

Tesis para la obtención del grado de Maestro en Historia del Arte

La Sagrada Familia

De templo católico místico a ícono cultural y comercial.

Procesos de cambio de significado en los símbolos culturales.

Lic. Ingrid Cárdenas Zavala

No. Cta. 508005200

Facultad de Filosofía y Letras

UNAM



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

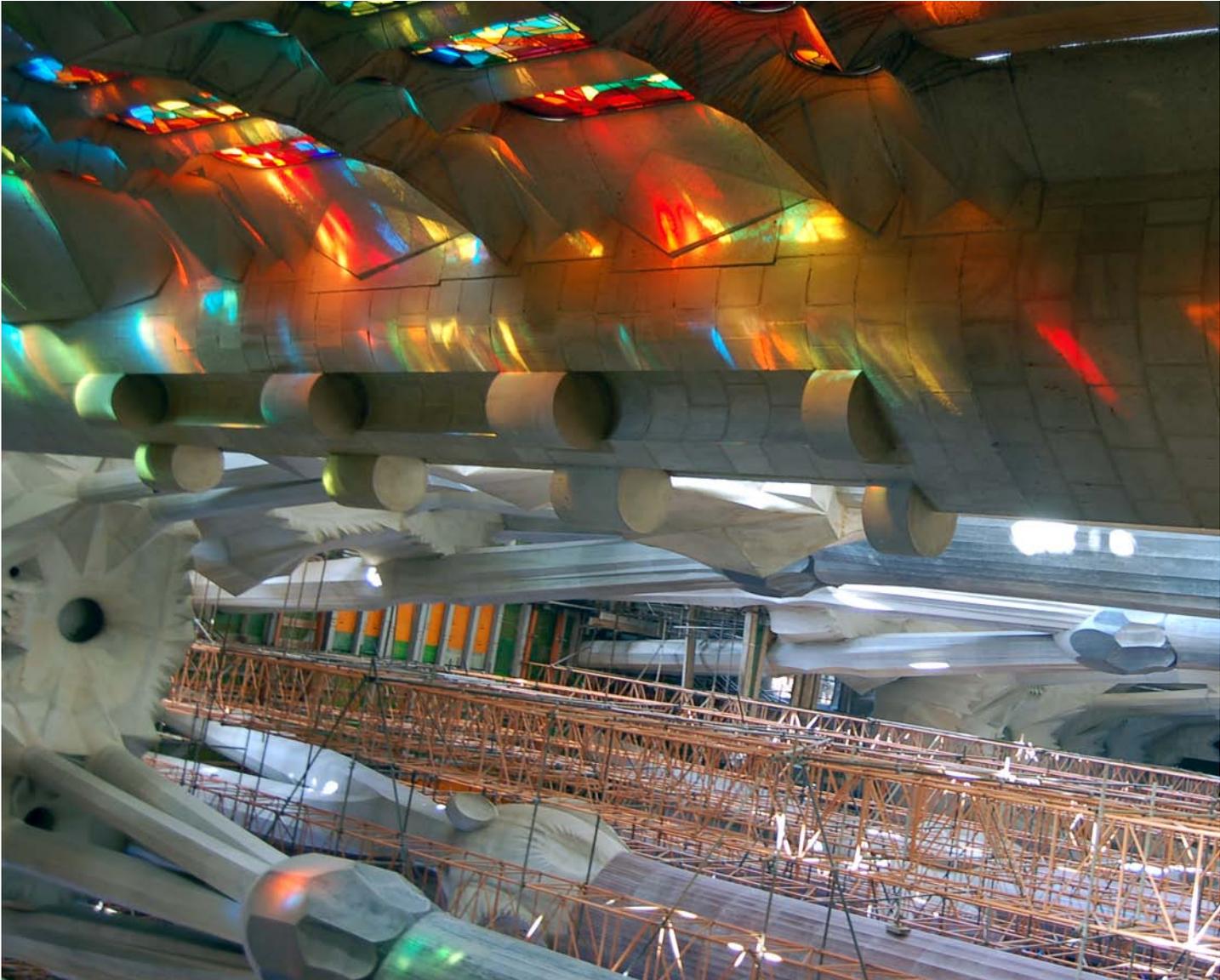
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

Contenido

Introducción	5
El simbolismo catalán. Estudio de caso: la Sagrada Familia	9
1. La Sagrada Familia: La Iglesia del Ensanche	11
2. Gaudí y el proyecto de la Sagrada Familia	18
3. Cánones y modelos para la Sagrada Familia	23
4. Simbolismo y mitos en las representaciones de la Sagrada Familia	36
5. La Sagrada Familia como identidad de Barcelona y el Catalanismo	44
6. Transición del símbolo místico al iconismo cultural	49
Caso 1: Fat Tire Bike Tours Barcelona	60
Caso 2: La Baguetina Catalana	61
Caso 3: 11 th Plinius Conference on Mediterranean Storms	62
Conclusiones	64
Anexos	71
1. Cataluña y el catalanismo	71
1.1 Origen histórico y místico de Cataluña	72
1.2 El surgimiento de la Corona de Aragón y el Condado de Barcelona	74
1.3 Cataluña bajo España	77
1.4 La Renaixença, el renacimiento catalán en el marco del Romanticismo	79
1.5 Del Noucentisme a la República	86
2. Idea de identidad	89
2.1 Necesidad psíquica de identidad	89
2.2 Taxonomía de la identidad: individual y colectiva	90

2.3 Construcción del sentido de identidad	92
2.4 Caracterización de la identidad nacional	92
3. El Símbolo	95
3.1 Panorama conceptual del signo	95
3.2 Estructura y dimensiones del signo	96
3.3 El pragmatismo de Charles Morris	97
3.4 Importancia del designatum para la integración del símbolo	98
3.5 Construcción del símbolo: analogía por forma y por sustancia	99
Biografía	103
Gaudí: Obra y definición de estilos.	108
Influencias que marcan la obra gaudiniana	111
Aspectos Técnicos en la obra de Gaudí aplicados en la Sagrada Familia	114
Historia de la obra de la Sagrada Familia	116
Síntesis del recorrido espacial por la Sagrada Familia	119
Bibliografía	121



Introducción

“El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los aspectos más profundos- que desafía cualquier otro medio de conocimiento... Consecuentemente, su estudio nos permite alcanzar un mejor entendimiento del Hombre – del Hombre ‘como es’-, anterior a lo que ha devenido en términos de la Historia.”

Mircea Eliade¹

El ser humano, en su afán de comprender el mundo en el que vive y poder hacer aprehensibles las ideas de las que está compuesta su propia existencia, representa a éstas como símbolos, los que tienden un puente directo entre el mundo real y el conceptual. Los símbolos se hacen patentes para denunciar una realidad, que mientras más abstracta o profunda es, más encriptados se vuelven ante nuestros ojos; una realidad que al mismo tiempo es velada, tan sólo presentida porque el mismo símbolo es usado para no exponerla en su desnudez. Los símbolos tienen una raíz mediata con los objetos que iconizan, y es por medio de una convención establecida que ese objeto representa dicho concepto. Sin embargo, en ocasiones sucede que el convenio es cambiado para representar una nueva realidad y el símbolo ya no funciona exactamente en el mismo sentido.²

Este es el caso de el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona, capital del estado autónomo español de Cataluña.³ Concebido como un símbolo de inspiración religiosa para los habitantes de una ciudad en expansión aquejada por los problemas sociales que trajo consigo la industrialización, actualmente se puede ver su imagen en logotipos de varias empresas, y se le usa como representación de la ciudad tanto fuera como dentro de sus lindes.

Con el objeto de descifrar la imagen que representa esta construcción habrá que verla como fruto del modernismo en Cataluña, que es sincrónico a los movimientos *Jugendstil* alemán o *Art Nouveau* francés, sin embargo, en estas regiones existe una democratización del arte y el concepto de *l'art pour l'art* es lo que marca la tendencia, un arte que encuentre en sí mismo su propósito. La Sagrada Familia cumple en la forma su relación orgánica, sin embargo su

1 Eliade, Mircea. Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism. p. 12.

2 El funcionamiento del símbolo pragmáticamente se halla detallado en el anexo “El Símbolo”.

3 El templo se encuentra ubicado en el área conocida como el *Eixample* o Ensanche, entre las calles de Marina, Sardenya, Provença y Mallorca.

intención sigue siendo plenamente religiosa, prolongando la idea del arte al servicio de la tradición católica.⁴

Además, el templo sigue la tradición de las antiguas catedrales, y va por 130 años de construcción pronosticándose otros 50. En ese tiempo ha vivido el ocaso del Romanticismo y el nacimiento del *Noucentisme*, las dos últimas proclamaciones de la República Catalana, la Guerra Civil, años después, la muerte del dictador Francisco Franco, el regreso a la vida democrática española y un nuevo milenio. La visión religiosa catalana ha cambiado en los últimos tiempos, y la Sagrada Familia continúa en una ciudad donde el número de fieles asistentes al culto ha disminuido drásticamente, en contraste con la cantidad de turistas japoneses.

