencia a esta obra.

El proceso creativo a través de la obra de Antoni Gaudí i Cornet

Al realizar una interpretación cualitativa de las figuras presentadas anteriormente se señalan tres etapas resultando de la siguiente de la manera: una primera etapa considerada nueva búsqueda, una segunda etapa considerada como la época de oro y una tercera etapa de evaluación.

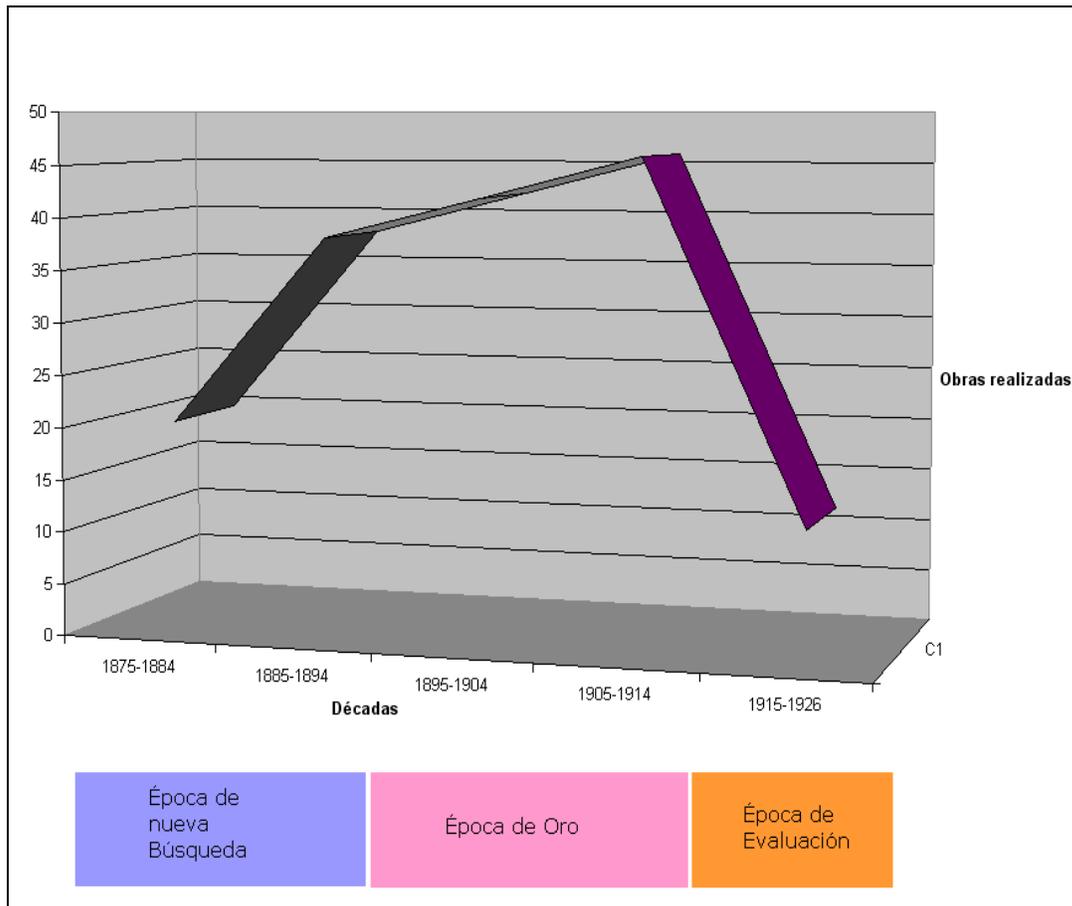


Figura 3. Etapas de Actividad Creativa

Etapa I: Época de nueva búsqueda

Esta primera época abarca los años 1875 a 1894 la denominamos Nueva Búsqueda, porque es en este periodo donde Antoni Gaudí comienza su vida como Arquitecto y la búsqueda de nuevas formas para crear sus obras, viviendo una actividad creativa moderada.

En la primera mitad de esta etapa presenta dos años de ausencia de producción en 1876 y 1877, anterior a esto realiza una obra siendo aún estudiante en 1875.

En 1878 recibe el título de Arquitecto comenzando a trabajar en varias pequeñas obras. Es en este mismo año en la exposición universal de París, gracias a la realización de una vitrina para guantería de Esteve Comella es ahí, donde conoce al Conde de Güell, quién será su mecenas al igual que su amigo por largos años.

En este mismo año al encontrarse trabajando en la Obrera Mataró, la cuál trataba de levantar a las afueras de Barcelona una fábrica sin amos, siendo su primera obra importante, Gaudí puso en función una técnica novedosa la utilización del arco catenario (arco mecánico). En este entorno Gaudí conoce a Josefina Moreu quien rechazó la proposición de matrimonio de Gaudí por lo que el arquitecto decidió dedicarse a su trabajo.

En esta etapa ocurren las muertes de su hermano Fransec y madre Antonia en 1876 y posteriormente en 1879 fallece la hermana mayor Rosa de Gaudí, quedando a cargo del cuidado de su sobrina Rosita Egea.

En el año de 1881 se publica en La Renaixença el único artículo conocido de Gaudí

La segunda etapa de la época de nueva búsqueda, comienza en 1883 cuando Gaudí y Güell se reunieron entorno a la ampliación de la finca que éste último poseía a las afueras de Barcelona, comenzando a trabajar en ella hasta 1884, en ella Güell quería reflejar cual era su papel en la sociedad y su concepción de Cataluña, en la cuál Gaudí realiza la escenificación de simbolismos míticos, para ello representó elementos referidos en el poema de L'Atlantida en el que se explicaba el origen y el destino de la nueva clase dirigente de Cataluña. A partir de este proyecto Gaudí y Güell estrecharon sus lazos.

En ese mismo año recibe varios encargos, siendo el más importante de ellos, el trabajo del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, la aceptación de este encargo significó un cambio la manera de trabajar de Gaudí su pequeño despacho pasó a ser un lugar con numerosos colaboradores, bajo estrecha supervisión de éste, en donde se trabaja con las manos más que con la proyección en el plano. Con ello comienza una búsqueda exhaustiva dentro de sus diversas obras para poder llevar a cabo esta labor lo mejor posible y siendo una de las que abarca la mayor parte de su vida.

Corresponde a esta etapa la Exposición Universal realizada en 1888, cuando el nombre de Gaudí parece salir del anonimato con la Obra del Palau Güell, la cuál debía evocar un noble pasado y la posición de nuevo rico del industrial, levantándose con extraordinaria rapidez ya que el mecenas había dispuesto una cantidad ilimitada de dinero, en ella se realizó una recepción a la familia real.

Esta etapa cierra con la finalización de las obras en La Casa Fernández y Andrés (la casa de Los Botines) en 1894, precediendo a éste la renuncia a la obras del Palacio Episcopal de Astorga poco después de la muerte del obispo de Astorga, Joan Grau Vallespinós, quién había contratado a Gaudí para dicha obra.

La etapa de Nueva Búsqueda se caracteriza por el inicio de su actividad como arquitecto, conociendo en 1883 al que será el amigo de toda la vida así como su apoyo cognitivo Eusebi Güell, asimismo adquiere las obras de la sagrada familia, la cuál lo inicia en una búsqueda constante dentro de sus obras menores.

Etapa II: Época de oro

Esta etapa que abarca desde el año 1895 hasta 1914, se caracteriza por una actividad creadora muy intensa.

Una primera subetapa va desde 1895 a 1900 en donde se mantiene constante en la realización de obras. En el año de 1897 cuando muere Josep Fontseré, el primer maestro de obras con el que trabajó Gaudí.

En 1898 a las afueras de Barcelona, es fundada la colonia Güell en la cuál estaban previstas varias edificaciones para los obreros, para que estuvieran más cómodos, entre ellas una cripta la cuál le fue encargada a Gaudí, en esta obra él en vez de proyectarla con cálculos matemáticos y dibujos sobre papel, construyó una gran maqueta que debería ser la visión directa del templo, la maqueta estereostática consistía en una maqueta con cordeles de la que pendían saquitos, sometidos a los saquitos los cordeles tomaban la forma invertida de la estructura real del templo, nadie en la historia de la arquitectura había intentado diseñar un edificio de esta manera.

Más adelante, en 1900 le es otorgado el único reconocimiento en vida por la construcción de la Casa Calvet.

La segunda subetapa corresponde a los años más productivos de Gaudí, se da durante un periodo de ocho años de 1901, a la edad de 49 años, en 1909 cuando el arquitecto contaba con 57 años. Correspondiendo a ella tres de sus obras más reconocidas y declaradas como parte del patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, la Casa Batlà, el Parque Güell, y casa Milà (ver apéndice b).

Correspondiente a esta subetapa en el año de 1903 se celebra la exposición "Hispania" de mobiliario diseñado por Gaudí en el local Clapés Banús en La Rambla (Barcelona metrópolis mediterránea, 2006).

En 1905 Gaudí se traslada a vivir al Parc Güell (ver apéndice b) con su padre Francesc y su sobrina Rosita, suscitándose al siguiente año la muerte del padre, en ésta obra realiza una simbiosis entre arquitectura y naturaleza respetando los recursos naturales del lugar, para el trazado de caminos, bóvedas y viaductos utilizó la piedra, y mandó ajardinar con las mismas plantas que ahí crecían, también para abastecer de agua a la futura comunidad creó una planta depuradora que recogía el agua de la lluvia, y la filtraba en diversas capas de guijarros; para la decoración utilizó el trencadís, él cuál consiste en romper materiales y volverlos a utilizar e inclusive reconstruir sus formas originales, en superficies decorativas en ocasiones utilizando materiales ya rotos (recuperar algo que ya estaba destinado a ser tirado a la basura).

En 1906 recibe el encargo de la casa Milà en el Paseo de Gracia, en donde Gaudí es libre de expresar su ideas como él quiera en un terreno de 1000m² creando un complejo de viviendas donde todo el edificio tiene espacios comunes, de juego y cohabitación, en ella parece utilizarse más el ensayo error y corrección, en 1909 se descubrió la fachada, sin embargo quedó inacabada por la decisión de no colocar una imagen de la virgen por temor a movimientos posteriores ya que en ese año ocurrió la semana trágica en la cuál los principales puntos de ataque fueron las iglesias, ya que ellas eran las que suministraba poder en la sociedad y resaltaban las diferencias entre pobres y ricos.

Clausura esta subetapa con la proyección en 1909 de un rascacielos en Nueva York, que nunca se llevó a cabo, pero que es muestra del reconocimiento internacional que contaba Gaudí en ese momento.

Una tercera y última subetapa va desde 1910 a 1914, Gaudí se concreta a terminar todos sus proyectos exceptuando la Sagrada Familia.

En 1910 se lleva a cabo una exposición de las obras de Gaudí en el Grand Palais de París, el Conde de Güell sufraga los gastos de esta exposición.

Gaudí se instala en el hotel Europa de Puigcerdà contando con cincuenta y nueve años tiene fiebre de Malta (brucelosis), al creer que está cerca su muerte dicta su testamento en el cuál le deja la mayor parte de sus pertenencias la Sagrada Familia. En 1912 cuando Gaudí aún se recuperaba, fallece su sobrina Rosita, a causa de diferentes enfermedades provocadas por el alcoholismo.

Etapa III. Época de evaluación

Este periodo comprende desde el año 1915 a 1926, en él se dedica a la valoración de sus obras anteriores, para la aplicación de técnicas y procedimientos ya usados en su obra del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

Al inicio de este periodo Gaudí sale a mendigar a las calles, casas y despachos de Barcelona. Pide limosnas para evitar la paralización definitiva de las obras del Templo.

Se mantiene activo y asiste a un curso de canto gregoriano, el canto con que el pueblo se comunica con Dios en las ceremonias solemnes de la Iglesia católica. Él distribuirá con esta finalidad los interiores del Templo de la Sagrada Familia.

El 9 de Julio de 1918 fallece Eusebi Güell, entonces Gaudí dedica la mayor parte del tiempo a trabajar en las obras de la Sagrada Familia, y en ocasiones llega a quedarse trabajando dentro de ella, de hecho en 1925 se muda definitivamente a este lugar.

Gaudí quería dejar una sección acabada de la Sagrada Familia que le sirviera de modelo a la futuras generaciones y lo logró al acabar la fachada de la natividad, para la decoración, Gaudí quiso ser realista en extremo buscó modelos en la naturaleza, en el barrio entre sus allegados y en cadáveres de los hospitales, de todos ellos obtenía reproducciones exactas.

Durante esta última etapa Gaudí y su obra ya habían perdido la atención del público ya que los burgueses que en algún momento apoyaron el modernismo, ahora lo consideraban de mal gusto y se inclinaban por corrientes de corte racionalista y Gaudí representaba todo aquello con lo que las nuevas generaciones querían romper

Discusiones

Esta sección se encuentra dividida en tres partes; la primera de ellas hace referencia a los hallazgos hechos en el campo de la psicología, en donde principalmente retomamos los resultados y el análisis de ellos; como segundo apartado se señala información encontrada a lo largo de la investigación y que está relacionada directamente con el campo del arte y, finalmente, se encuentran nuevas propuestas de investigación que se relacionan con la obra de Gaudí.

Primera parte

Haciendo un recuento de los resultados tenemos primeramente una semblanza en la que se describen los momentos que rodearon a Antoni Gaudí; enumerando los acontecimientos relevantes a lo largo de sus etapas de vida (niñez, juventud y madurez).

Con ello logramos encontrar a un personaje cuyas primeras enseñanzas provenientes de la naturaleza, y de las formas que su padre realizaba en su taller, son combinadas con su hambre de conocimiento y dan lugar más adelante a construcciones llenas de vida.

Asimismo, nos ubicamos en una época en la cuál los cambios estaban a la orden del día, ya fueran cambios ideológicos, sociales o de construcción se conjuntaron y propiciaron que las habilidades de nuestro personaje fueran impulsadas. Observando así un contexto adecuado para la expresión de la creatividad.

Finalmente, y no por ello menos importante se encuentra el apoyo de un mecenas, el conde de Güell, con una basta fortuna, lo cuál permitía que Gaudí se expresara sin ninguna restricción, el conde no sólo es un apoyo económico, sino afectivo e intelectual. Reforzando con esto la idea de Gardner (1993), del apoyo en el momento del avance

Posteriormente pasando al análisis de producción de obras de Gaudí a lo largo de su vida, encontramos que al suscitarse la adquisición del proyecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, mantiene una búsqueda creativa dentro de otras obras para la realización de éste proyecto. Lo cuál apoya la idea de Csikszentmihalyi (1996) en referencia al proceso creativo, donde nos menciona que a veces, una idea creativa incluye un número incalculable de otras ideas creativas menores.

Más adelante, dentro del análisis de los resultados, en el perfil creativo se hace énfasis en aquéllos factores que ayudaron al flujo de la creatividad. Como lo fueron la contemplación y convivencia con la naturaleza debido a la enfermedad de artritis reumatoide, desarrollando con ello una habilidad visual así como deductiva.

Encontramos también una estructura de inteligencia en la cual destacan la inteligencia viso-espacial, lógico matemático, naturalista y musical, las cuáles encontramos de la siguiente forma; las dos primeras en referencia a su vocación, la naturalista por el retomar la esencia de la naturaleza y representarla dentro de sus obras, y la última por su afición y utilización de la música dentro de la construcción.

En cuanto a características de su personalidad encontramos a una persona infatigable en la búsqueda de la perfección dentro de sus obras, despreocupada de los comentarios de los demás, así como las finanzas de sus obras; seguro de si mismo, tímido y en ocasiones osado.

En el proceso creativo a través de la obra de Gaudí, nos encontramos con tres etapas: Nueva Búsqueda, Época de Oro y Evaluación (ver figura 3).

En la primera de ellas nos ubicamos en una etapa en la cuál el artista se encuentra en la búsqueda de nuevas formas para la elaboración de sus obras teniendo una actividad moderada, asimismo en esta etapa conoce al Conde de Güell quien lo acompañará y apoyará a lo largo de su camino. Y es en esta misma etapa donde recibe las obras de la Sagrada Familia

La segunda etapa marca una actividad creadora intensa trabajando en varios proyectos a la vez, destacando la utilización de la maqueta estereostática para la creación de la cripta en la colonia Güell, ya que es la primera vez que alguien proyecta una edificación de esta forma. Recibe su único reconocimiento en vida por su Obra de la Casa Calvet en 1900. También parece contar con el reconocimiento internacional ya que proyecta la construcción de un rascacielos en Nueva York en 1909. Cabe agregar que en esta etapa se encuentran tres de sus obras más reconocidas y declaradas como parte del patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, la Casa Batllò, el Parque Güell, y casa Milà.

En la tercera etapa nos encontramos a un Gaudí, sumergido totalmente en la realización de las obras de la Sagrada Familia, donde retoma y utiliza las técnicas ya usadas en sus otras obras, para la aplicación en ella.

Por otro lado en una investigación reciente, que retoma el término de flujo utilizado por Csikszentmihalyi, para su aplicación en el campo de la enseñanza musical, la relación en la calidad de la producción musical, donde se encontraron que altos niveles de flujo dan como resultado altos niveles de creatividad y altos niveles de composición. Marcando una pauta en la investigación de la creatividad y su aplicación en el campo de la enseñanza (Macdonald, 2006).

Segunda Parte

En esta parte hacemos referencia en aquella información encontrada en lo referente al ámbito del arte y la obra de Gaudí. La primera de ellas hace referencia a los comparativos de características de la obra de Wagner y Gaudí, el segundo

punto es la arquitectura metafórica y finamente el proceso de beatificación de Antoni Gaudí por su devoción y dedicación a su obra.

Por la similitud de épocas se le atribuye a la obra de Gaudí un comparativo con el término Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk) de Richard Wagner (1813-1883), en el cuál se expone la idea de la utilización de la música, el teatro y las artes visuales conjuntas en la Opera (Lahuerta, 2002). Es así como las obras de Gaudí se convirtieron en una especie de Obra de Arte Total en las que van de la mano la pintura, escultura, arquitectura y la música. De hecho en 1910 a la finalización de las obras de la Casa Milà se le denomina la arquitectura Wagneriana (Campos, 2002) ya que en la obra de Wagner destaca la utilización de montes escarpados con rocas abruptas al igual que en la Casa Milà.

Por otro lado la utilización reiterativa del arco parabólico dentro de la obra de Gaudí se refiere a un movimiento, sus ondulantes trazos curvos, que hacen pensar en las algas y lianas, asemejándose también a la manchada piel de una pantera o al brusco movimiento de un golpe de látigo, encuentran en el juego, ya suave o centelleante, ya moderado o furioso, su razón de ser. Apareciendo como su Leitmotiv¹ (Lahuerta, 2002).

Se menciona en de la obra de Gaudí una arquitectura metafórica (Bassegoda, 2001), dentro del Parc Güell se hace referencia a una imagen del paraíso, que esta compuesto por un conjunto de espacios abiertos y cerrados, llenos y vacíos, de colores y formas que sugieren la máxima suavidad, el bienestar, la alegría y la metáfora del espíritu libre, inclusive podríamos expresarlo en un término utilizado en literatura llamado *locus amoenus*² para referirnos a la obra del Parc Güell (ver apéndice b).

Otro punto, dentro de la arquitectura metafórica, se refiere a la coincidencia con la filosofía oriental, la cuál no conoció. “En los jardines chinos o taoistas se plasma la metáfora filosófica expresada por medio de las plantas, el agua y las piedras para comunicar un sentimiento de esperanza y regocijo basados en la metáfora de la naturaleza existente en la mente, en los sueños, en lo irreal...en los edificios y jardines de Gaudí se percibe también este sentimiento de dulzura, esperanza y regocijo” (Bassegoda, 2001, p.112).

Por otro lado, en su obra de la Finca Güell, nos habla de una metáfora de elementos referidos en el poema mítico de L’Atlantida de Jacint Verdaguer. Cabe mencionar que no es el único en la labor de tomar en cuenta una obra literaria para la realización de una construcción, por ejemplo en 1938 Giuseppe Terragni en Roma proyecta la realización del Danteum, que como su nombre lo dice es una

¹ Leitmotiv (o Leitmotif) herramienta artística que, unida a un contenido determinado, recurre a lo largo de la obra de arte terminada, Cuya función, además de estructural, es simbólica: cada uno de ellos viene a ser la representación de un elemento, una situación o un personaje que aparece en el drama.

² Locus amoenus consiste, en la descripción idealizada de la naturaleza, con elementos que se repiten (prado, sombra, aves canoras, arroyo cristalino) y que tienen el objetivo de crear el ambiente perfecto.

construcción que retoma elementos de la obra de la Divina Comedia de Dante Alighieri, sin embargo este proyecto nunca se llegó a realizar.

Posteriormente, encontramos a una persona atenta en todo momento a su trabajo, la devoción a ésta labor, así como sus ideas religiosas son las que lo hicieron acreedor a entrar en un proceso de beatificación en el año 2000. La idea surgió en 1992. Mientras Barcelona se preparaba para celebrar los Juegos Olímpicos, un grupo de cinco amigos, vinculados con el Opus Dei, constituyó la "Associació pro Beatificació d'Antoni Gaudí". Desde entonces han publicado biografías del arquitecto, destacando su gran fervor religioso en la vejez así como la humilde vida que llevó en sus últimos años. También se han impreso y distribuido estampas con la imagen de su candidato a santo.

Tercera parte

Finalmente, proponemos diversos análisis que fueron surgiendo a lo largo de la realización de este trabajo.

La primera de ellas es la de aplicar series de Fibonacci³, para analizar los diseños de Gaudí.

En cuanto a su aplicación en el campo de la ciencia, ha ayudado a calcular el número de pares de conejos en n meses después de que una primera pareja comienza a reproducirse, también sirve para calcular la relación entre la cantidad de abejas macho y abejas hembra en un panal, otro más es la relación entre la distancia de las espiras del interior espiralado de cualquier caracol (no sólo del nautilus). En el campo del arte se ha aplicado en relaciones arquitectónicas en las Pirámides de Egipto, también en la relación entre las partes, el techo y las columnas del Partenón, en Atenas, dentro de la pintura aparece en las relaciones entre altura y ancho de los objetos y personas que aparecen en las obras de Miguel Ángel, Durero y Da Vinci, observándose claramente en la obra de Leonardo Da Vinci, el hombre Vitrubio.

La segunda es realizar cálculos de las decoraciones trencadis de Gaudí, tomando en cuenta los trabajos ya hechos de los investigadores de la UNAM (Aragón, J.L. y Naumis, Gerardo G., 2006), en colaboración con colegas de instituciones de España (Bai, M. y Torres, M, 2006.) e Inglaterra (Bai, M, 2006), donde demostraron que algunos de los cuadros de Vincent Van Gogh plasman con precisión la teoría de la turbulencia de los fluidos. El trabajo indica que las obras La noche estrellada, Camino con ciprés y estrella y Campo de trigo con cuervos, realizadas en los periodos de mayor agitación psicótica del artista, reproducen las leyes observadas en los fluidos turbulentos, que describió el físico y matemático

³ Una serie de Fibonacci es una proporción que nos explica el crecimiento de un elemento, cualquier término de la sucesión se obtiene de sumar los dos anteriores. Por ejemplo; el noveno término de la sucesión se construye sumando el séptimo y el octavo. La sucesión de Fibonacci es:
1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025, 121393, 196418, 317811, 514229,... y así sucesivamente.

ruso Andrei Kolmogorov en 1941. En el trabajo se han analizado las fluctuaciones del campo de luminancias de los óleos del pintor como si fueran fluctuaciones del campo de velocidades de un fluido turbulento, por lo que los cambios de luminancia se asocian a los cambios de la temperatura virtual en el cuadro. Las diferencias de temperatura sugieren movimientos convectivos en un fluido que pueden conducir al régimen turbulento (Aragón, 2006).

Una más sería el realizar una investigación que nos hable de la influencia de Antoni Gaudí en la construcción y encontrar que arquitectos decidieron realizar sus obras basados en las obras de Gaudí.

Otra más podría ser el análisis del desarrollo de la obra de Gaudí y sus contemporáneos, en función de la reciente traducción castellana de la obra póstuma de Ernst H. Gombrich, *La preferencia por lo primitivo: episodios en la historia del gusto y el arte occidentales* (2002), en el cuál hace referencia a la interpretación de las artes siguiendo un modelo orgánico en el que menciona, que tras pasar por una etapa inicial, a la que corresponden las obras más inmaduras técnicamente (más rudimentarias, más elementales o primitivas), las artes evolucionan progresivamente hasta alcanzar un grado de madurez muy elevado o un “máximo” equivalente “al nivel más alto posible de perfección técnica” alcanzable. A partir de entonces, comienza la decadencia y los artistas tienden a caer en la monotonía, en la superficialidad. Según este patrón, los artistas, una vez han asumido el dominio de la técnica, suelen alejarse del núcleo de inquietudes filosóficas, éticas o poéticas que dotaban a las obras más tempranas de contenidos reveladores y tienden a la monotonía. De hecho podríamos señalar, tomando en como base las ideas de Gombrich (2002), que el avance de la arquitectura en España, El Eclecticismo; una postura cuyos principales materiales utilizados eran el hierro y el acero, así como ideas de arquitecturas anteriores como los estilos orientales; que es lo exótico, lo misterioso, y por el goticismo de Viollet le- Duc; quién sostuvo que lo gótico es un estilo puramente racional, basada en el principio estructural de pilares y nervaduras, pudieron haber influido en el estilo desarrollado por Gaudí, lo anterior no es algo categórico ya que de ello es todo un tema de investigación.

Con la realización de este estudio, se denota la importancia de realizar trabajos cuyos enfoques sean multidisciplinarios, no sólo en el campo de la creatividad, sino en todos los ámbitos, para sentir y acercarnos a mundos, con los que podríamos no estar familiarizados del todo; sin embargo, los aportes obtenidos permitirían enriquecer nuestra manera de estudiar, aprender, actuar y pensar.