El propósito de este proyecto se centra en desentrañar las causas que han hecho de este templo la obra artística más relevante de Cataluña hasta el punto de llegar a ser un ícono⁵ en su identidad cultural, pasando más a ser una imagen para definir el carácter de la ciudad y la vida barcelonesa, apartándose de su intención religiosa inicial. Se investigan los vacíos que llevan a la Sagrada Familia a convertirse en la representación de la ciudad catalana y cómo cubre sus necesidades de identidad. Para ello, se destacan las condiciones de la región en las que nace el proyecto del templo y se estudian los factores que propiciaron las excepcionales formas del templo, cuya singularidad ha provocado tanto rechazo como asombro. Formas que han sido empleadas en innumerables ocasiones por distintos diseñadores en multitud de mensajes. No obstante, en estos mensajes, aunque representa al templo, no lo significa como tal. A pesar de que la Sagrada Familia contiene en sus fachadas íconos netamente católicos, su silueta no tiene un puente signico con el catolicismo.

En lo que respecta al primer punto, el determinar el origen de las singulares formas que estructuran a la Sagrada Familia, se analiza la ideología que influyó a Gaudí, principalmente por la metodología propuesta por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, en la que se da la búsqueda de las raíces culturales e históricas de las diversas nacionalidades. Así el templo

4 A diferencia del concepto generalizado de traer la naturaleza a la ciudad industrializada para “humanizar” al hombre y devolverlo a su estado prístino, Gaudí lo piensa por representar “la obra de Dios” y de esta manera inspirar a los habitantes es una comunión no sólo religiosa, sino también social.

5 Ícono en la dimensión semiótica, donde éste es “un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una o varias semejanzas con algunas de las propiedades intrínsecas de dicho objeto. Emanan directamente de esas propiedades del objeto y las reproduce [...]. Representa al objeto por similitud.

Así, el objetivo final es profundizar en las causas que han llevado a la imagen del último gran templo católico, que se erige a modo de una antigua catedral, a la pérdida de su sentido religioso y su consecuente explotación como signo de cultura y comercio en la ciudad de Barcelona. Por ello, es necesario dejar patente que el presente es un estudio de la imagen que proyecta la arquitectura, entendida como elemento de comunicación, y su influencia en el receptor de mensajes gráficos. Se explora la importancia del templo como obra arquitectónica que define el paisaje barcelonés como para que su silueta sea utilizada en la publicidad de la ciudad. La industria turística se vale de los grandes hitos metropolitanos para promocionar los viajes a la urbe y favorecer la derrama económica. En los últimos siglos, la gran mayoría de las ocasiones los hitos han sido concebidos para publicitar la población, como una tarjeta de presentación, mas en el caso de la Sagrada Familia, este motivo se devela en su proceso. Se considera a la arquitectura de monumentos, además de una representación de identidad de la ciudad y su poder, la imagen promocional de un producto de consumo.

El simbolismo catalán. Estudio de caso: la Sagrada Familia

“Las naciones marcharán en su luz y los reyes de la tierra llevarán a cabo su honor y gloria.

Las puertas no se cerrarán ya todos los días, puesto que la noche no volverá jamás. Los pueblos aportarán sus más magníficos y excepcionales dones. No participarán en ella ni los deshonrosos, ni los abominables, ni los mentirosos; solamente aquellos que están inscritos en el libro de la vida que posee el cordero.”

Libro del Apocalipsis 21, 24-27: *Descripción de la Jerusalén Celestial.*

Para comprender el contexto en el que surge el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, es preciso hablar del catalanismo,⁷ que se presenta en una multiplicidad de matices. El sentimiento nacional catalán no se relaciona con alguna tendencia política, económica o religiosa en particular, desarrollándose muy independientemente de cualquiera de estos factores. El nacionalismo nace como necesidad de cohesión e identidad de un pueblo para la formación de un Estado;⁸ sin embargo, en el caso de Cataluña se ramifican una gran variedad de “catalanismos”. Inclusive es muy común que se observen diversas tendencias en individuos de una misma comunidad o grupo familiar. El catalanismo puede ser de izquierda, de derecha, anarquista, católico, ateo, clerical, anticlerical, burgués, obrero, entre otras posturas con sus combinaciones. Existen diversos caminos para el mismo fin: el reconocimiento del Estado catalán, la fuerza unificadora para su identidad, pero esta complejidad se refleja directamente en la sociedad cuyas innumerables divisiones son turbias impidiendo formar un mayor frente y provocando las contrariedades inherentes de la Cataluña moderna.

Desde su origen, el asentamiento que luego sería la ciudad de Barcelona, se distinguió del centro de la península ibérica por su desarrollo y germinando una identidad propia. El condado de Barcelona logró un crecimiento económico muy destacado gracias a su constante actividad mercantil con los distintos pueblos del mediterráneo. Sin embargo, en 1410 ante la muerte de Martín el Humano, sin herederos, la línea sucesoria cambió a un soberano de origen castellano. A partir de entonces se establece una relación difícil entre las dos regiones. El gobierno central pugna por establecer un claro dominio en Cataluña implantando sus órganos de gobierno, su lengua y su cultura. La presión que se ejerció para tener el control total, se traduce borrando toda huella de identidad catalana, haciendo de este territorio a su

7 La historia de Cataluña se describe poco más detallada en el anexo “Cataluña y el Catalanismo”.

8 De la misma manera es descrito el concepto de identidad, tanto individual, como colectiva en el anexo “Idea de Identidad”.

modo y semejanza con el fin de eliminar cualquier roce. Sin embargo, la actitud catalana, al volcarse en el trabajo con su espíritu comercial, empezará a marcar la diferencia entre Cataluña y España,⁹ y necesita unir los puntos de su propia identidad de alguna manera.

Varios puntos convergen que definen la personalidad catalana, como resultado de las constantes acotaciones que marca el gobierno central. Los catalanes, desprovistos de la posibilidad de perfilar su propio destino político, podrán, al menos, apuntalar su ventura económica, siempre y cuando lo hagan de acuerdo a las normas que dicta España. De esta manera se genera una clase privilegiada¹⁰ que crece bajo el amparo del trono, aunque con juicios encontrados debido a la pugna latente.¹¹ La burguesía obtuvo el dominio económico y por ende, el social. A partir de ello buscó la manera de justificar su potestad, encontrando en la cultura una veta en la que argumentaría su íntimo compromiso con la tierra catalana, a pesar de y debido a- sus convenios con la Corona.

A mediados del siglo XIX, el arte fue el vehículo de la burguesía que ejerció una acción socialmente responsable actuando de acuerdo a su ética que, con su lenguaje simbólico, hizo patente el deber de cada catalán para con su nación. Asimismo sirvió para su autojustificación en el poder a la par de los títulos nobiliarios concedidos por el rey, la adquisición de arte *de catalanes para catalanes* reforzaba la estructuración social, presentándose éste como bien suntuario para las clases más acomodadas. Como norma romántica, el tema es la búsqueda de sus raíces, sus orígenes como nación en afán de justificar su propia existencia.

9 España se aísla del resto de Europa por el gran muro que le representan los Pirineos. Sin embargo, para Cataluña, esta barrera no es tal, puesto que otrora constituía el centro del territorio occitano -compuesto por lo que actualmente se conoce como Cataluña y la Cataluña francesa o *Catalunya Nord*-. Además, gracias al puerto de Barcelona, están en constante comunicación con Europa y se empapa del pensamiento, los estilos y las tecnologías últimas que se desarrollan. Al norte, el País Vasco presenta una situación similar.

10 Tanto por el desarrollo de la Revolución Industrial como por la conciencia comercial del catalán, la gestación del capitalismo en Barcelona fue evidente, proliferando la burguesía como la clase dominante, quien eventualmente dictó las pautas para el nacionalismo catalán.

11 El pacto del gobierno central con la burguesía consistió en una política que favoreciera los intereses económicos con el proteccionismo comercial.

La floreciente comunidad artística se ve influenciada por el Romanticismo alemán, siendo común la afición en especial a las óperas de Richard Wagner.¹² Las historias de Santo Grial¹³ tienen especial presencia en Cataluña, y esta búsqueda interior por descubrir su propia esencia marcó el discurso simbólico. Se realizó un retorno mítico a los orígenes de la tierra catalana; sin embargo, este regreso debió encontrar lugares comunes dónde materializar su contenido. Las antiguas ruinas que guardaban memoria del antiguo esplendor del Condado de Barcelona sirvieron como estandarte que dio corporeidad a la tesis de la nación catalana.¹⁴

Paulatinamente se incorporan otros elementos pertenecientes a la región: el paisaje, la flora, la fauna e inclusive los materiales son tema para la estructuración del discurso catalanista. El espíritu de la *Renaiçença* yace en el mismo espacio y tiempo en el que Barcelona gozaba de un fulgor sin igual y era la “piedra más preciosa”¹⁵ de la Corona de Aragón, la Barcelona gótica ligada con su origen mágico y heroico.

1. La Sagrada Familia: La Iglesia del Ensanche

Durante el siglo XVIII, tras la derrota del sitio, era inevitable que Barcelona tomara contacto con el proyecto humanista de la Ilustración. Comienza a identificarse lentamente con el pensamiento de cambio que impera en las nacientes metrópolis.¹⁶ Por un lado, existe un

12 Jutglar, Anthony. *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*. p. 313.

13 Cabe mencionar que Wagner da identidad y nacionalidad al pueblo alemán a través de su ópera. De alguna manera los catalanes se apropian de su obra, pues se dice que Lohengrin es la historia de Montserrat (Montsalvat en la obra). Lo que es un hecho, es que el wagnerismo obliga a los artistas a mirar a los símbolos propios de la Edad Media como parte de su patrimonio sociohistórico catalán, sacado del olvido por la *Renaiçença* y los íconos reflejados en la obra de Wagner. Todo este imaginario es introducido gracias a Anselm Clavé, quien preside la Asociación Wagneriana, y tiene tanto peso que logra poner como número principal en la inauguración de la Exposición de 1888 piezas wagnerianas cantadas en catalán por el tenor Francisco Viñas

Ibíd. p. 142.