Para concluir esta idea cito a David Bohm, quien fue uno de los principales físicos cuánticos, del siglo pasado, que nos dice: “Sí podemos incluirlo todo, de manera coherente y armónica, en una totalidad global indivisa, ininterrumpida e ilimitada entonces... fluirá armoniosamente la acción en el interior de la totalidad” (en Gergen 1992, p.300)

Referencias

- Aragón, J.L. et. al (2006). (versión electrónica) *Turbulent luminance in impassioned van Gogh paintings*. arXiv:physics/0606246 v2 18 Oct 2006
- Arieti, Silvano (1973). *La creatividad: La síntesis mágica*. México: Fondo de Cultura económica.
- Arnheim, Rudolf (1980). *Hacia una psicología del arte; arte y entropía*. Madrid: Alianza.
- Bassegoda i Nonell, Juan (1999) *La Catedral de Antoni Gaudí: Estudio Analítico de su obra*, Barcelona: Ediciones UPC
- Bassegoda Nonell, Juan (2001). *Los jardines de Gaudí*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Bergós, Juan. (1954). *Antoni Gaudí, L'home i l'obra*. Ed. Castellana Gaudí: el hombre y la obra. Barcelona: Lunwerg 1999.
- Campos, José Arturo (2002). *Las voces de Gaudí*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Cicero Morales, Carla Nathaly (2004). *Tesis de Licenciatura: Análisis de Proceso Creativo de Cinco Artistas*. Facultad de Psicología UNAM. Director: Mtra. María Concepción Morán Martínez. Revisor: Mtro. Fernando Vázquez Pineda
- Crippa, Maria Antonietta. (2003) *Antoni Gaudí 1852-1926 De la naturaleza a la arquitectura*. Alemania: Taschen Basic Art Series
- Csikszentmihalyi, Mihalyi. (1988): *Society, culture and person: a systems view of creativity*. En R. J. Sternberg, (Ed.); *The nature of creativity: contemporary psychological perspectives*. Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York, N.Y.: Harpers Collins Publish. Ed. Castellana *Creatividad: El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. México: Paidós 1998.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. (1999): *Implications of a systems perspective for the study of creativity*. En R. J. Sternberg, (Ed.); *Handbook of creativity* . Cambridge University Press.

- Dorsch, Friedrich (1977). *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Herder.
- Eco, Humberto (1979). *Obra abierta*. México: Ariel.
- Feldman, Robert Stephen (1999). *Understanding Psychology*. United States of America: Mc Graw-Hill College.
- Fernández Arenas, José (1984). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Antrhopos.
- Ferrando M. et. al. (2005). (Versión electrónica). *Inteligencia y creatividad*. España: Revista electrónica de Investigación Psicoeducativa.3, 21-50.
- Gardner, Howard. (1982) *Art, Mind & Brain: A cognitive approach to creativity*. New York, N.Y.: Basic Books. Ed. Castellana, Arte, Mente y Cerebro. México: Paidós 1993.
- Gardner, Howard. (1983) *Frames of Mind: Theory of multiple intelligences*
- Gardner, Howard. (1993) *Creating minds. An Anatomy of Creativity*. New York, N.Y.: Basic Books. Ed. Castellana. *Mentes Creativas: Una anatomía de la creatividad*. México: Paidos 1995.
- Gardner, Howard. (2005 a) *Changing Minds: The Art and Science of Changing our Own and Other People's Minds*. Boston, Massachusetts.: Harvard Way.
- Gardner, Howard. (2005 b) *Making Good: How Young People Cope with Moral Dilemmas at Work*
- Gardner, Howard. (2006) *Development and Education of Mind: The Selected Works of Howard Gardner*
- Gausa, Manuel. (2002) *Barcelona: Guía de arquitectura moderna, 1860-2002*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona
- Gergen, Kenneth J (1992). *El yo saturado, dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. México: Paidós contextos.
- Gombrich H. Ernst (2002) *The preference for the Primitive, Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres: Pahidon. Ed. Castellana: la preferencia por lo primitivo. Madrid: Debate, 2003.
- Huidobro Salas, Teresa. (2002) Tesis de doctorado *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados*. Universidad Complutense de Madrid. Director: Dr. Javier González Marqués.
- Kliczkowski, Hugo (2003a). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Loft Publications

- Kliczkowski, Hugo (2003b). *Gaudí Paso a paso I*. Barcelona: Loft Publications
- Kliczkowski, Hugo (2003c). *Gaudí Paso a paso II*. Barcelona: Loft Publications
- Kliczkowski, Hugo (2003d). *Gaudí Paso a paso III*. Barcelona: Loft Publications
- Lahuerta, Juan José (2002). *Universo Gaudí*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Machlis, Joseph. (1981). *El encanto de la buena música*, México: Promexa
- Macdonald, Raymond, et. al. (2006) (versión electrónica) *Creativity and flow in musical composition: an empirical investigation: Society for Education, Music and Psychology Research vol 34(3) 292-306*.
- Marty, Gisèle (1999). *Psicología del Arte*. España, Madrid: Pirámide
- Morán Martínez, María Concepción, et. al (1998). Psicología y arte, Análisis de investigaciones sobre educación artística. En Castañeda, Sandra (Coord.), *Evaluación y fomento del desarrollo intelectual en la enseñanza de ciencia, artes y técnicas* (pp. 429-425). México: CONACYT- Porrúa.
- Otero Agüero, Rosario (2006) Tesis de Licenciatura *Perfil de autopercepción creativa en aspirantes a la Licenciatura de actuación de la escuela Nacional de Arte Teatral INBA-CENART*. Facultad de Psicología UNAM. Director: Lic. Raúl Tenorio Ramírez. Revisor: Mtra. María Concepción Morán Martínez.
- Padilla Corcuera, Natalia (2002). Tesis de Licenciatura: *Psicología y Arte: Análisis del Proceso Creativo de Manuel Álvarez Bravo*. Facultad de Psicología UNAM Director: Mtra. María Concepción Morán Martínez. Revisor: Mtro. Fernando Vázquez Pineda.
- Pascale, Pablo (2005). *¿Dónde está la creatividad? Una aproximación al modelo de sistemas de Mihaly Csikszentmihalyi*. Universidad de Salamanca: Revista Arte, Individuo y Sociedad. Vol. 17, 61-84
- Raya Gutiérrez, Rosario (2000). Tesis de Maestría: *Análisis del proceso de creación en escritores*. Facultad de Psicología UNAM Director: Mtra. María Concepción Morán Martínez.
- Schuster, Martin (1982). *Psicología del Arte: Como influyen las obras de arte*. Barcelona: Blume.
- Simonton, D.K. (1984). *Creative productivity and age: a mathematical model based on a two-step cognitive process*. Australia Melbourne: Cambridge University Press.

Sternberg J. Robert (2006) *Creating a Vision of Creativity: The First 25 Years*. Yale University: Psychology of Aesthetics, Creativity and Arts. Vol S. No. 1, 2-12

Tatarkiewicz, Władysław (1980). *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*. Springer

Udina Martorell, Federico (1963). *Barcelona: Dos mil años de historia*. Barcelona: Ayma.

Wallas, G. (1926). *The art of thought*. New York N.Y.: Harcourt Brace.

FUENTES ELECTRÓNICAS

APA Divison 10 (2006) Recuperado el 6 de Octubre de 2006.
<http://www.apa.org/divisions/div10/>.

Associació pro beatificació d' Antoni Gaudí(2006). Recuperado el 15 Abril de 2006
<http://www.e-cristians.net/gaudi/>

Barcelona metròpolis Mediterrànea (2006). Recuperado el 15 de Abril de 2006
http://www.bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm58/bmm58_qc_gaudi.htm#2

Figuerola, Sylvia J (2006). ¿Qué es la creatividad? Recuperado el 15 de agosto de 2006
<http://www.geocities.com/creanimate123/Que-es-creatividad.htm>

Foreign policy (2005). Recuperado el 25 de Octubre de 2005
http://www.howardgardner.com/www.foreignpolicy.com/story/cms.php?story_id=3249

Friedler Rasia y Lubartowski Raquel Cátedra libre de Arte y Psicología. Recuperado el 16 de Agosto de 2006
<http://www.psico.edu.uy/academic/arteypsi.htm>

Gaudí & Barcelona Club (2005). Recuperado el 20 de Noviembre de 2005.
http://www.gaudiclub.com/esp/e_vida/e_vida.html

Gaudí y el Modernismo en Cataluña (2006). Recuperado el 10 de Julio de 2006.
<http://www.gaudiallengaudi.com/EA002crono.htm>

Howard Gardner (2006). Recuperado el 13 de Mayo de 2006.
<http://www.howardgardner.com/>

Project Zero (2006). Recuperado el 13 de Mayo de 2006
<http://www.pz.harvard.edu/Pis/HG.htm>

Proverbias.net, Frases sobre Arte Recuperado el 15 de agosto de 2006
<http://www.proverbias.net/citastema.asp?tematica=5>

Psicoactiva (2006) Recuperado el 15 de Agosto de 2006
www.psicoactiva.com/diccio/diccio_b.htm

Sánchez Gustavo (2005). *Glosario de artes gráficas, diseño y afines*. Recuperado el 15 de Agosto de 2006
<http://www.gusgsm.com/pep06.php?Buscar=Arte>

Wikipedia (2006 a) Creativity Recuperado el 10 de Julio de 2006
<http://en.wikipedia.org/wiki/Creativity>

Wikipedia (2006 b) Mihaly Csikszentmihaly Recuperado el 20 de Julio de 2006
http://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly_Csikszentmihaly

Wikipedia (2006 c) Psicología Recuperado el 15 de Agosto de 2006
<http://es.wikipedia.org/wiki/Psicología>

Bibliografía comentada

Asensio, Paco (2003). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Loft; Dusseldorf, Germany: teNeues. Contiene Información e imágenes de algunas obras de Gaudí.

Bassegoda Nonell (1989), Juan. *El gran Gaudí*. Barcelona: AUSA. Contiene biografía extensa que nos ubica en la época histórica de Gaudí con obras fotografías en blanco y negro.

Bassegoda Nonell, Juan (2001). *Los jardines de Gaudí*. Barcelona: Universitat Politecnica de Catalunya. Analiza los conceptos y formas de los jardines en los que intervino como proyectista o consejero, al mismo tiempo aquellos edificios del arquitecto en los que Gaudí mantuvo a lo largo de su carrera sobre las formas naturales e incorporación a la arquitectura.

Bergós, Juan. (1954). *Antoni Gaudí, L'home i l'obra*. Ed. Castellana Gaudí: el hombre y la obra. Barcelona: Lunwerg 1999. Breve biografía, imágenes y una descripción detallada de sus obras. Texto en español e inglés.

Cabre, Tate (2003). *Gaudí: el arquitecto de la naturaleza*. Barcelona: Mediterrania: Librería Universitaria de Barcelona. Incluye entrevistas y reportajes a personas que han dedicado su vida al estudio de Antoni Gaudí.

Campos, José Arturo (2002). *Las voces de Gaudí*. Barcelona: Universitat Politecnica de Catalunya. Un estudio de Arquitectura acústica sobre el modernismo catalán, Gaudí.

Casanelles, Eric (1965). *Nueva visión de Gaudí*. Barcelona: La polígrafa. Un breve análisis de obras representativas incluye fotografías.

Casanelles, Enric(1991). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Incluye un texto publicado durante la época de Gaudí y otros más que van desde 1928 a 1977.

Cirici Pellicer, Alejandro (1978). *Gaudí diseñador / gaudí designer*. Barcelona: Blume. Exposición llevada acabo en Julio de 1977 en la que se muestra como trabajaba con hierro forjado, madera, vidrio, cerámica y otros materiales

Codinachs, Marcia (2002). *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia: Conserjería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Contiene notas hechas por Gaudí y Joan Bergos en pláticas con Gaudí, así como algunos bocetos.