14 Creación de las asociaciones de excursionistas y sus visitas al los monasterios de Santa María de Ripoll y de Nuestra Señora de Montserrat. *La Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (1876) y la *Associació d'Excursions Catalana* (1878).

Vivas, Pere; Ubero, Lina. *Verdaguer y Gaudí, Tradición y modernidad en la Barcelona del cambio de siglo 1878 – 1912*. p. 216.

15 Sobrequés i Callicó, Jaume. *Historia de Barcelona*.

16 Las situaciones imperantes de la época conforme a la idea del ser humano con respecto a su propia existencia comienzan a cambiar gracias a la crítica de pensadores contemporáneos como Jean-Jacques Rousseau. Una de sus

La floreciente comunidad artística se ve influenciada por el Romanticismo alemán, siendo común la afición en especial a las óperas de Richard Wagner.¹² Las historias de Santo Grial¹³ tienen especial presencia en Cataluña, y esta búsqueda interior por descubrir su propia esencia marcó el discurso simbólico. Se realizó un retorno mítico a los orígenes de la tierra catalana; sin embargo, este regreso debió encontrar lugares comunes dónde materializar su contenido. Las antiguas ruinas que guardaban memoria del antiguo esplendor del Condado de Barcelona sirvieron como estandarte que dio corporeidad a la tesis de la nación catalana.¹⁴

Paulatinamente se incorporan otros elementos pertenecientes a la región: el paisaje, la flora, la fauna e inclusive los materiales son tema para la estructuración del discurso catalanista. El espíritu de la *Renaixença* yace en el mismo espacio y tiempo en el que Barcelona gozaba de un fulgor sin igual y era la “piedra más preciosa”¹⁵ de la Corona de Aragón, la Barcelona gótica ligada con su origen mágico y heroico.

1. La Sagrada Familia: La Iglesia del Ensanche

Durante el siglo XVIII, tras la derrota del sitio, era inevitable que Barcelona tomara contacto con el proyecto humanista de la Ilustración. Comienza a identificarse lentamente con el pensamiento de cambio que impera en las nacientes metrópolis.¹⁶ Por un lado, existe un

12 Jutglar, Anthony. *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*. p. 313.

13 Cabe mencionar que Wagner da identidad y nacionalidad al pueblo alemán a través de su ópera. De alguna manera los catalanes se apropian de su obra, pues se dice que Lohengrin es la historia de Montserrat (Montsalvat en la obra). Lo que es un hecho, es que el wagnerismo obliga a los artistas a mirar a los símbolos propios de la Edad Media como parte de su patrimonio sociohistórico catalán, sacado del olvido por la *Renaixença* y los íconos reflejados en la obra de Wagner. Todo este imaginario es introducido gracias a Anselm Clavé, quien preside la Asociación Wagneriana, y tiene tanto peso que logra poner como número principal en la inauguración de la Exposición de 1888 piezas wagnerianas cantadas en catalán por el tenor Francisco Viñas

Ibíd. p. 142.

14 Creación de las asociaciones de excursionistas y sus visitas al los monasterios de Santa María de Ripoll y de Nuestra Señora de Montserrat. *La Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (1876) y la *Associació d'Excursions Catalana* (1878).

Vivas, Pere; Ubero, Lina. *Verdaguer y Gaudí, Tradición y modernidad en la Barcelona del cambio de siglo 1878 – 1912*. p. 216.

15 Sobrequés i Callicó, Jaume. *Historia de Barcelona*.

16 Las situaciones imperantes de la época conforme a la idea del ser humano con respecto a su propia existencia comienzan a cambiar gracias a la crítica de pensadores contemporáneos como Jean-Jacques Rousseau. Una de sus

sentimiento de valoración positiva de lo urbano ya que para muchos la vida sólo es posible en este medio; ¹⁷ por otro, la ciudad secularizada se aparta de Dios, convirtiéndose en un fenómeno puramente económico y mundano, se valora el regreso del hombre a sus raíces primitivas, lo que conduce a una crítica de la vida urbana. ¹⁸

A pesar de esto, el cambio social generado por la Revolución Industrial propició la población de los centros urbanos en detrimento del campo. ¹⁹ Barcelona, como ciudad en pos de la industrialización, sufriría este fenómeno viéndose atestadas sus angostas callejuelas dentro

frases más célebres contenidas dentro del Contrato Social enuncia -"El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado"-, es uno de los conceptos que marca claramente, en primer lugar el inicio de la Revolución Francesa, y posteriormente, toda la época moderna.

Rousseau, Jean-Jacques *El Contrato Social* . p. 36.

17 En Francia, por ejemplo, Voltaire elogia París en *Le Mondain*, aunque en sus artículos de la *Encyclopédie* no dejó de aludir a deficiencias que deberían ser mejoradas en la capital.

Besterman, Theodore. *The complete works of Voltaire*. p. 273.

18 Rousseau en su crítica de París en *La Nouvelle Héloïse*.

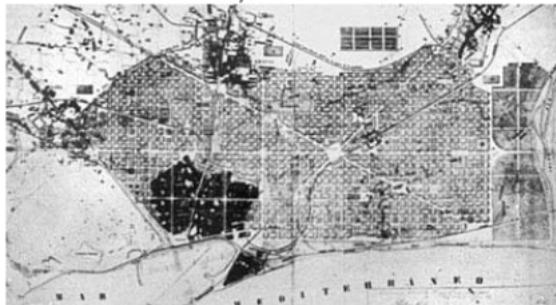
Ducros, Louis. *Jean-Jaques Rousseau*. p. 224.

19 La expansión de la Revolución Industrial dio paso a los nuevos materiales que serían empleados en las construcciones de los edificios que se proyectaban para la época. La concepción de los procesos industriales se volvió más cotidiana a medida que se instalaban las fábricas en sustitución de los talleres artesanales, y gradualmente se fueron formando centros de congregación de trabajo cada vez más específicos. Gracias al desarrollo industrial, el campo de trabajo artesanal y el agropecuario fueron perdiendo interés por la falta de incentivos económicos, y las nuevas metrópolis se formaron en derredor de las industrias que se estaban estableciendo.

El Plan Rovira, de estructura radial



El Plan Cerdá, la conocida cuadrícula



Imágenes 3 y 4. La diferencia de estructura se presenta actualmente en la experiencia que tiene el paseante por las calles al experimentar las marcas de paisaje simbólicas. Con la cuadrícula se anulan.

de las murallas, generándose multiplicidad de conflictos.²⁰ La ciudad se dividió en zonas diferenciadas entre la burguesía y la clase trabajadora, ocupando ésta última *vilas* o barrios-exteriores improvisadas con pésimas condiciones de construcción.

Un hecho general en el continente es el creciente interés por el bienestar humano y la mejora en la distribución dentro de las ciudades existentes para transformarlas al nuevo estilo de vida. Las renovaciones son marcadas principalmente por el concepto de la Ciudad Ideal, cargada de simbolismo y significado.²¹ El cambio proveniente de distintos frentes -el social, el de salubridad y el comercial- llevó a algunos gobiernos a tomar acciones radicales en cuanto a la disposición de las ciudades.²² Sin embargo, en desemejanza de otras ciudades europeas como es el caso de París o Viena, donde la conformación urbana obedecía a la estructura

20 La falta de alojamiento fomentaba un hacinamiento insalubre, la sobrepoblación en las ciudades propició carencia de empleo, y con estos problemas, los nuevos terrenos fueron causa de especulación en el mercado inmobiliario.

Por otra parte, la estrechez de las calles que databa de la época medieval no permitía que el aire fresco circulara y el sol entrara en los hogares, los incipientes estudios higienistas de la época encontraron que esto generaba grandes problemas de salud, tanto física como mental. Estas vías, aunque ideales para el peatón y el pasaje ecuestre, se tornaron inviables por el incremento de transporte. Con el ferrocarril, por su gran capacidad de carga y pasajeros que podía transportar, la ciudad se convirtió en un caos.

Feydt, Wilhelm. *Der einfluss der ostpreussischen Eisenbahnen auf die städtischen und einige andere Siedelungen.* p. 44.

21 Será en las primeras décadas del siglo XIX cuando el creciente interés por la construcción de aldeas ideales llegue a su máximo nivel. De la época, existen interesantes experimentos de creación de nuevas ciudades con este principio, como la configuración de la ciudad salinera de Chaux de Claude Nicolas Ledoux. Asimismo el *Falansterio* de Charles Fournier, ciudad diseñada para 1620 habitantes, estableció una tipología productivo-residencial trazada sobre un triple cinturón y a la que vinculó una codificación edilicia. Una variante de ésta que si obtuvo éxito, gracias a los cambios introducidos tanto en el diseño arquitectónico como en el social, fue el *Familisterio* de Jean-Baptiste Godin. Otra ciudad utópica, Icaria, fue propuesta por Etienne Cabet y en Inglaterra, el llamado *Paralelogramo* de Robert Owen tenía un aforo para 1200 personas. Muchas de estos modelos utópicos, finalmente fueron trasladados a América, así en 1826 Owen funda en Indiana la llamada *New Harmony*. Además surgió una teorización de la corriente obrera en donde aparecen de forma más clara los componentes arquitectónicos gracias a Pierre-Joseph Proudhon. Paralelamente a estos esfuerzos, surgirán tratados sobre la construcción de las casas obreras.