- Corredor-Matheos, José (1998). *La Pedrera: Gaudí y su obra*. Barcelona, España: Fundacio Caixa de Catalunya. Breve descripción de sus obras más representativas y un extenso trabajo de investigación en torno a la casa Milà "La Pedrera".
- Crippa, Maria Antonieta et al (2002). *Gaudí: espacios sagrados*. Barcelona: Lunweg. Recopilación de varios artículos de autores catalanes principalmente así como una visión oriental en torno a Gaudí.
- Fernández Martorell, Fernando (2002). *Ahora, lo mágico en Gaudí: una aproximación mágica al genio*. Barcelona: Interpress. Una descripción de las principales obras para el autor de este libro tales como: Colonia Güell, Casa Batlò, El capricho, Casa Vicens, La Pedrera y la Sagrada Familia.
- Güell Guix, Xavier (1991). *Antoni Gaudí: obras y proyectos*. Antoni Gaudí : Works and projects. Barcelona: G. Pili. Biografía, obras y proyectos. Texto en español, portugués e inglés.
- Lahuerta, Juan José (2002). *Universo Gaudí*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Guía y reseña de la Exposición realizada en el Año Internacional Gaudí.2002, presentada en el centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Lahuerta Juan José (2002). *Antoni Gaudí, 1852-1926: antología contemporánea*. Madrid: Alianza. Incluye Artículos publicados en la época de Gaudí.
- Martinell y Brunet, Cesar (1967). *Conversaciones con Gaudí*. Barcelona: Punto Fijo. Un breve análisis de conversaciones con Gaudí.
- Martinell y Brunet, Cesar (1967). *Gaudí, su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: Colegio de arquitectura de Cataluña y baleares. Vida y obra con fotografías un trabajo bastante completo.
- Navarro Arisa, Juan José (2002) *Gaudí el Arquitecto de Dios*. Barcelona: Planeta. Biografía de Gaudí, su entorno así como una bibliografía comentada
- Permanyer, Lluís (1996). *El Gaudí de Barcelona*. Barcelona: Polígrafa. Descripción con ilustración y plano de ubicación de obras. Así como una relación de las primeras obras y las obras desaparecidas hechas en Barcelona.
- Pla, Joseph (2004). *Grandes tipos: Maillol, Dalí, Nonell, Gaudí, Casals*. Barcelona: Destino. Muestra un perfil de artistas catalanes. Arístides Maillol (escultor), Salvador Dalí (pintor), Isidre Nonell (pintor) Antoni Gaudí (arquitecto) y Pau Casals (músico).

- Ramirez, Juan Antonio (1998). *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier* Madrid: Siruela. Influencia de la naturaleza en las obras arquitectónicas en especial el uso de la colmena.
- Rojo Albarrán, Eduardo (1998). *El otro Gaudí, la otra casa Milà*. Barcelona: L'Avenç. Al ser adquirida la Casa Milà por la Caixa de Catalunya, el autor obsesionado por las palabras, frases, dibujos y símbolos que Gaudí dejó en el piso, el autor trata de mostrarnos a otro Gaudí.
- Van Hensbergen, Gijs (2001). *Antoni Gaudí*. Barcelona: Plaza & Janes. Incluye una detallada biografía de Gaudí.
- Willaume, Alain (1991). *Imágenes y mitos Gaudí*. Barcelona: Lunwerg. Biografía con extractos de poemas de la época de Gaudí y modernos así como fotos en blanco y negro.
- Zerbst, Rainer (1997). *Gaudí, 1852-1926: Antoni Gaudí i Cornet, una vida dedicada a la arquitectura*. Koln: Benedikt Taschen. Breve biografía y descripción de algunos de los edificios de Gaudí con fotografías a color.

Apéndices

a). Contexto Histórico

A continuación se presentaran los datos que nos permiten observar la vida del artista contemplando el contexto histórico, situación sociopolítica e historia de la arquitectura en Barcelona. Desde que nuestro personaje comienza a trabajar dentro de este campo.

1875-1884

Barcelona era una ciudad en aumento, ya en 1859 habían sido derruidos los muros de la ciudad vieja, que estallaba por los cuatro costados. En pocos años se extendió de 20 a 200 hectáreas. (Zerbst, 2003)

La aprobación, en 1860, del “Plan de reforma y Ensanche de Barcelona” sintetiza un periodo de la ciudad marcado por las consecuencias de la revolución industrial y caracterizado por una voluntad de expansión, económica, cultural y social y sobre todo, física. El Plan de Ensanche, producto de una laboriosa negociación con el gobierno central destinada a obtener la autorización para el crecimiento se extendía entre la vieja ciudad amurallada y los núcleos urbanos desarrollados a su alrededor, separados por una distancia perceptiva de dos kilómetros de acuerdo con las ordenanzas militares. Pese a no ganar la consulta convocada por el Ayuntamiento (la propuesta elegida fue la del arquitecto municipal Rovira i Trias), el proyecto finalmente aprobado fue presentado por Idelfons Cerdà en 1859, por encargo del gobierno central conocido como “Plan Cerdà”. Convertido posteriormente en imagen emblemática del urbanismo barcelonés, el Plan se caracterizaba por una ordenación isótropa del territorio, referida a una extensa malla ortogonal adecuada a la realidad geográfica de la llanura, destinada a asegurar una reparcelación eficaz de las antiguas propiedades agrarias y, al mismo tiempo, capaz de prefigurar el crecimiento progresivo de lo que iba a ser una gran ciudad.

Más que un trazado con voluntad compositiva, se trata de un sistema de crecimiento preciso y riguroso, aunque abierto en el tiempo, que permitía ocupar la virtual “tabula rasa” de la llanura agrícola y absorber las realidades físicas preexistentes: la ciudad histórica, los municipios adyacentes, los accidentes geográficos, etc. Aunque interpretado como paradigma de homogeneidad, el Plan Cerdà presentaba ya desde sus inicios elementos de distorsión, no sólo en la disposición variable de la edificabilidad prevista (desfigurada posteriormente para mayor aprovechamiento de las manzanas), o en la adopción del chaflán para las esquinas, sino sobre todo en el propio trazado viario, con la aparición de grandes arterias de tráfico dispuestas según trazados estratégicos (diagonal, Gran vía, Para-lel, Meridiana) destinados a conectar la ciudad a gran escala, y mediante la incorporación de los viejos caminos extramuros (paseo de Gràcia, avenida Sarrià, avenida Roma avenida Ribes, Calle de Pere IV) (Gausa, 2002).

En la expansión de la ciudad el excursionismo ha sido para la cultura de Barcelona, como una segunda Universidad incrustada entre su población millonaria. La «Asociación Catalanista de Excursiones Científicas», fusionada con el «Centro

Catalán de Excursiones», dio origen al «Centro Excursionista de Cataluña», que creó un núcleo de científicos y avivó el amor a la montaña y la geografía del país, levantando refugios, publicando guías y dando conferencias y cursillos. Fundado en 1876, su vida sigue aún, con más auge cada año, y ha sido el modelo para la creación de los restantes centros excursionistas del país.

En la búsqueda de una personalidad algunos barceloneses adoptan el catalanismo fruto de la *Renaixença* (Renacimiento) y su vertiente política, canalizada por la prensa, como el *Diari Català*, que empezó a publicarse el 4 de mayo de 1879. La *Renaixença*, empero, es el gran instrumento del desenvolvimiento de la ciudad, y aunque corrientemente se considera que hace referencia al movimiento literario, hay que aplicada a todas las inquietudes nacidas en aquellos años. Las artes plásticas, la música, el teatro, los sistemas de pensamiento, todo iba envuelto en este movimiento de renacimiento, que penetraba en todos los estamentos y en todas las manifestaciones. La *Renaixença*, unida al Romanticismo, que proporcionará nueva savia y nuevo empuje hasta su confluencia con el Modernismo (Udina, 1963)

1885-1894

La voluntad de la ciudad por equipararse a las grandes capitales europeas coincidió en 1885 con la oportunidad de organizar una Gran Exposición Universal entre 1887 y 1888, siguiendo los pasos de las grandes muestras de Londres y París. En el caso de Barcelona dicho proyecto impulsado en su mayor parte desde la iniciativa privada, por un grupo de promotores internacionales especializados en materiales prefabricados para el montaje de ferias y exposiciones, con fines más especulativos que filantrópicos. El emplazamiento cedido por el Ayuntamiento, el parque de la Ciutadella (antiguo bastión militar que pocos años antes había iniciado su urbanización, a raíz de un concurso ganado por Joseph Fontserè), iba a ser objeto de diversos proyectos de redefinición, a fin de hacer compatibles los trabajos en marcha con la organización de la muestra.

Finalmente, y tras diversas discusiones no exentas de una importante carga ideológica, fue el arquitecto Elies Rogent quién se encargó de resolver el conflicto, presentando en 1887 un plano general capaz de asimilar la organización del acontecimiento y de reimpulsar las obras ya iniciada; la jardinería, la cascada, el umbráculo, etc. Los distintos pabellones se situaban en abanico en el límite semicircular del parque. El Plan de Rogent incluía algunos viejos edificios todavía existentes: El arsenal y la plaza de las Armas, la capilla de la Ciutadella y el palacio del Gobernador, al tiempo que definía la urbanización de los accesos adyacentes, especialmente el salón de acceso, culminado por el Arco del Triunfo, obra de Joseph Vilaseca, construido mediante técnicas autóctonas de elaborados trabajos artesanales con ladrillo aplantillado. También se preveían algunos nuevos edificios emblemáticos, como el restaurante de la exposición obra de Lluís Domènech i Montaner, una de las primeras manifestaciones del incipiente modernismo.

La Exposición debía ser sin duda el bautizo de Barcelona como gran ciudad europea, pero en realidad fue un campo de experimentaciones entre una ambición

ligada a la nueva estética monumental y el posibilismo propio de un desarrollo industrial en auge. Su principal repercusión fue el surgimiento de una clara conciencia del valor monumental de las grandes obras, una nueva forma de representación capaz de compensar los conflictos acusados por las nuevas dinámicas industriales. Un contrapeso cívico soportado por el ornamento y con gran voluntad de significación, favorecido por el crecimiento económico de la ciudad, frente a la crítica al progreso intrínseca a las consecuencias culturales de la revolución industrial.

En este sentido, muchas de las arquitecturas significativas del momento subrayan el interés conmemorativo de una burguesía industrial que con esta primera Exposición Universal estaba empezando a tomar conciencia de la importancia representativa de la estética de los grandes monumentos (Gausa, 2002).

Después de la Exposición Universal clausurada el 9 de diciembre de 1888 Barcelona entra en un ciclo de actuación social en el que se mezcla un estado anárquico. Este anarquismo romántico, aunque en acción, se traduce en el sentimiento y la creencia, en el espejismo de un mundo nuevo que se enfrenta a otro que considera decadente; la práctica del nihilismo será el mejor medio para acabar con él. Esta es la causa de que Barcelona entre en un periodo de anormalidad en que los atentados se suceden día tras día. Desde 1886 hasta 1900 la agitación ácrata alcanzó un punto tal, que llega a ser acusada como “la ciudad de las bombas”.

El 1 de mayo de 1890 se celebraba la huelga de solidaridad internacional con los anarquistas ejecutados en Chicago; conmemoración que se irá celebrando todos los años. En 1893, cuando el capitán general Martínez Campos pasaba revista a las tropas en la Gran Vía, fue objeto de un atentado, y dos días más tarde, el 7 de noviembre, estalla la trágica bomba del Liceo, durante la representación de la ópera *Guillermo Tell*, con la que se inauguraba la temporada. Durante el *tercer* acto fueron lanzadas desde el último piso dos bombas de las llamadas «Orsini», una de las cuales no estalló, pero la otra causó muchos muertos y heridos. El atentado, dadas sus especiales circunstancias, conmovió a la ciudad entera y los barceloneses fueron presa del terror. Este hecho marca uno de los puntos culminantes de la acción anarquista en Barcelona, consecuencia de las doctrinas dominantes en la época y fuertemente influida por el anarquismo italiano. (Udina, 1963)

1895-1904

La progresiva urbanización del Ensanche iba acompañada de un rápido proceso de reparcelación, debido a las facilidades geométricas y cuantitativas proporcionadas por el Plan Cerdà. Dicha reparcelación iba a generar pronto una versión genuinamente barcelonesa de la casa de alquiler, nacida simultáneamente en muchas de las principales ciudades europeas. Esta casa albergaba múltiples valores: el de poseerla, el de obtener de ella una renta, el de habitarla y el de ser usada como vehículo ideológico y estético a través de su imagen urbana. El tipo, habitualmente bastante sencillo, presenta una planta baja suntuosa, de mayor altura, algunas veces con entrada de carruajes, y casi siempre con posibilidades de uso comercial. La planta noble se destinaba a la vivienda del propietario del inmueble, que solía dar su

apellido a la casa. El resto de las plantas (entre cuatro y seis), con un tratamiento más sobrio, se destinaba a viviendas de alquiler, ubicándose en la última planta las dependencias del servicio. En torno a este tipo y a estas necesidades surge el desarrollo de la estética modernista, con un gran despliegue ornamental y una gran variedad iconográfica en los casos más favorecidos económicamente, o con más contención en las soluciones resueltas por los *mestres d'obres*, transmisores de una excelente tradición constructiva.

A pesar de su parentesco con otros movimientos europeos similares surgidos en el resto de Europa a finales del XIX (Arts and Crafts, Art Nouveau, Jugendstil), el modernismo posee, en el caso de la arquitectura catalana, sus propias características, al combinarse en él cierto deseo de cosmopolitismo cultural con el reencuentro de unos valores propios, capaces de colaborar en la consolidación de una conciencia nacional cada vez más extendida. La organización, hacia 1892, de la primera de las “festes modernistes” en Sitges (promovidas por el pintor y escritor Santiago Rusiñol) marca de un modo emblemático el inicio de una corriente cultural que en el caso de la arquitectura ya había sido apuntada pocos años antes por Lluís Domenech i Montaner en su texto “En busca d' una arquitectura nacional” (1878). El eclecticismo iconográfico (neomedievalismo, simbolismo místico altamente evocador, expresionismo orgánico) y la investigación tecnológica (sobre todo en torno a las grandes estructuras de hierro) convivían en el ideario modernista con una libertad formal y procesual sin prejuicios, decididamente abierta 'a la incorporación de motivos y elementos surgidos de una eclosión de los oficios artesanales (mosaico, vidriería, mobiliario, esmalte, marquetería, esgrafiados), en consonancia con la tradición procesual autóctona (Gausa, 2002).