22 El caso más emblemático lo supone la ciudad de París, diseñada por el Barón Georges-Eugène Haussmann por encargo del entonces emperador Napoleón III, transformación que inició en 1852 y concluyó para 1870. El segundo caso, no tan popular, lo constituye la ciudad de Barcelona que, gracias al plan dispuesto por el urbanista Ildefons Cerdà, es hoy una de las ciudades más funcionales en el orbe. Ambas ciudades se reforman prácticamente al mismo tiempo y desde su génesis se contradicen tanto en su manera de interrelacionarse con el ser humano, como en su propio diseño. Ambas son fruto de la modernidad naciente y se basan en las filosofías dominantes que son el resultado de la Revolución Francesa.

de clases diferenciadas-, el diseño geométrico impuesto en la capital catalana, de carácter racional e igualitario, hace alusión a los principios de la Ilustración.²³

Para 1859 se presentan dos planes para el “Ensanche” de la ciudad. El primero, el plan Rovira, presentado por un grupo de arquitectos, gozaba de gran popularidad por su sistema radial que concordaba con el centro de la ciudad. El segundo, el plan Cerdà, menos aceptado debido a su forma de cuadrícula, es presentado por un grupo de ingenieros de caminos.²⁴ Ildefons Cerdà idea un sistema de cuadrícula que mejore el traslado dentro de la ciudad, rechazando categóricamente el sistema radial parisino de Haussmann o el concéntrico del Ringstrasse por considerar que fomentan la congestión. Con ello intentó solucionar los problemas de concentración demográfica y fomentar el desarrollo industrial portando una “ideología higienista”,²⁵ cuyos objetivos fueron tanto mejorar las condiciones de vida de toda la sociedad como la fluidez de los desplazamientos. Por medio de un estudio estadístico de las condiciones de vida de los barceloneses intramuros, diseñó la cuadrícula pensando más en su funcionalidad.²⁶

Este discurso, que encuentra su base en las influencias positivistas de la época, es patentado en el diseño. El Ensanche niega una división de clases y democratiza los espacios.²⁷ Para

23 Ramon Grau i Marina López Guallar, *L'urbanisme de la Il·lustració a Barcelona*, Pedralbes. pp. 59-79.

24 Este plan no concibe al Ensanche como una evolución natural del casco antiguo, sino como una gran ampliación artificial de la ciudad antigua que en el plano de conjunto da la impresión de que no es el núcleo generador, sino una especie de enquistamiento adherido por abajo a la inmensa parte nueva.

25 Cerdà, Ildefons. *Teoría de la construcción de ciudades*, 1859.

26 La cuadrícula está conformada por calles amplias con anchas aceras arboladas. Las manzanas constan de esquinas achaflanadas, lo que brinda una forma octogonal a las manzanas y crea un espacio más amplio cada cruce de calles. En el proyecto original sólo se debían construir dos de los cuatro lados de cada manzana para jardines interiores con una parte pública y una privada exclusiva para los vecinos, pensando en evitar accidentes viales de niños y gente mayor. Además plantea la necesidad de que los edificios tengan una conveniente separación entre sí y que no sean más altos que la anchura de las calles, esto para que no se impida la entrada de la luz del sol en todas las viviendas y se permita una buena ventilación, fundamental para preservar la salud. Diseña barrios autosuficientes, en los que enmarca la distribución equilibrada de todo tipo de servicios. Su objetivo era la máxima homogeneidad del tejido urbano en aras de la igualdad, y una buena conexión con el exterior de la ciudad, tanto por carretera como marítima y ferroviaria. Además, uno de los aspectos más importantes invisible a primera vista es el drenaje de aguas pluviales, con una concepción integral que abarcaba tanto la construcción inicial como el mantenimiento.

27 Cerdà negó la ciudad dividida y la uniformizó sin jerarquización del espacio con un diseño interclasista en una organización policéntrica, el cual se puede entender debido a un planteamiento de fe ciega en la razón y que el destino de la civilización irá hacia una mejora en el tiempo: “que la humanidad haga un pequeño alto en la senda de



Imágenes 5 y 6. En la imagen superior, de las dos creaturas mitológicas, el dragón se presenta a la derecha como ornamento en el arco de un ventanal. La casa Batlló, también obra de Antoni Gaudí, ostenta en la parte superior de la fachada un lomo escamado de dragón. Ambas edificaciones se encuentran sobre el Passeig de Gràcia a unos metros de distancia.

Fuente: Fotografías de la autora.



Cerdà, es precisamente en la sociabilidad donde se manifiesta la civilización, mas la mala administración que había tenido la ciudad no favoreció la correcta organización social; es así que busca mejorar la civilización por medio de la solución a las nuevas necesidades de higiene, transporte y expansión²⁸ evitando las soluciones utópicas aisladas de la realidad.²⁹ Sin

su perfeccionamiento, para emprender después con más aliento y nuevos bríos su marcha majestuosa; es un hecho cierto, evidente, palpitante, que nadie osa negar, que todo el mundo reconoce”

Cerdà, Ildefons, *Teoría de la Viabilidad Urbana*, 1867.

28 Sin embargo, es marcada la influencia de las aportaciones sobre la noción de asociación de Proudhon, las aplicó Cerdà en las asociaciones de propietarios de una o varias manzanas para promover la construcción del Ensanche. Por otra parte, utilizó la noción de interés público del pensamiento utilitarista de Jeremy Bentham para llevar a la práctica su proyecto. Finalmente, la apuesta definitiva por la influencia de los medios de transporte y de las telecomunicaciones en la definición de su propuesta urbanística, le llegó, en parte, de la influencia del movimiento sansimonista, aunque era de hecho uno de los nuevos estandartes de la sociedad de esta época. Se apoyó en los principios básicos del derecho natural, del derecho romano y en el uso de la analogía. La idea del *interés general*, influenciado por Bentham, y de *igualdad*, guía de Cerdà en sus propuestas de normativa urbanística, hizo que sus conceptos no fueran tan sólo una serie de preceptos relacionados con cuestiones estéticas y de fachada, sino que articulaban una nueva doctrina aplicable a la construcción de las ciudades y de su proyecto de Ensanche.

29 Cerdà, Ildefons. *Ibid.* 1867.

embargo, la plana cuadrícula evita que la ciudad establezca un monólogo de poder simbólico, pues impide la exaltación de ciertos puntos focales enmarcados que suelen constituir los hitos triunfales de la ciudad. Se elimina la posibilidad de crear arcos o columnas conmemorativos de gran relevancia en las diferentes plazas, no hay nada que pueda ser un centro.

En 1860 la reina Isabel II favoreció la cuadrícula, y por decisión del Estado central comenzaron los trabajos que despojaron a Barcelona de la idea de ser un escaparate de grandiosidad y poderío que emulara a París. “Barcelona ya no era tan sólo una ciudad industrial y comercial, sino la capital económica del Estado catalán, y por ello necesitaba de un gran escenario simbólico que la isotropía del Plan Cerdà le negaba”.³⁰

A falta de un gobierno que consigne la caracterización de esta nueva ciudad, la burguesía toma la estafeta y asigna a la arquitectura privada el papel relevante que le corresponde dentro de la cultura catalana. El Ensanche se convierte entonces en un lienzo en blanco para los arquitectos hilvanado por la clase dominante que implanta las reglas por las que se erigirán las construcciones del Ensanche.³¹

A lo largo y ancho de los siete y medio kilómetros cuadrados de superficie del Ensanche comienzan a elevarse edificios de departamentos, hospitales, escuelas, oficinas privadas y gubernamentales e iglesias. En todos ellos, sus formas intentan llegar a la parte sensible de los catalanes conteniendo en sí los elementos propios del imaginario colectivo³² con la

30 Lahuerta, Juan José. *Antoni Gaudí*. p. 16.

31 Cabe mencionar la importancia que tuvo la Exposición Universal de 1888. La exposición presenta un momento privilegiado de las relaciones entre el poder público, los intereses industriales y comerciales de la burguesía y los intereses de artesanos y artistas, y es por ello que adquiere un valor simbólico para exhibir al mundo. Josep Yxart (1852-1895) -primer crítico literario y artístico catalán, estuvo ligado a los movimientos naturalistas europeos y españoles siendo su principal teórico en Cataluña- realiza la memoria de la exposición en la que detalla a Barcelona como una ciudad continental, no peninsular e invadida de un “espíritu europeo” (chimeneas de suburbio inglés, bulevares parisinos y puerto italiano). Se muestra claramente sorprendido por el alcance de la ciudad tras la expansión del Ensanche.