En sintonía con este ideario, surge a lo largo de las primeras décadas del siglo la arquitectura característica del Ensanche, en un proceso dilatado que iba a acabar favoreciendo la homogeneidad e intensificando la densidad de la edificabilidad prevista por el plan inicial, al incentivarse la solución de la manzana cerrada frente a lo que había sido uno de los principales objetivos de Cerdà: la manzana abierta dispuesta según múltiples variaciones y combinaciones.

En 1897 un nuevo restaurante inspirado en Le Chat Noir de París se inauguraba en Barcelona. Se llamaba Els Quatre Gats y destacó por ser un lugar insólito, a medio camino entre las tabernas, el hostel tradicional y el refinamiento de las cervecerías modernistas del resto de Europa. Pronto empezó a estar frecuentado por artistas como Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Isaac Albéniz o Antoni Gaudí, en 1899, un joven Picasso realizó en estas paredes su primera exposición. El ambiente bohemio de aquellos días todavía puede respirarse en la calle Montsió, número 3, muy cerca del Portal de l'Àngel (Guía Turística de Barcelona, 2006).

De igual manera en ese año se produce el atentado conocido por “bomba de los Cambios Nuevos”, que fue lanzada en la calle de este nombre, al paso de la procesión del Corpus de Santa María del Mar, causando muchas víctimas. A pesar de todo, Barcelona seguía adelante, aquellas víctimas que llenaban de luto la ciudad eran quizá las víctimas propiciatorias de este crecimiento ciudadano, que no ha conocido reposo. (Udina, 1963)

1905-1914

Las protestas por el envío de tropas a Marruecos desencadenó la revolución de la *Semana Trágica* de Barcelona (1906). La represión militar llevó al triunfo electoral del *catalanismo* y en 1914 se constituía la *Mancomunitat de Catalunya*, con lo que Barcelona recuperaba la capitalidad del *Principado de Catalunya*. El estallido de la primera *Guerra Mundial* y el aprovisionamiento a las potencias beligerantes enriqueció más a la burguesía, pero el fin de la contienda originó una profunda crisis económica. (La historia de Barcelona, 2006)

En el año 1905, el arquitecto francés Léon Jaussely gana el concurso convocado dos años antes por el Ayuntamiento para resolver el problema del enlace del nuevo Ensanche con los pequeños municipios circundantes, un problema que apenas había sido apuntado en el Plan Cerdà, más allá del ajuste de la malla a los diversos episodios con que se iba encontrando. En este sentido, el Plan Jaussely aplica una idea de ciudad radicalmente opuesta a la de Cerdà, anulando incluso su trazado en los sectores todavía no urbanizados. Se trataba en realidad de una nueva ciudad estructurada por medio de un gran número de avenidas monumentales, las cuales enfatizaban la idea global como un conjunto de espacios públicos, canalizado redes del tránsito y a la vez representativos, y que iba siendo dibujada a partir de la nueva situación generada por la progresiva agregación de municipios como Gracia, Sant Gervasi, Sants, LesCorts, Sant Martí y Sant Andreu. Si bien el plan Jaussely (así como el posterior Plan de Enlaces, de 1917) nunca se llegó a aplicar, sí apuntó ciertos aspectos presentes en la ciudad actual, como por ejemplo la estructura radial de la vialidad, la idea de la circunvalación o la de la polinuclearidad (la taza del Primer Cinturón actual proviene de dicho plan). Pero el plan Jaussely permaneció sin embargo el espíritu, al plantear por primera vez el papel de las grandes arterias de tráfico como ejes estructuradores del sistema urbano.

Al margen del Plan Jaussely, el rápido crecimiento de la ciudad y la extensión progresiva de la red de transportes públicos iban a favorecer el desarrollo de diversas operaciones en el extrarradio, situadas grandes fincas colindantes con los núcleos agregados, y en muchos casos ubicadas en la ladera sur de Collserola. Los modelos septentrionales y anglosajones de la ciudad jardín, preconizados por Cebria de Montoliu desde la revista *Civitas*, iban siendo reflejados en diversas variantes, aplicadas tanto a los programas para los grandes equipamientos extraurbanos que se construían (los nuevos *colleges* religiosos, de inspiración anglosajona, los conjuntos hospitalarios constituidos por pabellones aislados o los grandes edificios docentes o administrativos) como a las diversas operaciones de urbanización mediante viviendas unifamiliares (torres), características de ciertas zonas de la ciudad. Entre éstas, el parque Güell y la urbanización de la avenida del Tibidabo, promovidas respectivamente por el conde de Güell y el Doctor Andreu, constituyen dos de los exponentes más claros. (Gausa, 2002)

1915-1926

La capacidad de ciertos acontecimientos de carácter internacional, como las grandes Exposiciones Universales, para impulsar operaciones destinadas a reestructurar espacios vírgenes o marginales de la ciudad, proponiendo y difundiendo valores nuevos, había sido ya comprobada en la primera que se celebró en Barcelona, la de 1888. La propuesta de una segunda Gran Exposición se plantea una gran muestra para 1914. A pesar de la realización de algunos proyectos, muy pronto se contempla una nueva fecha, 1917, encargándose a Josep Puig i Cadafalch un anteproyecto definitivo de ordenación del conjunto en la montaña de Montjuïc. El inicio de buena parte de los trabajos no iba a evitar diversos aplazamientos, fruto de las continuas disputas entre el Ayuntamiento y el Gobierno central, los cuales deseaban respectivamente ejercer un control estricto sobre sus directrices. (Gausa, 2002)

En 1920 los enfrentamientos sociales llegaron a un punto helado, con la aparición del *pistolero* ("guerra sucia" entre la patronal y los anarquistas). En 1923 el capitán general Primo de Rivera daba un golpe de estado y se erigía en dictador. A pesar de la nueva represión, fue un período próspero, pero significó la caída de Puig i Cadafalch como responsable de la Exposición, así como la explotación ideológica del certamen, fijado entonces para 1929 e inaugurado finalmente por el rey Alfonso XIII. (La historia de Barcelona, 2006).

b). Obras

Viviendas para la Obrera Mataró (1878 – 1882)

La Obrera Mataronense, propiedad de Salvador Pagès, el cual encargó a su amigo Antoni Gaudí la realización de distintos proyectos para mejorarla. Gaudí realizó entre 1878 y 1882 dos casas para los trabajadores, una sala de blanqueo industrial, unos servicios sanitarios y el estandarte de la compañía. Se dice que fue ahí donde Gaudí se enamoró de Pepita y que la visitaba a menudo. Pero cuando decidió pedirle matrimonio, resultó que ella ya estaba comprometida y rehusó la proposición. El arquitecto se llevó la peor sorpresa de su vida y desde entonces se dedicó por completo al amor por su obra y por Dios. Pepita era profesora en la escuela de una cooperativa textil de Mataró.

En las paredes del lugar Gaudí incluyó leyendas de fraternidad y bondad, tales como "¿Quieres ser un hombre de ciencia? Sé bondadoso", "Compañero, sé solidario, práctica la bondad" o "No hay nada más inmenso que la fraternidad". Y el estandarte que diseñó representaba un rusco con las abejas, que son grandes trabajadoras, volando entre los hilos de un telar y alrededor de flores y plantas. En él se podía leer "Cooperativa Mataronense" escrito con unas preciosas letras gaudinianas. Era tan detallado que las hermanas Moreu, que eran las encargadas de bordarlo, le pidieron a Gaudí que hiciera más dibujos puesto que aquél era demasiado complicado.

Pero lo más destacable constructivamente de esta obra es la estructura de la sala de blanqueo, con una docena de arcos parabólicos realizados con tres capas de tabloncillos de madera a tapajuntas unidos con roblones, que dejan un espacio libre muy amplio, ideal para una industria. Los arcos parabólicos son los más lógicos y mecánicamente equilibrados puesto que la parábola es la forma resultante de un estado de cargas uniformemente repartidas según el ancho del arco. Por tanto, las paredes no tienen función estructural y se realizaron simplemente con tochos de medida catalana colocados a panderete. Actualmente solo se conserva parte de esta nave y dos retretes que hay en el exterior de dicha nave. Los arcos de la nave están cortados por un lado a causa de una ampliación de la calle; mientras que los servicios están bastante deteriorados. Éstos tienen decoraciones con cerámica en el dintel y la parte inferior de la cubierta. Para su correcta ventilación disponen de ventana y de un conducto que sale por la cubierta a modo de chimenea. Estos elementos forman parte del patrimonio municipal de Mataró y son considerados Bienes Culturales de Interés Nacional (Gaudí & Barcelona Club, 2005).

Casa Vicens (1883-1888)

Calle de Les Carolines 18-24, Barcelona

La casa Vicens fue la primera vivienda burguesa que realizó Gaudí. El propietario de la Casa Vicens, Manuel Vicens i Montaner, era corredor de bolsa. Interpretó la idea de una casa familiar sinónimo de pequeña nación, concebida como lugar de vida personal y unida por sus miembros, debía garantizar a sus habitantes bienestar, higiene, belleza y una relación constante con la naturaleza.

Adoptando, por primera vez una atrevida bóveda parabólica, e iniciando allí una búsqueda, que prolongó durante toda su vida, para conseguir la mejor ventilación e iluminación posibles del interior a través de filtros ingeniosos, muy a menudo inventados por él. En la decoración apunta ya el lirismo naturalista del arquitecto “Cuando fui a tomar medidas para el solar estaba totalmente cubierto por florecitas amarillentas, que son las que adopté como tema ornamental en la cerámica” (Crippa, 2003) también encontró una exuberante palmera margallón, cuyos palmitos, fundidos en hierro, llenan la cuadrícula de la reja y de la puerta de la entrada de la casa. Diseñó con suma precisión todos los detalles y definió personalmente cualquier complemento decorativo, desde los muebles y las puertas correderas, las ingeniosas cerraduras de latón fundido de los armarios.

En el interior, contiene una bóveda tabicada con tirantes y estalactitas que cubren el fumador y de la cornisa del salón, los techos son vigas de madera sobre acartelados y bovedillas están decoradas con hojas verdes y brillantes, salpicadas de encendidas cerezas; del risueño techo del comedor cuelgan diversos pájaros corpóreos, mediante hilos imperceptibles y en las amplias jambas de paso del comedor a la tribuna hizo pintar bandadas de pájaros volando. Delante de la tribuna colocó un surtidor como una tela de hilos metálicos; el agua se dispersa en múltiples gotitas que atravesadas por el sol, hacen un mágico destello coloreado.

El exterior del edificio muestra el uso de obra de mampostería vista y de superficies prominentes, basadas en la técnica de construcción islámica. La propiedad rodeada de un muro mixto realizado con piedras en la parte baja y una verja de hierro forjado en la parte superior, compuesta por hojas de palmera enana. El dibujo de la hoja se obtuvo a partir de un molde de arcilla de una hoja auténtica. Rodeado el edificio con tres jardines: el primero, de dimensiones reducidas, que sirve para separar la casa de la calle; el segundo se halla frente a la zona noble de la casa y se compone de parterres circulares de palmas; y en el tercero, situado en un costado crecen jardines frutales.



Foto 4. Estandarte de la Cooperativa Mataró

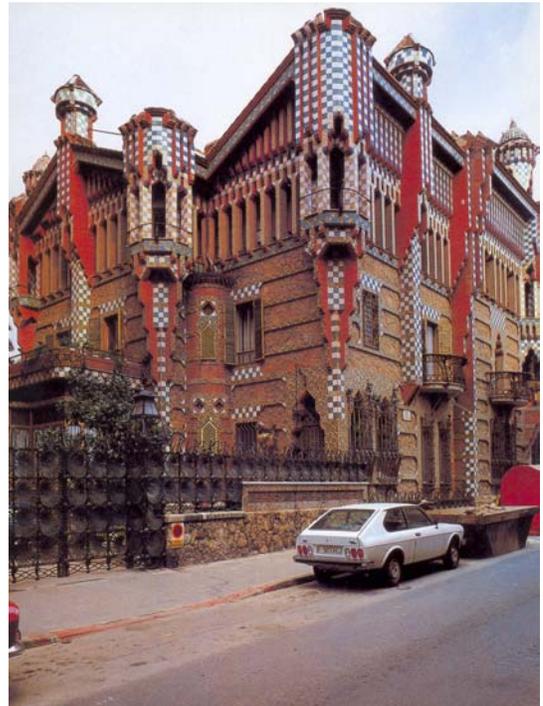


Foto 5. Casa Vicencs Fachada

Sagrada Familia (1883 - ¿?)

Plaza de la Sagrada Familia, Barcelona

Transcurre el reinado de Isabel II que, juntamente con el bienio progresista y los doce años de moderantismo, tendrá fin con la revolución industrial y el impulso económico de la burguesía catalana.

El 1866, Josep M Bocabella Verdager funda la asociación espiritual de devotos de San José, asociación que promueve la construcción de un templo expiatorio dedicado a la Sagrada Familia.

Con los donativos de devotos, el año 1881, la asociación compra un gran terreno entre las calles Marina, Provença, Sardanya y Mallorca para construir el Templo. El arquitecto Francesc del Villar presenta el primer proyecto, de tres naves, siete capillas en el ábside y una aguja de 85 m. El día de San José de 1882, el obispo Urquinaona pone la primera piedra del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

Por discrepancias con el arquitecto Joan Martorell -asesor de Bocabella- Francesc del Villar dimite y Gaudí, ayudante de Martorell, es nombrado arquitecto del Templo. Gaudí plantea un nuevo conjunto de planta basilical, de cinco naves con un crucero de tres y un cimborio de 170 m de altura, todo con predominio vertical.

Terminado el ábside, el 1894, empieza la cimentación de la fachada del Nacimiento, y la construcción del claustro y el ventanal del crucero norte, que se terminan justo cuando se pierden las últimas colonias españolas. Se termina un siglo y empieza otro. El definitivo para la construcción del Templo.

El siglo empieza con la celebración del año Jubilar Josefino, con motivo del quinto centenario del Patrocinio de San José. Pero muy pronto la historia del Templo padece su mayor pérdida: Gaudí muere atropellado por un tranvía. Esta fue la primera de una serie de malogros, que culminaron el 1936, con la Guerra Civil, la quema de la cripta, el obrador de Gaudí y la destroza de gran parte de sus maquetas por parte de los pelotones. No será hasta 1940, en plena dictadura franquista, que el arquitecto Francesc Quintana restaura la cripta quemada y reconstruye las maquetas, a través de las cuales, hoy en día se construye el Templo.

A causa de los escasos medios, el crecimiento de los campanarios del Templo fue muy lento. De hecho Gaudí solo vio terminado el campanario de San Bernabé de la fachada del Nacimiento.

En 1929 -coincidiendo con la visita de los reyes de Dinamarca- se terminaron los campanarios restantes de esta fachada a los que se les sumará el año 1933 la linterna de la Fe y el ciprés central.

En 1954 empieza la etapa de resurgimiento de la obra con el inicio de la construcción de la fachada de la Pasión: los fundamentos y el levantamiento de los muros. Quintana, Puig Boada y Bonet Garí fueron los arquitectos seleccionados para su continuación. Y la devoción del pueblo, los instigadores.

El día de San José de 1958 se dio un nuevo impulso a la obra con la colocación del grupo del Nacimiento de J. Busquets encima de la columna genealógica en la fachada del Nacimiento. El 1976 se finaliza la coronación de los campanarios de la fachada de la Pasión

En los últimos años de la vida del Templo, se finaliza la construcción de la fachada de la Pasión con la incorporación de las esculturas de Josep M. Subirachs. Desde entonces hasta ahora, se ha trabajado en la construcción de las naves y del crucero, de los cuales forman parte el patio de columnas, el coro y los ventanales y los ventanales superiores que los iluminan. Una vez terminada esta parte, el interior del Templo estará cubierto y se empezará el cimborio central. Será en este punto cuando el Templo llegará a su madurez, cuando se podrá contemplar haciéndose una idea del alcance del proyecto. Después, la vida del Templo continuara adelante, ganando espacio en su ascensión hacia el cielo. (Temple Expiatori de la Sagrada Família, 2006).

Villa Quijano (1883 -1885)

Barrio de Sobrellano, s/n Comillas (Cantabria)

Conocida con el nombre de El capricho o Villa Quijano. Máximo Díaz de Quijano, cuñado de Eusebi Güell, más tarde nombrado marqués de Comillas por el rey de España, encomendó a Gaudí la realización de una residencia veraniega en la costa cantábrica, en la población de Comillas. Cuando Gaudí mostró los numerosos dibujos de esta obras dijo “El propietario se llama Díaz de Quijano y yo me dije: Quijano, Quijada... Quijote, mejor no vayas porque a lo mejor no nos entenderíamos” (Bergos, 1954) y la obra se hizo sin que él la viese, sino que fue un compañero de carrera, el arquitecto Cristóbal Cascante i Colom (1857-1889), quien la ejecuto a partir de una minuciosa maqueta de Gaudí.

El edificio se apoyaba parcialmente en un plano obteniendo por el vaciado de parte del terreno, que a su vez contuvo con alto y sólido muro en el jardín trasero de la casa, al que atribuyo la función de zona de descanso. La lógica distribución es análoga a la de la Casa Vicens: en el semisótano se hallan las cocinas y dependencias del servicio. La planta baja dispone de salas grandes dimensiones y un fumadero cubierto con pequeñas bóvedas falsas de estuco inspiración árabe.



Foto 6. Sagrada Familia Fachada este

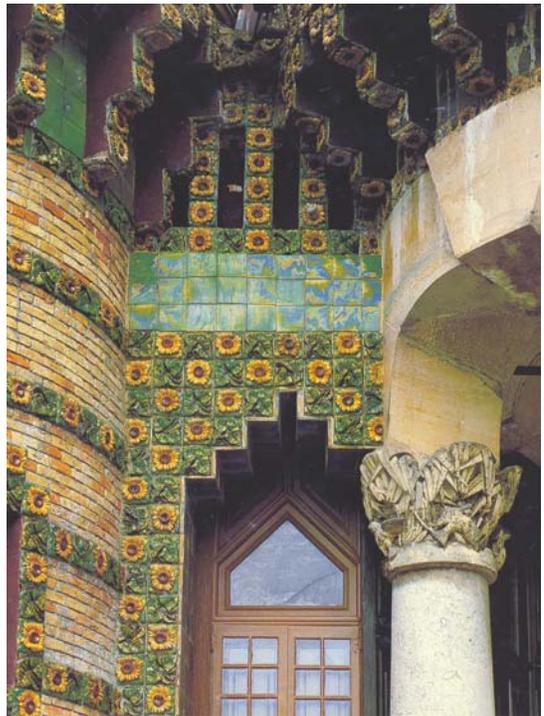


Foto 7. El Capricho: Vista parcial de la entrada

Finca Güell (1884-1887)

Avenida de Pedralbes, 7 Barcelona

Eusebi Guëll heredó de su padre extensas propiedades en las colinas de la periferia barcelonesa, una zona conocida entonces como Les Corts de Sarriá y dónde actualmente está la Zona Universitaria. En ellas el arquitecto Joan i Montells construyó una amplia residencia de estilo indiano, un homenaje a las tierras que enriquecieron a la familia Güell antes de volver a sus raíces: Cuba y la República dominicana. Eusebi Güell adquirió otros terrenos que rodeaban su ya extensa propiedad. Tenía la intención de redistribuir los jardines, en aquel momento el estilo francés y erigir nuevas construcciones, en particular una casa para el guarda de la propiedad y unas caballerizas con picadero. Este proyecto fue confiado a Gaudí, introdujo en ese parque románticamente reorganizado numerosas plantas mediterráneas: pinos, eucalipto, magnolias, cipreses y palmas, así como dos fuentes y una pérgola.

La Finca es muy conocida por la extraordinaria cancela de hierro forjado de la entrada para carruajes. La puerta peatonal consiste en una cancela en arco parabólico, subrayando por la forma idéntica aun muro de ladrillo que lo delimita apoyada en un elevado zócalo de piedra. Gaudí realizó una obra maestra escultórica de hierro forjado, el material más familiar para él y, al igual que gran parte de sus trabajos en hierro, lo realizó en el taller del forjador Joan Oñós. El dragón y el árbol de manzanas doradas que coronan la columna donde se ancla la cancela convierten los Pabellones de la Finca Güell en una sugerente metáfora arquitectónica del mito griego de Heracles y el robo de las manzanas de oro en el jardín de las Hespérides: Este mito aparece narrado en el poema épico *L'Atlántida*, escrito por Mosén Jacint Verdaguer, poeta y amigo de Güell y Gaudí. El poema es una loa a los orígenes mitológicos y al grandioso porvenir del pueblo catalán.

Finalmente dentro de esta obra por primera vez en la obra de Gaudí elementos recubiertos por cerámica troceada, *trencadís*, en la cubierta de las bóvedas y en las juntas de los ladrillos de la fachada exterior.

Palau Güell (1886- 1890)

Calle Nou de la Rambla, 3-5, Barcelona

Éste fue el primer edificio que Gaudí construyó para Eusebi Güell en el centro de Barcelona. Se erigió en un momento de gran efervescencia, motivada por la aceleración de la Exposición Universal de 1888, cuando la ciudad celebraba su propia modernidad en todos los campos y no sólo el tecnológico. En este clima el mecenas y ya amigo del arquitecto le encargó una residencia capaz de representar en la justa medida su estatus social y sus ambiciones culturales.

La construcción se prolongó hasta 1890, aunque el palacio fue inaugurado en 1888, según consta en grabado de la fachada, coincidiendo con la Exposición Universal.

El Palacio Güell fue un centro social ya que, como se ha comentado anteriormente, en él se celebraban conciertos, fiestas y reuniones literarias y artísticas. Además fue visitado por personalidades, como por ejemplo el presidente de los Estados Unidos, Grover Cleveland, la Infanta Eulalia de Borbón o la reina regente, M^a Cristina de Habsburgo (Crippa, 2003)

El centro de gravedad de la ciudad se ha ido trasladando durante estos años al Paseo de Gracia y en general al ensanche, hasta que en 1910 el conde abandona el edificio para ir a vivir a una casa que había adquirido dentro del recinto del Park Güell en la parte alta de Barcelona, que Gaudí también realizaba para él en aquella época.

A partir de ese momento, el palacio es habitado por la hija del conde Mercé Güell hasta 1945, en que el palacio fue vendido a la Diputación de Barcelona, que instaló en él, el Museo de Arte Escénico.

Entre 1974 y 1976, esta institución realizó algunos cambios en el edificio, restaurando la primera planta, para permitir su apertura al público.

La última restauración general del edificio, dirigida por Antoni González Moreno se inicia en 1983 y finaliza en 1997. Esta restauración incluye una reinterpretación, a cargo de diversos artistas, de las chimeneas y respiraderos del terrado, en el que solo se conserva una chimenea con el trencadis original de Gaudí (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006).

En 1984 fue declarado bien cultural del Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO.



Foto 8. Finca Güell: La puerta del dragón

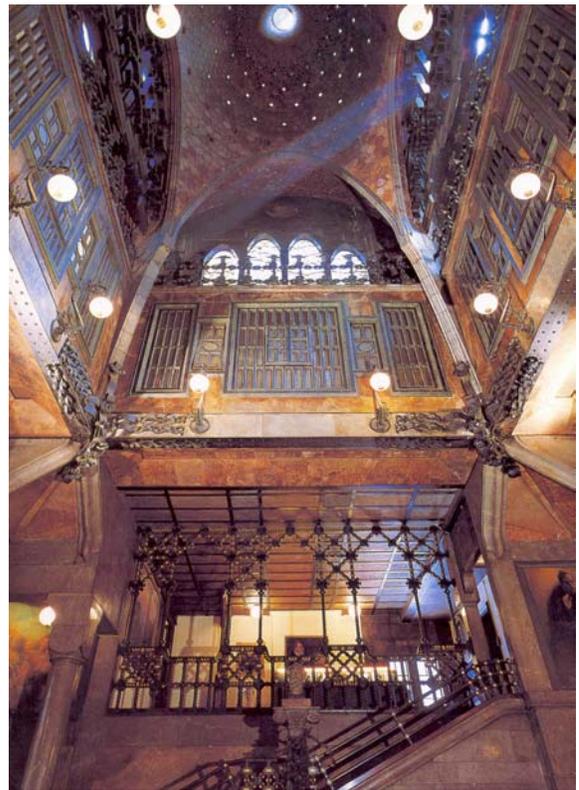


Foto 9. Palacio Güell:
El gran salón desde el piso principal

Palacio Episcopal de Astorga (1887-1893)

Astorga (León)

A finales de 1886 un incendio destruyó por completo el palacio Episcopal de Astorga. Como esta población no tenía arquitecto diocesano, el obispo Joan Grau i Vallespinó decidió encargar a su amigo Gaudí la construcción de una nueva sede episcopal justo al lado de la Catedral, encima de la muralla.

La relación entre Grau y Gaudí se inició años antes cuando el obispo, siendo Vicario general de la archidiócesis de Tarragona, inauguró la capilla, con altar diseñado por Gaudí, del colegio de Jesús-María, donde se encontraba internada Rosita Egea, la enferma sobrina del arquitecto. En los seis años que duraron las obras y durante las estancias de Gaudí en Astorga, ambos mantuvieron interesantes diálogos sobre la reforma litúrgica que creían que necesitaba la Iglesia.

Esta obra de estilo gótico contrasta fuertemente con el ambiente arquitectónico de la ciudad.