R. Grau y M. López, *Exposición Universal de Barcelona. Llibre del Centenari, 1888-1988* Barcelona 1988.

32 Esto es significativamente abundante en el distinguido *Passeig de Gràcia*, donde los edificios de departamentos se convierten en una materialización de la burguesía catalana, y el elemento predominante es el dragón de Sant Jordi, patrono de la ciudad.

intención de convertirse en uno de los múltiples centros simbólicos que de la ciudad. ³³ El mejor punto lo constituyó el espacio de unión entre lo antiguo y lo más reciente en su parte más septentrional, justo donde desemboca la rambla principal. ³⁴ Éste pronto sería el lugar para todos aquellos de la clase acomodada que lograsen comprar un solar. ³⁵ Los artistas contendieron por construir y decorar los inmuebles y sus interiores con el fin de conseguir un mecenas que financiara sus obras y cuyo discurso sería por un lado, enaltecer los valores simbólicos catalanes, y por otro darle forma al edén de los poderosos. ³⁶

En contraposición con el centro, en la periferia del Ensanche se propone ubicar a todos aquellos que residían fuera de las murallas. El diseño socialista utópico de Cerdà pretende mejorar las pésimas condiciones de vida de los trabajadores por medio de la satisfacción de

33 Un gran ejemplo de ello constituyen obras de mayor dimensión en las que los arquitectos pudieron desbordar su creatividad, como el *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*, obra de Lluís Domènech i Montaner. Para cuando comenzaba a edificarse en 1901, la Sagrada Familia ya llevaba trece años construyéndose. El hospital actualmente mantiene un monólogo íntimo para con el templo, conectándose exactamente al norte por medio de una calle peatonal llamada *Avinguda Gaudí* seccionando diagonalmente cuatro cuadras. El hospital, a pesar de ocupar mayor superficie y ubicarse en un terreno claramente superior, le rinde tributo al templo observando la grandeza de los pináculos desde su entrada. Desde el templo, el hospital pasa casi desapercibido manteniendo la hegemonía de la zona.

34 En su recorrido, este paseo principalmente peatonal, cuenta con tres nombres, *Rambla dels Estudis*, *Rambla dels Caputxins* y *Rambla de Santa Mònica*.

35 La especulación en el mercado inmobiliario llegó a ser un problema muy grave debido a la demanda que hubo de terrenos nuevos para alojar a toda la población, que cada vez era mayor por las nuevas oportunidades de trabajo. El precio de los espacios llegó a ser muy alto y muy poca gente pudo darse el lujo de comprar uno. Con el fin de sacar algún provecho de esta inversión, se construyeron edificios de departamentos para venderlos o alquilarlos. La mayor parte de los dueños decidían también vivir ahí, mas hacían construir su piso con el mayor lujo posible y sin compartir los espacios públicos comunes, es decir, con su propia entrada, patio, lavaderos, etc. Ejemplo de ello son las casas Milà y Batlló, también de Antoni Gaudí.

Lahuerta, Juan José. *Op. cit.* p.16.

36 Narcís Oller (1846-1930) –escritor muy influyente- contrapone moralmente la tradicional ética del trabajo a la nueva estética del consumo. “¿Qué es este consumismo que enloquece a la burguesía barcelonesa con una furia hasta entonces desconocida, sino la más clara y específica muestra de su acceso a la modernidad, es decir, de la homologación de su forma de vida con la de las burguesías de las sociedades avanzadas de Europa?” Sin embargo las conductas consumistas los llevan a superar su antigua mentalidad menestral y su incorporación total a las sociedades modernas y avanzadas de Europa. “Su movimiento intelectual no guarda la proporción que debiera con sus adelantos materiales.” Dicha sentencia, lejos de ser una crítica a los intelectuales, es una reclamación a la burguesía que debiera sostenerlos económicamente por medio del consumo de cultura y arte. La ciudad se convierte en mercancía, en metrópoli.

Josep Yxart, *El año pasado, letras y artes en Barcelona*. Barcelona, 1889.

necesidades urbanas -que son básicamente las mismas que para la burguesía-, y por ende, así ellos mejoren su desempeño.³⁷ Para ello se implementaron servicios sanitarios, educativos, alimentarios, y sobre todo, espirituales. Es indispensable contar con una “casa de Dios” que corrigiera de raíz las malas condiciones de vida de la clase obrera que, para las autoridades eclesiásticas, son un mero conflicto moral.³⁸ Muchos templos son construidos, sin embargo, sólo uno llegará a tener espectaculares dimensiones para que, sin serlo, sea llamado catedral.³⁹ Será la nueva catedral para la nueva Barcelona, lejos de las violaciones del Estado central y más cerca de ser una nación paralela a España, diferenciada de ella e inclusive, hasta mejor: más organizada, más productiva, más trabajadora, más artística y más moderna.

2. Gaudí y el proyecto de la Sagrada Familia

De acuerdo a ello, en los sectores más influyentes de la sociedad se gestó una preocupación, no sólo por reflejar la grandeza de Barcelona, sino también por elevar la situación del proletariado del que dependían las fábricas. En 1866, Josep María Bocabella, dueño de una librería de propaganda católica, funda la Asociación de Devotos de San José. Durante un viaje a Montserrat, el librero toma la idea de promover los principios morales católicos en la familia⁴⁰ barcelonesa, con el fin de que esto resuelva los problemas sociales que aquejan a la capital, tanto la frivolidad burguesa, como la depravación de las clases bajas, y estableciendo como órgano de difusión El propagador de la devoción a San José. Josep Manyanet -sacerdote carlista, beatificado en 1984 y canonizado en 2004-, influyó de manera decisiva en los pasos tomados por Bocabella⁴¹ desembocando en la idea del templo, un lugar que sirviera de iluminación a las familias para que perpetúen los valores cristianos,⁴² cuyo espíritu se puede

37 Gracias a las crecientes presiones sociales que ejercen los nacientes sindicatos de la industria.

38 Según ello, la problemática económica es secundaria, algo en lo que la burguesía puede contribuir a través de la Iglesia, y así expiar sus culpas. La iglesia tiene una misión moralizadora, órfica, la misma con la que se erigieron las antiguas catedrales.

Puig Boada, Isidre. *El pensament de Gaudí*, p. 96. n.25.

39 También llamada la *Catedral de los Pobres*.

40 Específicamente el cuadro de *La Huída a Egipto* es el que detona la idea de la Asociación en Bocabella.

Cirici – Pellicer. *La Sagrada Família de Antonio Gaudí*. p. 9.

41 Por medio de la asociación, se preocupó por organizar una serie de talleres para obreros y aprendices con el fin de crear empleo para las cabezas de familia y así mejorar sus condiciones de vida.

Lahuerta, Juan José. *Op. cit.* p. 101

42 La iglesia mantiene el concepto de que las dificultades sociales tienen su origen en la educación impuesta desde el seno familiar, considerando a la familia como la sustancia y base de la organización social. Existe una relación con

necesidades urbanas -que son básicamente las mismas que para la burguesía-, y por ende, así ellos mejoren su desempeño.³⁷ Para ello se implementaron servicios sanitarios, educativos, alimentarios, y sobre todo, espirituales. Es indispensable contar con una “casa de Dios” que corrigiera de raíz las malas condiciones de vida de la clase obrera que, para las autoridades eclesiásticas, son un mero conflicto moral.³⁸ Muchos templos son construidos, sin embargo, sólo uno llegará a tener espectaculares dimensiones para que, sin serlo, sea llamado catedral.³⁹ Será la nueva catedral para la nueva Barcelona, lejos de las violaciones del Estado central y más cerca de ser una nación paralela a España, diferenciada de ella e inclusive, hasta mejor: más organizada, más productiva, más trabajadora, más artística y más moderna.

2. Gaudí y el proyecto de la Sagrada Familia

De acuerdo a ello, en los sectores más influyentes de la sociedad se gestó una preocupación, no sólo por reflejar la grandeza de Barcelona, sino también por elevar la situación del proletariado del que dependían las fábricas. En 1866, Josep María Bocabella, dueño de una librería de propaganda católica, funda la Asociación de Devotos de San José. Durante un viaje a Montserrat, el librero toma la idea de promover los principios morales católicos en la familia⁴⁰ barcelonesa, con el fin de que esto resuelva los problemas sociales que aquejan a la capital, tanto la frivolidad burguesa, como la depravación de las clases bajas, y estableciendo como órgano de difusión El propagador de la devoción a San José. Josep Manyanet -sacerdote carlista, beatificado en 1984 y canonizado en 2004-, influyó de manera decisiva en los pasos tomados por Bocabella⁴¹ desembocando en la idea del templo, un lugar que sirviera de iluminación a las familias para que perpetúen los valores cristianos,⁴² cuyo espíritu se puede

37 Gracias a las crecientes presiones sociales que ejercen los nacientes sindicatos de la industria.

38 Según ello, la problemática económica es secundaria, algo en lo que la burguesía puede contribuir a través de la Iglesia, y así expiar sus culpas. La iglesia tiene una misión moralizadora, órfica, la misma con la que se erigieron las antiguas catedrales.

Puig Boada, Isidre. *El pensament de Gaudí*, p. 96. n.25.

39 También llamada la *Catedral de los Pobres*.

40 Específicamente el cuadro de *La Huída a Egipto* es el que detona la idea de la Asociación en Bocabella.

Cirici – Pellicer. *La Sagrada Família de Antonio Gaudí*. p. 9.

41 Por medio de la asociación, se preocupó por organizar una serie de talleres para obreros y aprendices con el fin de crear empleo para las cabezas de familia y así mejorar sus condiciones de vida.

Lahuerta, Juan José. *Op. cit.* p. 101

42 La iglesia mantiene el concepto de que las dificultades sociales tienen su origen en la educación impuesta desde el seno familiar, considerando a la familia como la sustancia y base de la organización social. Existe una relación con



Imagen 7. Vista hacia el altar de la cripta de la Sagrada Familia, el recinto diseñado por Francesc de Paula del Villar antes de su dimisión como arquitecto del templo. Las formas del arco apuntado aún guardan relación con el gótico tradicional, a diferencia del arco catenario que aparecería posteriormente en toda la obra.

Fuente: <http://www.gaudiallengaudi.com/CA012Espais.htm>

leer inscrito en la primera piedra: “Se coloca la primera piedra de esta Iglesia expiatoria. Sea esta obra para mayor honra y gloria de la Sagrada Familia. Despierte la tibieza de los corazones dormidos, exalte la fe, de calor a la caridad”.⁴³

En 1877 es contratado Francesc Paula del Villar i Lozano como el primer arquitecto para la realización del templo, que presenta un proyecto neogótico, del cual solamente realizaría la cripta. Debido a desavenencias con el arquitecto asesor de Bocabella, Joan Martorell, del Villar renuncia al año de haber iniciado las obras en 1883, y Martorell recomienda a Antoni Gaudí i Cornet como el arquitecto principal.⁴⁴ Él ya había participado en la reconstrucción de

el positivismo de Comte en el que lía la conducta humana con esta base social. Autoproclamándose como la “única garantía de la herencia cultural”, se ve como la autoridad para establecer las directrices con las que la familia forjará las bases sociales.

Hughes, Robert. *Barcelona*. p. 410

43 Quintana, Antonio. *Manyanet – Bocabella – Gaudí. Tres grandes para un templo*. p. 55

La inscripción, hecha a petición de Josep Maria Bocabella en un pergamino, que fue introducido en la primera piedra junto con varias monedas y medallas, el 19 de marzo de 1882, sigue de esta manera: “Contribuya a que el Señor se apiade del País: y que éste, impulsado por su raíz católica, piense, predique y practique las virtudes que, apaciguando las virtudes de la Santa Sede, y purificando los tormentos que la tierra prodiga hoy al Santo Pontífice, nos conduzca limpios de culpa a la presencia de Dios para implorar la Misericordia y obtener su Gloria. Amén”

Álvarez Izquierdo, Rafael. *Gaudí. El Arquitecto de Dios (1852.1926)* p. 27.

44 Gaudí ya era conocido por su devoción católica y por ser miembro activo del *Cercle Artístic de Sant Lluc o Lliga espiritual de la Mare de Déu de Montserrat*, grupo de artistas católicos, *La Associació Catalanista d'Excursions*

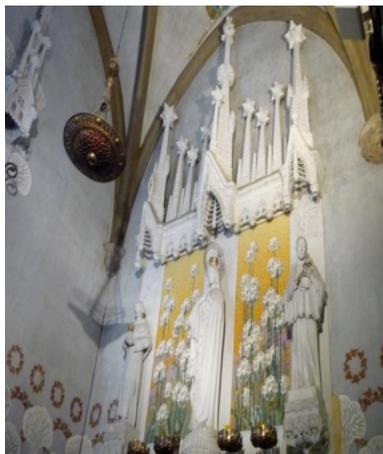


Imagen 8. Entrando a la basílica de Montserrat, se observan en la primera capilla a la izquierda, obra de Josep Maria Pericàs, estrellas que se alzan en su retablo a la manera en que se alzan tanto la estrella de la fachada de la Natividad como los pináculos del templo. Una estrella así coronará el cimborio de María.

Fuente: Fotografía de la autora.

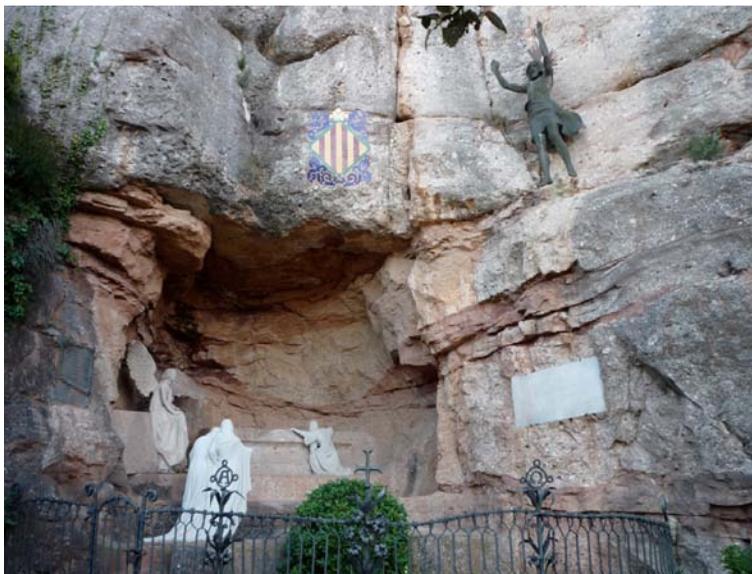


Imagen 9. Enclavada en la montaña, la aportación de Gaudí para el conjunto escultórico de Montserrat consistió en presentar el primer misterio de gloria como un diorama. La manera de disponer los elementos sobre la piedra es muy similar a la interacción que mantienen las esculturas en la fachada del Nacimiento.

Fuente: Fotografía de la autora.

la basílica de Montserrat,⁴⁵ y la representación del primer misterio de gloria le fue encargado en el conjunto monumental de El Rosario, situado en el camino a la Santa Cova, donde la tradición dicta que apareció la Virgen.

Científiques y la Associació d'Excursions Catalana.

45 Detrás del lugar donde se venera a la imagen de la Virgen en la basílica, se sitúa un camerín. Su autor es Paula del Villar, y Gaudí trabajó en este proyecto como su asistente. Es de notar que Gaudí toma varios elementos de algunas capillas, diseñadas por los mejores artistas de la época, para su versión en la Sagrada Familia.

Para entonces Gaudí ya trabajaba bajo el ala del conde de Güell⁴⁶ y entablaba una profunda amistad con Jacint Verdaguer, el autor de *L'Atlàntida*.⁴⁷ Además de esto, su inmaculada reputación de católico fervoroso⁴⁸ y pulcro quehacer bajo la dirección de varios arquitectos de renombre, le valieron para elegirlo como director de proyecto para la Sagrada Familia.

La Iglesia muestra una seria preocupación por una regeneración colectiva y habla de un arte social constructivo de restauración. Uno de los miembros más destacados, el obispo de Vic, Josep Torras i Bages, alberga la inquietud de hacer uso del lenguaje artístico para la mejora social, “El arte existe para la fecundidad, para la multiplicación, como aglutinante de los hombres y para contribuir a la elevación popular y a la edificación social.”⁴⁹ Ante el cambio de siglo, desde su seno, la Iglesia asume ideas de modernidad y existe un inusual interés por el movimiento modernista. Para cuando Gaudí recibe el encargo del conjunto escultórico de Montserrat, es considerado en general como el arquitecto ‘genial’, puesto que es el más moderno de los artistas y el más ortodoxo de los católicos. Gaudí integra al discurso de la Iglesia el sentido catalanista, siendo que trabaja con todo el imaginario visual de la Renaixença. Es de esta manera que organismos como la Lliga Espiritual, procuran un patrocinio para la erección de símbolos en la restauración de la fe, o mejor dicho, de la imagen eclesiástica, la cual se había deteriorado durante la primera República.

La presencia de San José como figura paterna y central unificadora de la familia como protagonista, funciona como símil para el papel que la Iglesia se empeña en realizar. Gaudí

46 Eusebi Güell, integrante de una de las familias más poderosas de Barcelona, hereda la fortuna de su padre amasada en Cuba. Así como el rey Alfonso XII concede un título nobiliario a Antonio López, el de marqués de Comillas, por engrandecer la economía española, Alfonso XIII le otorgará a Güell su propio condado.

47 Mossèn Cinto Verdaguer, como también se le conocía, fue ganador de los *Jocs Florals*, Maestre en Gai Saber y fue descrito por el obispo de Vic, Torras y Bages, como el “príncipe de los poetas catalanes”. La relación íntima con Gaudí se dio en la construcción de los pabellones de la finca de Güell, cuyo suegro, Don Antonio López, marqués de Comillas, patrocinaba al poeta. El tema para la finca fue precisamente el poema de *L'Atlàntida*, siendo entonces que Gaudí toma contacto personal con el universo simbólico de la literatura mítica catalana.

Epistolari de Jacint Verdaguer. vol. III 1880-1882. Carta 310.

48 Gaudí fue uno de los arquitectos más comprometidos con proyectos para espacios y objetos de culto. Se sabía que, como laico, tomó en serio los mandatos evangélicos: celibato, pobreza y obediencia. Además hizo estudios de arqueología sagrada, liturgia, Biblia, Santoral, teología y cantos gregorianos. Con el tiempo adoptó la doctrina de Sebastián Kneipp –sistema médico natural basado en hidroterapia, terapia nutricional, ejercicio, fitoterapia y espiritualidad-; practicó la oración, el ayuno, el vegetarianismo; optó por el ascetismo, el aislamiento y la vida en el yermo. Elección de vida de acuerdo con la visión kantiana del bien y el *deber ser*.

49 Torras i Bages, J. *Obres Completes*, Vol. XV: *Estètiques*. p. 180.

se identifica con este tema⁵⁰, que cumple con una reivindicación programática por parte de la Iglesia hacia la figura del santo como patrono de los obreros y artesanos, con el fin de mantener su vigencia ante los cambios producidos por la Revolución Industrial.⁵¹

Para el término de la primera década del siglo XX, el otrora arquitecto preferido, sufre un creciente desprestigio debido a una nueva corriente, el Noucentisme.⁵² Gaudí completamente solo, se vuelca exclusivamente en el templo, “Mis grandes amigos están muertos; no tengo familia, no tengo clientes, ni fortuna, ni nada. Así que puedo entregarme totalmente al templo”.⁵³ Inclusive, en los últimos años él mismo se dedicó a recaudar donativos para su inmensa obra, que solicitaba cada vez más dinero. Su único interés material era conseguir los fondos para su construcción. A menudo lo confundían con un limosnero por su apariencia, y su vida se volvió ascética, devota y únicamente dedicada al templo con el fin de avanzarlo lo más posible.