Rápidamente surgieron problemas con la Academia de Bellas Artes de San Fernando, un órgano de control de los edificios públicos y de carácter artístico. Los académicos se mostraron contrarios a muchas soluciones neogóticas gaudinianas y, quizá por ello tras la muerte repentina del obispo de Grau en 1893, Gaudí abandono en proyecto.

El edificio recuerda una fortificación medieval y se encuentra rodeado por un foso que da luz y facilita la ventilación de la planta semisótano destinada a archivos, bodega y habitaciones del portero. En planta baja tenían que ubicarse la cocina, la secretaría, la sala de conferencias y la sala del tribunal, entre otras dependencias. Según el proyecto de Gaudí el hall debía alzarse hasta la cubierta donde se habrían construido unas lucernas que darían luz a todo el cuerpo central del edificio.

Actualmente el palacio episcopal es conocido en Astorga como el "Palacio de Gaudí" y en su sótano se ubica el Museo de los Caminos.

Casa Fernández y Andrés (1891-1894)

Plaza de San Marcelo, s/n, León.

La razón por la cual Gaudí construyó esta casa en León se debe a la relación del señor Güell con los promotores de la Casa Botines este era el nombre que popularmente recibía la empresa fundada por el señor Joan Homs y Botinàs, que a su muerte pasó a dirigir Simón Fernández Fernández, empleado de la empresa y cuñado del señor Homs, con lo que el negocio pasó a llamarse Homs y Fernández. Más adelante Fernández se asoció con otro empleado del señor Botinàs, Mariano Andrés Luna, y la empresa pasó a llamarse Fernández y Andrés. La finalidad de ésta era la venta de tejidos, que compraban mayormente en Catalunya a la empresa gerentada por Eusebi Güell. (Gaudí & Barcelona Club, 2005)

Situada en la céntrica plaza de San Marcelo de León, supone un acercamiento de la obra de Gaudí al neogoticismo. Dentro de una ciudad con tantos y tan bellos edificios históricos, el arquitecto catalán no podía hacer un edificio cualquiera y por ello proyectó este impresionante inmueble con aire medievalista. Gaudí terminó los planos en diciembre de 1891 y fueron aprobados el 31 del mismo mes, pero hasta pasado el invierno no se iniciaron las obras por culpa del duro clima de León. Durante este período de tiempo se procedió a preparar el material que se iba a necesitar para su construcción.

Gaudí quería rendir homenaje a las edificaciones emblemáticas de León, así que diseñó un edificio con aire medievalista y numerosos recursos neogóticos. La obra consta de cuatro pisos, un sótano y un desván. Se escogió una cubierta inclinada y se dispusieron torreones en las esquinas con lo que el aire neogótico del proyecto se vio reforzado considerablemente. Para ventilar e iluminar el sótano, se creó un foso alrededor de dos de las fachadas.

En el primer piso se ubicaron las viviendas para los propietarios, a las que se accedía por puertas independientes en las fachadas lateral y posterior. Los pisos superiores acogían viviendas de alquiler y la planta baja se destinó a las oficinas de la empresa. La puerta principal estaba coronada por una inscripción en hierro forjado con el nombre de la empresa por una gran escultura de San Jorge debajo de la cual se encontró durante la restauración de 1950, un tubo de plomo con planos originales firmados por Gaudí y artículos de la prensa de la época. (Kliczkowski, 2003a)



Foto 10. Episcopal de Astorga: Vista desde la entrada



Foto 11. Casa Botines Fachada con estatua de San Jorge

Bodegas Güell (1895-1901)

Carretera 246 de Calafell a Barcelona, Km. 24,5 Sitges (El Garraf)

Durante muchos años se pensó que las bodegas Güell eran obra de Francesc Berenguer y Mestres, sin embargo este edificio fue proyectado conjuntamente por Antoni Gaudí i Cornet (que firmó el proyecto) y Francesc Berenguer i Mestres su discípulo, en el año 1895. (Kliczkowski, 2003d)

El propietario de los terrenos, el conde Eusebi Güell encargó inicialmente a Gaudí la construcción de un pabellón de caza que no se llegó a construir.

Posteriormente, Eusebi Güell decidió construir esta bodega y sus anexos de manera que tanto Gaudí como Berenguer tuvieron la oportunidad de desarrollar este proyecto en el que la genial imaginación de ambos arquitectos es evidente.

El complejo es un ejemplo de Modernismo arquitectónico catalán y nos muestra unas formas extremadamente originales realizadas con materiales tradicionales como la piedra y el ladrillo.

En una construcción que recuerda un estilo medieval, los arcos son parabólicos en vez de la típica forma semicircular del románico.

El conjunto consta de dos edificaciones, el pabellón de entrada y las bodegas. El primero incluye una gran puerta de hierro formada por un travesaño de forja y gruesas cadenas que cuelgan él. Los muros portantes combinan la piedra y el ladrillo. Esta conjunción de materiales no es necesaria estructuralmente, pero aún así Gaudí decoraba las fachadas que de otra manera hubieran resultado demasiado toscas. Un gran arco coronado por un balcón mirador recibe a los visitantes y alberga la puerta de la casa del portero.

A pesar de la unidad de estilo del conjunto, se pueden observar detalles de la personalidad de cada arquitecto. Por ejemplo, la capilla con un estilo más propio de Berenguer contiene también elementos gaudinianos. (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006)

Casa Calvet (1898-1900)

Calle Casp, 48, Barcelona.

En 1900, el Ayuntamiento de Barcelona premió como el mejor edificio del año esta construcción diseñada por Gaudí para Pedro Mártir Calvet, el fabricante textil al que se la había encargado en 1898. Retrata del único reconocimiento a una obra en vida del arquitecto. El trabajo fue su primera aproximación al diseño de casas vecinales: todo un reto. (Kliczkowski, 2003c)

El propietario se reservó en la planta baja un almacén y un despacho (actualmente ocupado por un restaurante) y el piso principal. Gaudí proyectó cada piso en forma diferente. La fachada principal, de piedra labrada más contedina en formas que la posterior. Un plano único define la fachada principal, en el que la sillería concede al conjunto un aspecto rugoso que suaviza los balcones lobulados de hierro forjado y diversos elementos escultóricos.

Gaudí dio gran importancia a la decoración interior de las viviendas. De hecho diseñó algunas piezas de mobiliario, como el sillón con brazos de una y dos plazas, una mesa y una silla.

Esta colección de muebles supuso su primera incursión en el campo del diseño. También creó otros elementos decorativos, como los techos, la mirilla de la puerta de acceso, las manijas de las puertas, los picaportes o las jardineras de la terraza posterior. (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006)



Foto 12. Bodegas Güell Fachada

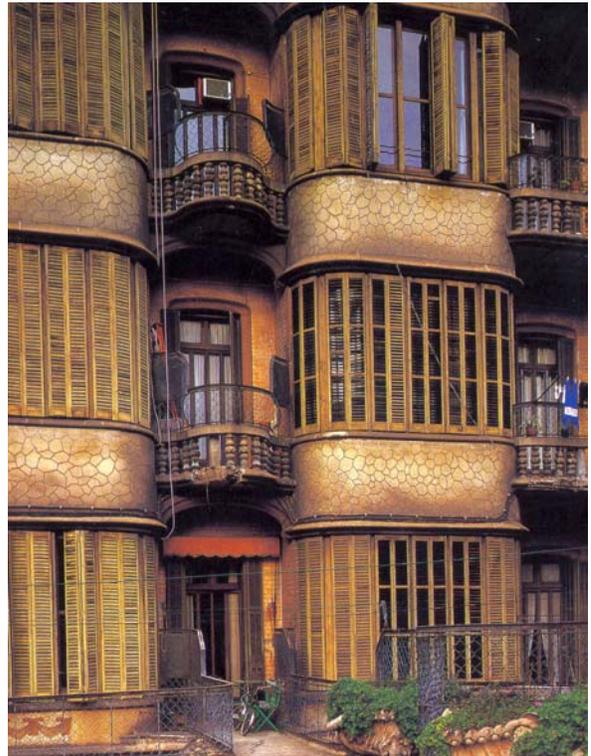


Foto 13. Vista de la Casa Calvet

Cripta de la colonia Güell (1898-1914)

Colonia Güell Santa Coloma de Cervelló (Baix Llobregat-Barcelona)

La Colonia Güell es una pequeña colonia obrera que se estableció junto a la fábrica textil del señor Güell en el año 1882 en la población de Santa Coloma de Cervelló, en la comarca del Baix Llobregat, a unos 20 km. de Barcelona.

El futuro conde Güell había previsto todo tipo de servicios para los obreros de su fábrica y entre estos servicios no podía faltar una iglesia.

Para el estudio del proyecto Gaudí destinó diez años durante los cuales elaboró un nuevo método de cálculo de estructuras basado en una maqueta estereostática construida con cordeles y saquitos de perdigones. Una vez trazada la planta de la iglesia a escala 1:10 sobre un tablero de madera, se colocaba en el techo de una caseta que había al lado de las obras y se colgaban los cordeles a partir de los puntos de donde tenían que salir los pilares. En cada arco catenárico que formaban los cordeles se suspendían los saquitos llenos de perdigones con un peso diez mil veces inferior a la carga que tendrían que soportar los arcos. Se tomaban fotografías de la maqueta resultante desde distintos puntos y al girarlas se obtenía la forma exacta de la estructura de la iglesia. Gaudí pintaba las fotografías de diferentes maneras y así podía ver secciones verticales o alzados del edificio.

El proyecto de Gaudí tenía que ser una cripta con un pórtico aprovechando el desnivel del terreno y una capilla de cuatro pisos de altura a la que se llegaría a través de una escalinata por encima del pórtico. La iglesia, situada en una pequeña colina, se hubiese confundido entre los pinos gracias a la policromía que Gaudí había pensado: la parte de la cripta está construida a partir de ladrillos recochos y basalto negro que representan el terreno y los troncos de los árboles; A medida que subían los muros, iban adquiriendo tonalidades verdes, como las copas de los árboles, luego azules, como el cielo, hasta terminar en blancos y dorados en la parte más alta de los campanarios, representando las nubes del cielo y el sol. Pero al mismo tiempo este proceso cromático es un símbolo del camino de la vida cristiana, desde las penumbras del infierno hasta la luz de la Gloria de Dios.

Las obras no empezaron hasta finales de 1908 y justo cuando se estaban terminando la cripta y se empezaban las paredes de la capilla, se pararon a causa de la muerte del Conde Güell, en 1914. La maqueta quedó intacta en la caseta de los obreros, así como las fotografías y los planos, hasta que en 1936, al estallar la Guerra Civil Española, fueron quemados y destruidos. (Gaudí & Barcelona Club, 2005)

Casa Ballesguard (1900-1909)

Calle bellesguard, 16 Barcelona.

Doña María Sagués, viuda de Figueras y una antigua admiradora del artista, le encarga una construcción que debía resucitar el valor histórico del lugar: Martí, último rey de Aragón apodado “el Humano” mandó construir en 1408 una casa de campo en ese lugar. El nombre Bellesguard (bella vista) provenía ya de antiguo y se debía al magnífico panorama de la ciudad que el lugar ofrecía. (Zerbst, 1997).

Cuando Gaudí aceptó el encargo apenas quedaban vestigios de la mansión medieval. Las escasas ruinas fueron respetadas

El recuerdo de la gloria de la Edad Media catalana y la legendaria justicia del rey Martín así como la belleza de un lugar alejado del centro urbano, estimularon a Gaudí a conferir a este edificio una original interpretación del gótico civil catalán (Crippa, 2003) .

El exterior del edificio, revestido con piedra pitarrosa, recuerda las construcciones medievales y se adapta al entorno. Las ventanas de la fachada son arcos lobulados con reminiscencias góticas, y la torre posee uno de los elementos más característicos del arquitecto: la cruz de cuatro brazos.

Se trata de una residencia de planta sencilla, prácticamente cuadrada, con semisótano, planta baja, piso y desván. Bóvedas tabicadas de perfil bajo soportadas por pilares cilíndricos definen la estructura del semisótano. En el piso superior, las bóvedas de ladrillo se tornan ornamento decorativo más. En este espacio lo más llamativo es la luminosidad, conseguida en parte gracias a los amplios vanos. En las plantas superiores, Gaudí logró unas estancias diáfanas al emplear numerosas aberturas y revestir las paredes con yeso. El techo del desván se sustenta mediante pilares de formas diferentes con capiteles fungiformes de ladrillo voladizo. Estos sostienen un tablero tabicado plano, del que arrancan falsos arcos creando con gruesos alternados de ladrillos y rasillas. (Kliczkowski, 2003b)



Foto 14. Cripta de la Colonia Güell: Interior

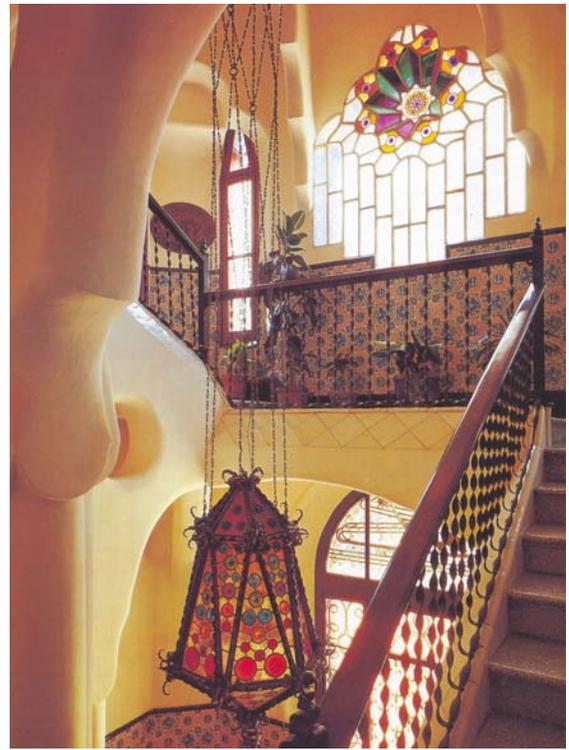


Foto 15. Bellesguard: Ventanas y ventilación

Park Güell (1900 - 1914)

Declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO el 2 de Noviembre de 1984 (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006).