En 1925, cuando por fin se terminó el primer pináculo de dieciocho en el proyecto, la torre dedicada a San Bernabé, Gaudí contaba ya con 73 años y con una visión muy nublada expresó: “¿Verdad que aquella aguja parece que se clava en el cielo?”.⁵⁴ Tan sólo un año después un

50 Gaudí siente gran afición por el concepto de paternidad, pues él mismo se convierte en padre adoptivo de Rosa, su sobrina de tres años, al tomar responsabilidad de ella a la muerte de su hermana. El tema del “padre sustituto” será eje de motivación para su trabajo, y en él podrá canalizar su frustración al no haber podido tener una familia propia. Se dice que Gaudí sólo se relacionó una vez con una mujer, Pepeta Moreu, sin embargo la experiencia fue sumamente amarga y ello fue lo que devino en su reticencia a una nueva relación, refugiándose en el trabajo, en su sobrina, su padre anciano y en su fe.

51 Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2 Vol. 4* pp. 162-171.

52 Corriente impulsada por Eugenio D’Ors. El modernismo se había desgastado y se mostraba incivilizado, emotivo e irracional en comparación de este nuevo estilo inspirado en los avances democráticos de la antigua Grecia, el cual se postuló como la nueva cara del catalanismo político en el nuevo siglo. El sentimiento nacional se encontraba en el orden, la racionalidad y la claridad, siendo entonces Gaudí la antítesis del concepto que el programa político novecentista tenía en mente. D’Ors sentenció a la Sagrada Familia como “una sublime anomalía nacida del individualismo romántico de su autor, un desastre grotesco.[...] La naturaleza no puede producir estilos artísticos, sólo el hombre culto y domesticado en sistemas canónicos. El arte no puede ser una mera imitación de la naturaleza”. En este momento el estilo naturalista de Gaudí empieza a ser considerado algo sumamente repugnante, como un ‘sombrero viejo’. D’Ors, siendo ministro de cultura, se lanzó a enterrar al ermitaño de la Sagrada Familia en vida. R. Hughes, *Op. cit.* p. 101.

53 Al mismo tiempo, Rosa moría de tuberculosis a la edad de 37 años.

Vallés, Edmon. *Historia Gráfica de Catalunya Contemporània. De Solidaritat Catalana a la Mancomunitat.* p. 151.

54 Quintana, Antonio. *Op. cit.* p. 31.

tranvía arrollaría al genial arquitecto que ya no veía a la Sagrada Familia como suya, lo había superado, era mucho más amplia que una vida. Tal era su conciencia, que exclamó: “Este templo no lo acabaré yo, lo acabará San José”.⁵⁵

De tal complejidad es que, en los bocetos y modelos de yeso proyectados por Gaudí que se han podido recuperar tras el incendio de 1936,⁵⁶ se vislumbra una estructura que expresa la síntesis del trabajo del arquitecto. Se aprecian significativamente sus ideas, desde su formación en la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, hasta su evolución en la corriente naturalista. La Sagrada Familia se presenta como la suma de la ‘imaginación constructiva y analítica’ procedente del racionalismo francés de Eugène Viollet-Le-Duc⁵⁷ con la ‘imaginación intuitiva’ del organicismo.⁵⁸ La Sagrada Familia, que en su planta contiene una simetría rigurosa que denota los orígenes académicos y neogóticos de Gaudí, se eleva orgánicamente hacia el cielo delineando una sinuosidad que desafía a la lógica,⁵⁹ congregando con ello las principales ideas del siglo XIX.

3. Cánones y modelos para la Sagrada Familia

La singularidad del templo se da por la conjunción de formas que lo componen cuyo origen se basa principalmente en la influencia que tuvo el racionalismo estructural⁶⁰ en la formación

⁵⁵ Refiriéndose a que otros arquitectos completarán su idea inspirados por la divinidad.

R. Hughes, *Op. cit.* p. 101.

⁵⁶ El 20 de julio de 1936, al comienzo de la Guerra Civil, un grupo de anarquistas violaron todos los recintos religiosos en Barcelona provocando incontables incendios y robos, entre ellos el de la Sagrada Familia. La cripta de Bocabella fue violada y todo el trabajo de Gaudí destruido. Los trabajos de restauración han permitido que la construcción del templo siga en parte de acuerdo a lo diseñado por Gaudí. Sin embargo, debido a la ruina de valiosos documentos y maquetas, la interpretación de éstos entra dentro del terreno especulativo.

⁵⁷ Elies Rogent, que cuando firmó el título de Gaudí asentó: “Hemos dado el título a un loco o a un genio. El tiempo lo dirá”, como director de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona contaba en el programa de estudios con las materias de *Tecnología, Materiales y Artes aplicados a la construcción y Conocimientos de los estilos del pasado*. En ellas el tema principal fueron los tratados de arquitectura de Viollet-le-Duc.

⁵⁸ Mercader, Laura. Ed. *Escritos y Documentos de Antonio Gaudí*. p. 24.

⁵⁹ Montaner, Josep María. “Una ensoñación en piedra y ladrillo” en *La Vanguardia*. 15 de marzo de 2002.

⁶⁰ p. 6.

El racionalismo estructural lo propone Viollet-le-Duc dentro de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^o au XVI^o siècles*, (1854 – 1869). La obra presentada a modo de diccionario son los datos y reflexiones hechas a partir de sus estudios de restauraciones del Gótico francés. En él reivindica el reconocimiento de la sumisión de los materiales

tranvía arrollaría al genial arquitecto que ya no veía a la Sagrada Familia como suya, lo había superado, era mucho más amplia que una vida. Tal era su conciencia, que exclamó: “Este templo no lo acabaré yo, lo acabará San José”.⁵⁵

De tal complejidad es que, en los bocetos y modelos de yeso proyectados por Gaudí que se han podido recuperar tras el incendio de 1936,⁵⁶ se vislumbra una estructura que expresa la síntesis del trabajo del arquitecto. Se aprecian significativamente sus ideas, desde su formación en la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, hasta su evolución en la corriente naturalista. La Sagrada Familia se presenta como la suma de la ‘imaginación constructiva y analítica’ procedente del racionalismo francés de Eugène Viollet-Le-Duc⁵⁷ con la ‘imaginación intuitiva’ del organicismo.⁵⁸ La Sagrada Familia, que en su planta contiene una simetría rigurosa que denota los orígenes académicos y neogóticos de Gaudí, se eleva orgánicamente hacia el cielo delineando una sinuosidad que desafía a la lógica,⁵⁹ congregando con ello las principales ideas del siglo XIX.

3. Cánones y modelos para la Sagrada Familia

La singularidad del templo se da por la conjunción de formas que lo componen cuyo origen se basa principalmente en la influencia que tuvo el racionalismo estructural⁶⁰ en la formación

⁵⁵ Refiriéndose a que otros arquitectos completarán su idea inspirados por la divinidad.

R. Hughes, *Op. cit.* p. 101.

⁵⁶ El 20 de julio de 1936, al comienzo de la Guerra Civil, un grupo de anarquistas violaron todos los recintos religiosos en Barcelona provocando incontables incendios y robos, entre ellos el de la Sagrada Familia. La cripta de Bocabella fue violada y todo el trabajo de Gaudí destruido. Los trabajos de restauración han permitido que la construcción del templo siga en parte de acuerdo a lo diseñado por Gaudí. Sin embargo, debido a la ruina de valiosos documentos y maquetas, la interpretación de éstos entra dentro del terreno especulativo.

⁵⁷ Elies Rogent, que cuando firmó el título de Gaudí asentó: “Hemos dado el título a un loco o a un genio. El tiempo lo dirá”, como director de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona contaba en el programa de estudios con las materias de *Tecnología, Materiales y Artes aplicados a la construcción y Conocimientos de los estilos del pasado*. En ellas el tema principal fueron los tratados de arquitectura de Viollet-le-Duc.

⁵⁸ Mercader, Laura. Ed. *Escritos y Documentos de Antonio Gaudí*. p. 24.

⁵⁹ Montaner, Josep María. “Una ensoñación en piedra y ladrillo” en *La Vanguardia*. 15 de marzo de 2002.

⁶⁰ p. 6.

El racionalismo estructural lo propone Viollet-le-Duc dentro de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^o au XVI^o siècles*, (1854 – 1869). La obra presentada a modo de diccionario son los datos y reflexiones hechas a partir de sus estudios de restauraciones del Gótico francés. En él reivindica el reconocimiento de la sumisión de los materiales

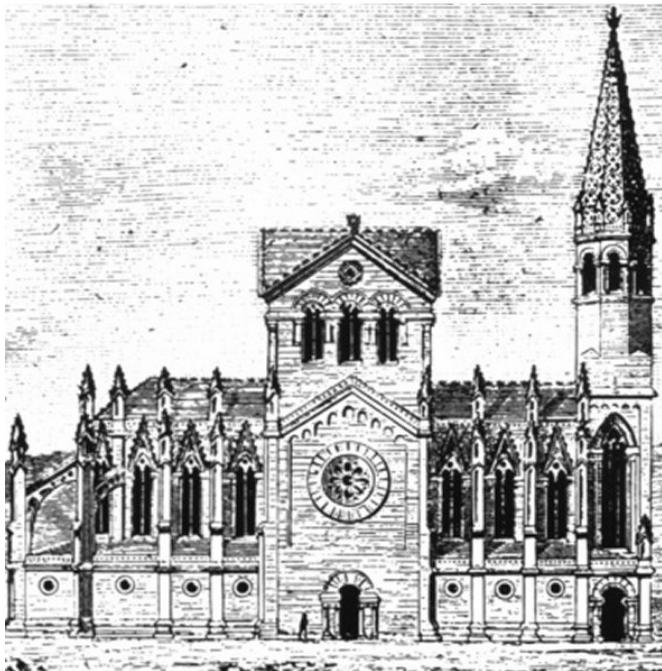


Imagen 10. La propuesta del arquitecto Paula del Villar es cambiada radicalmente por Gaudí, de un templo pequeño de estilo neogótico austero a la monumentalidad que entraña la Sagrada Familia en la actualidad.