Fue un encargo de Eusebi Güell, quien quería que su finca fuese una "ciudad-jardín" como las que se hacían en Inglaterra para la burguesía rica de Barcelona. Dividió el terreno en 60 parcelas de entre 1000 y 2000 m² y de forma triangular para adaptarse a la topografía del terreno. Cuando alguien compraba una parcela tenía que signar un contrato aceptando condiciones como la prohibición total de la tala de árboles, una limitación de la planta del chalet a 1/6 de la superficie total y una altura máxima de 80 centímetros para la cerca. Solo se vendieron tres: dos para la casa de la familia Trias, que aun mantienen, y otra para hacer el chalet-muestra, que acabó comprando Gaudí en 1906 y que actualmente es un Museo dedicado al arquitecto del parque (Gaudí & Barcelona Club, 2005)

Es una lástima que este proyecto no fuera llevado a cabo, pues habría supuesto para Barcelona el contar con un modelo de urbanización vanguardista incluso para nuestros días Asimismo podría ser utilizado actualmente como ejemplo ecológico de urbanización del terreno por su total respeto al entorno natural y por el reciclaje que se hizo en la construcción de la mayoría de mosaicos que podemos observar, ya que la cerámica provenía de desechos las fábricas. Gaudí consiguió con el plano la combinación ideal de zona de vivienda y áreas de reposo. Como punto central se había previsto una plaza que serviría de centro de encuentro para todos los vecinos, pero al mismo tiempo como escenario de obras teatrales y actos de carácter folklórico. (Zerbst, 2003)

Jardines Artigas (1904 – 1910)

Afores, s/n - Camí de la Pobla a Clot del Moro La Pobla de Lillet (Berguedà)

Después de un exhaustivo estudio por parte de la Real Cátedra de Gaudí, se determinó que los jardines que rodean la antigua fábrica Artigas, en la provincia de Lleida, fueron proyectados por Gaudí. El arquitecto visitó al prospero industrial Joan Artigas i Alart en su casa de Pobla de Lillet, donde recibió el encargo de diseñar el jardín.

Artigas, que era amigo de Güell y propietario de una fábrica textil, que conocía el trabajo de Gaudí en el Park Güell que entonces estaba en construcción, quería hacer un jardín junto a su fábrica en ambas orillas del río Llobregat y cerca de su nacimiento, que atravesaba su finca. Artigas se enteró de la estancia del arquitecto en La Pobla y le hizo llegar una petición de que lo recibiera.

El hecho es que en un posterior viaje de Gaudí a la Pobla, Artigas envió una tartana a recogerlo a la estación de Ripoll y alojó al arquitecto en su casa.

Artigas pidió a Gaudí unos bocetos del jardín. Tras esta estancia en La Pobla de Lillet, Gaudí volvió en Barcelona y Gaudí, no sólo realizó los bocetos pedidos por Artigas, sino que le envió dos albañiles de los que trabajaban en el Park Güell para que ayudaran en la construcción de los jardines y formaran a los trabajadores que tenían que continuar las obras una vez ellos volvieran a Barcelona, cosa que hicieron durante un periodo de dos meses, hasta que traspasaron la responsabilidad a los albañiles y mano de obra local.

Las obras se prolongaron desde 1904 hasta 1910. Durante este periodo, murió Joan Artigas i Alart, promotor inicial del proyecto.

De la continuación de la actividad de la empresa y de la construcción del jardín se encargó su heredero Joan Artigas i Casas

Los trabajadores locales continuaron la construcción siguiendo los bocetos de Gaudí hasta la finalización del proyecto.

Lamentablemente, los mencionados bocetos originales no existen, puesto que se quemaron en el incendio de la fábrica al final de la guerra civil (1939) (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006).



Foto 16. Parc Güell: Techo en patio de columnas



Foto 17. Jardines Artigas

Casa Batlló (1904-1906)

Paseo del la Gràcia, 43, Barcelona

La actual Casa Batlló, es el resultado de la reforma total de una antigua casa convencional construida en el año 1877, de hecho, el edificio de Gaudí es un edificio nuevo. Gaudí recibió el encargo de renovación total del inmueble del propietario Josep Batlló i Casanovas (industrial textil). Sobre esta base, Gaudí construyó esta sorprendente casa, una de las mas fantasiosas y especiales de Barcelona. (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006)

El exterior se cubrió con piedra de Marés y cristal en las primeras plantas, y con discos de cerámica en las superiores. Durante la obra, el propio arquitecto decidía desde la calle la posición óptima de estas piezas, que perfecciona una idea inicial durante el proceso de construcción, es recurrente en todas sus obras y refleja la gran dedicación de Gaudí en sus proyectos. Este método le supuso algunos problemas burocráticos, ya que las autoridades necesitaban aprobar proyectos concluidos. Para evitar estos conflictos, Gaudí solí esbozar los planos de sus trabajos, sobre los que evolucionaba durante las obras.

El cerramiento de la buhardilla culmina el desarrollo poético llevado a cabo en toda la fachada: unas piezas cerámicas rosa azulado en forma de escamas y un remate de piezas esféricas y cilíndricas evocan el lomo de un dragón. Un torreón coronado por una pequeña cruz abombada remata una edificación que a pesar de presentar geometrías y colores sorprendentes e innovadores tuvo en cuenta su situación y se acopló a la altura de los edificios vecinos. En el tejado, las chimeneas y los depósitos de agua se recubrieron con trozos de cristal y cerámica de colores, fijados sobre una base de mortero.

(Kliczkowski, 2003c)

Casa Milà (1906 – 1910)

Paseo de Gràcia, 92, Barcelona.

La conocida Pedrera por su apariencia de indestructible amontonamiento de piedras (Bergós, 1954), es petición de un matrimonio formado por Pere Milà i Camps y Roser Segimon i Artiles. El terreno sobre el que se erige la casa Milà, es la esquina del paseo de Gràcia y la calle de Provença, estaba ocupado por un pequeño chalet en la frontera entre el municipio de Barcelona y Gràcia en 1897.

Pere Milà había visto la casa Batlló y quedó entusiasmado por su belleza, así que encargó a Gaudí la realización de una gran casa de pisos de alquiler en su nuevo terreno. La mujer del señor Milà, Rosario Segismón, nunca estuvo de acuerdo con la arquitectura de su paisano (ella era de Reus) pero respetó la decisión de su marido y vivió entre decoraciones gaudinianas desde 1910 hasta 1926 cuando, al morir el arquitecto, transformó todo el piso principal en una serie de habitaciones muy convencionales de estilo Luis XVI. (Gaudí & Barcelona Club, 2005)

Cuando Gaudí, recibió el encargo de esta enorme residencia para la alta burguesía, lo concibió lleno de significados simbólicos y religiosos, al principio aceptados por su cliente y, más tarde, rechazados por los movimientos anarquistas y anticlericales de Barcelona (Crippa, 2003).

La fachada es una impresionante, variada y armoniosa masa de piedra ondulante sin líneas rectas donde también el hierro forjado está presente en los balcones que imitan formas vegetales. El desván está soportado por muros de arcos de ladrillo.

El terrado es de una fantasía exuberante, las chimeneas con formas que recuerdan guerreros, las salidas de las escaleras, etc. componen un bosque de figuras que sorprende por su variedad y el vanguardismo de las formas.

El edificio fue declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO el 2 de Noviembre de 1984 (Gaudí y el Modernismo en Cataluña, 2006)



Foto 18. Casa Batlló

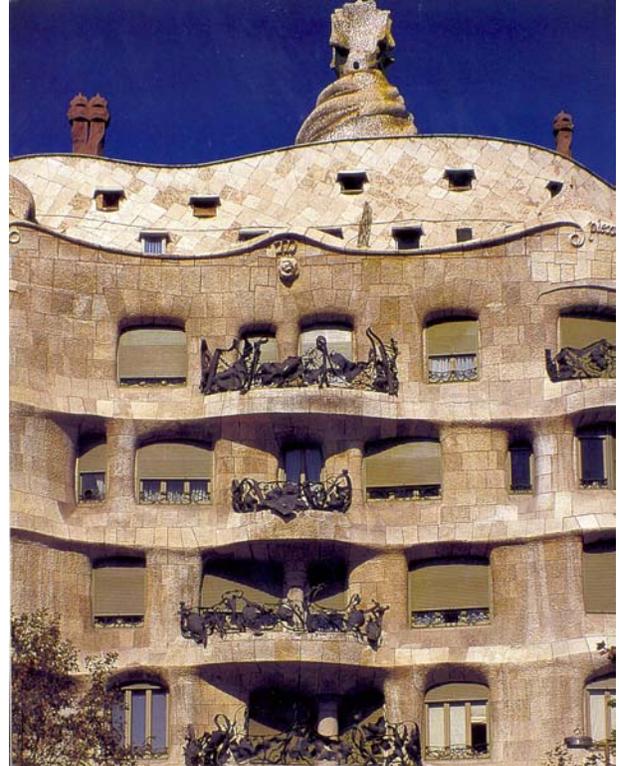


Foto 19. Casa Milà: Vista parcial de la Fachada

Índice de Fotos

Foto 1 Parc Güell. Rompecabezas 1000 piezas. España: EDUCA.

Foto 2 Retrato de Gaudí en sus últimos años de vida. http://www.gaudiclub.com/ingles/i_vida/fotgaudi/2retr.jpg. Disponible en Gaudí Club

Foto 3 Temple Expiatori de la Sagrada Familia (1878) Gaudí en 1878. Corea: 2005 Taschen Diary, p 39

Foto 4. Cooperativa Mataronense. Recuperado el 17 de Septiembre 2006 http://www.gaudiclub.com/ingles/i_vida/fotobras/mataro/mataro02.jpg. Disponible en Gaudi Club

Foto 5. Roland René (2005). Casa Vicens: Fachada vista desde la Calle de Carolinas. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 39

Foto 6. Guntill Reto (2005). Sagrada Familia: Fachada Este. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 19

Foto 7. Roland René (2005). El Capricho: Vista parcial de la entrada. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 8

Foto 8. Roland René (2005). Finca Güell: La puerta del dragón. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 45

Foto 9. Roland René (2005). Palacio Güell: El gran salón desde el piso principal. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 23

Foto 10. Palacio Episcopal de Astorga. Recuperado el 17 de Septiembre de 2006 <http://www.gaudiallgaudi.com/EA017%20Astorga.htm>. Disponible en Gaudí y el Modernismo en Cataluña

Foto 11. Casa Botines. Recuperado el 17 de septiembre de 2006. <http://www.gaudiallgaudi.com/images/Gaudi%20%20Casa%20Botines%20%20Sant%20Jordi%20i%20faana.JPG>. Disponible en Gaudí y el Modernismo en Cataluña

Foto 12. Bodegas Güell. Recuperado el 17 de septiembre de 2006. http://www.gaudiallgaudi.com/images/Sitges_Celler_Garrafa_facana.JPG. Disponible en Gaudí y el Modernismo en Cataluña.

Foto 13. Roland René (2005). Casa Calvet: Vista de la Casa Calvet. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 47

Foto 14. Roland René (2005). Cripta de la Colonia Güell: Interior. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 34

Foto 15 Roland René (2005). Bellesguard: Ventanas y ventilación. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 3

Foto 16. Sarrà Jordi (2005). Parc Güell: Techo en patio de columnas Corea: 2005 Taschen Diary, Week 37

Foto 17. Jardines Artigas. Recuperado el 17 de Septiembre de 2006. <http://www.gaudiallgaudi.com/EA019%20Jardines%20Artigas.htm>. Disponible en Gaudí y el Modernismo en Cataluña

Foto 18. Casa Batllò. Recuperado el 17 de Septiembre de 2006. http://www.gaudiclub.com/ingles/i_vida/fotobras/batllo/batllo14.jpg. Disponible en Gaudí Club.

Foto 19. Gentil Reto (2005) Casa Milà: Vista parcial de la Fachada. Corea: 2005 Taschen Diary, Week 18