Fuente: *El propagador de la Devoción a san José*. Abril 1882. p. 145. Archivo Histórico del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

profesional de Gaudí, desprendiéndose de aquí mismo tanto el empleo del neogótico⁶¹, como la vertiente organicista⁶². En el diseño del templo finalmente se unen las figuras atrevidas con las estructuras internas que le sustentan y proporcionaran la forma.

Mas, antes del arribo del entonces novel arquitecto en el proyecto del templo, Bocabella imaginó a la Sagrada Familia como una réplica del Santuario de Loreto en Italia, templo que inspiró al devoto para esta empresa. El santuario de estilo barroco, se construye alrededor de lo que, según la tradición, es la casa que habitó la Virgen María toda su vida, desde su niñez hasta su ascensión. Ahí recibió la noticia de su divina maternidad por parte del arcángel Gabriel y fue la morada de la Sagrada Familia en Nazaret. Se dice que a finales del siglo XIII, en 1294, los ángeles elevaron la casa y la trasladaron cerca de la población italiana de Loreto para evitar que fuera víctima de los ataques de las hordas turcas. El librero deseaba hacer un símil de esta casa trasladándola figurativamente al Ensanche barcelonés y de esta manera inspirar al pueblo que percibía decadente. El esquema incluía la existencia de talleres y

y las formas a la racionalidad como principio esencial de la tarea constructiva, por ello promueve la aplicación de soluciones estructuradas en las que la forma es despojada de su gratuidad para resultar en las propias exigencias de la construcción.

61 Asimismo, Viollet-le-Duc ve a la obra medieval como fruto del orden social. Las condiciones determinantes para la predisposición técnica y constructiva fueron la aparición de las ciudades, la organización artesanal y la superación de los mecanismos feudales; dándole gran importancia a la fuerza colectiva en contraposición de la creación individual.

62 Gaudí, gracias al racionalismo, se explica el orden y la estructura que debiera llevar la Sagrada Familia como la representación de la obra de Dios, y es por ello que acude tan cabalmente a la naturaleza.

escuelas rodeando el templo para así proporcionar las herramientas de superación moral que le hacían falta a la sociedad catalana.⁶³

El arquitecto Francesc de Paula del Villar i Lozano se ofreció a dibujar los planos gratuitamente. Cuando se presentan, la idea de Bocabella es desechada a cambio de un estilo neogótico muy austero. Del Villar, más que basarse en el verdadero gótico catalán, tenía su fundamento ya en las figuraciones de Viollet-le-Duc⁶⁴ acerca del uso del gótico en las construcciones históricas;⁶⁵ y al renunciar al proyecto a tan sólo un año de comenzado,⁶⁶ únicamente terminó la cripta. Gaudí seguiría con el mismo estilo también basado en los tratados de Viollet-le-Duc, e integraría consecutivamente diferencias estructurales para enriquecer el discurso. Al joven arquitecto, conforme fue ganando experiencia, le interesó que sus obras hablaran por sí mismas, es decir, que lo que delimitara la forma del edificio fuera una cuestión de fondo, su carácter.

Por un lado, Gaudí pertenece a una generación de arquitectos hijos del eclecticismo que coinciden con una generación de clientes⁶⁷ de la burguesía dominante y que necesitan un

63 Bocabella i Verdaguer, Josep Maria, Ed. *El propagador de la Devoción a San José*. Abril 1882. p. 146.

64 En la obra de Viollet-le-Duc se analizan los criterios pertinentes sobre las restauraciones en inmuebles históricos, que pugnaba por remitir al edificio a su forma prístina, sin embargo, era plausible y hasta recomendable añadir ciertos elementos que intensificaran el efecto que buscaba provocar el estilo. Esto causó controversia, siendo su mayor detractor John Ruskin, quien impulsaba la idea por conservar el inmueble intacto mostrando en sí mismo el paso del tiempo, sacralizando la imagen de la “ruina” romántica. En *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^o au XVI^o siècles*, se pueden observar los procesos de razonamiento que Viollet-le-Duc encuentra en las formas góticas, y en *Entretiens sur l'architecture* de 1863, examina la historia de los sucesivos estadios de la evolución arquitectónica, tomando en cuenta el valor comunicativo y expresivo del arte, y establece una relación entre la necesidad de expresión y la capacidad técnica de que se dispone en cada momento preciso.

65 Bassegoda Nonell, Joan. *La catedral de Antoni Gaudí*. p. 86.

66 Una diferencia en el uso de materiales entre del Villar y Joan Martorell, arquitecto asesor de Bocabella, devendría en la renuncia del primero. Es bien sabido que Del Villar pretendía utilizar sillería en lugar de mampostería en detrimento de los costos, siendo que los ingresos, desde el principio fueron a partir de donaciones privadas. Tras la disputa, Bocabella ofrecería el puesto a Martorell, quien lo rechazó para proponer a Gaudí como sucesor, que contaba con 31 años. Su experiencia se limitaba aún a pocos proyectos, principalmente como asistente de Del Villar y contaba con escasa práctica como arquitecto en jefe, pero Martorell ya había tomado nota de sus ingeniosas soluciones, como en el caso de los arcos parabólicos de la sala de blanqueo de la Cooperativa Obrera Mataronense.

67 Esta generación vivió la realidad cotidiana de las clases populares y manifestó su sensibilidad respecto a sus condiciones de vida, orientándola hacia una actividad moral y profundamente cristiana que hizo de la caridad una especie de instrumento de redistribución, tal como había sucedido en la Baja Edad Media.

estilo⁶⁸ que contribuya a definir sus propios intereses e ideales. Así que, en el ambiente de nacionalismo romántico que vivía Cataluña, el modelo a seguir son los siglos de esplendor de la entonces incipiente nación mediterránea surgida a partir de la ciudad de Barcelona. La elección del neogótico se da por afinidad en el discurso por la visión hacia una nueva ciudad.⁶⁹ Además, Gaudí le da forma apoyándose en la congruencia del estilo constructivo;⁷⁰ y por el racionalismo determinó los elementos arquitectónicos esenciales a incorporar.⁷¹ Consideró que la ornamentación debe ser exclusivamente artesanal, siendo que debía ser parte vital de la arquitectura.⁷² El uso del gótico en Gaudí no sólo obedece a la materialización de un nacionalismo implícito, sino también por ser declarado como verdadera forma cristiana de la arquitectura.⁷³

68 Como ya se había resuelto en la literatura por medio de la lengua, surge un debate por establecer un estilo que defina el discurso catalanista en la forma arquitectónica, Lluís Domènech i Montaner propone el mudéjar. Domènech i Montaner, Lluís. *En busca de una arquitectura nacional en La Renaixença*. Barcelona. 28/02/1878.

69 “La nueva catedral medieval celebra la fortuna de la aglomeración urbana, conjunto confuso de tiendas y talleres que han contribuido a su erección y a los que domina y exalta. [...] en esta ciudad del Dios ideal el paisaje urbano aparece magnificado. Cuando las comunas inventaron sus emblemas, la mejor imagen que expresaba su poderío era la silueta de la iglesia dominando la ciudad. [...] Allí se reunía toda la comuna para sus reuniones civiles y los hombres de negocios consideraban este monumento como propio.”

Duby, Georges. *La época de las catedrales*. p. 115.

70 Tema ampliamente tratado por John Ruskin, principalmente en dos de sus obras *Las siete lámparas de la arquitectura* y *Las piedras de Venecia*.

71 En una época donde imperaba el eclecticismo en la mayoría de los ámbitos arquitectónicos, era muy importante que se estableciese cuales eran los elementos esenciales y los superfluos del proceso arquitectónico. Los principios racionalistas de Viollet-le-Duc establecen una relación estrecha entre la construcción y el lenguaje arquitectónico, entre los materiales y las formas.

Navarro Arisa, J. J., *Gaudí, el arquitecto de Dios*. p. 146.

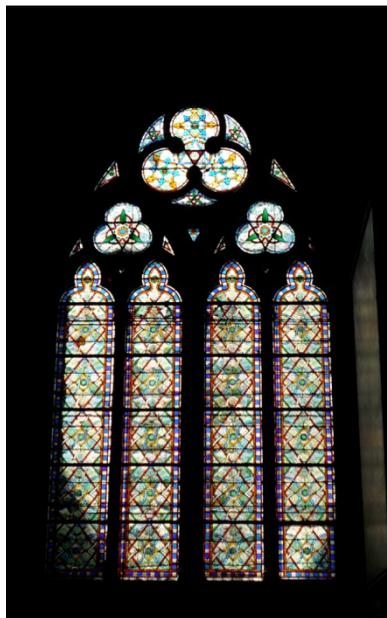
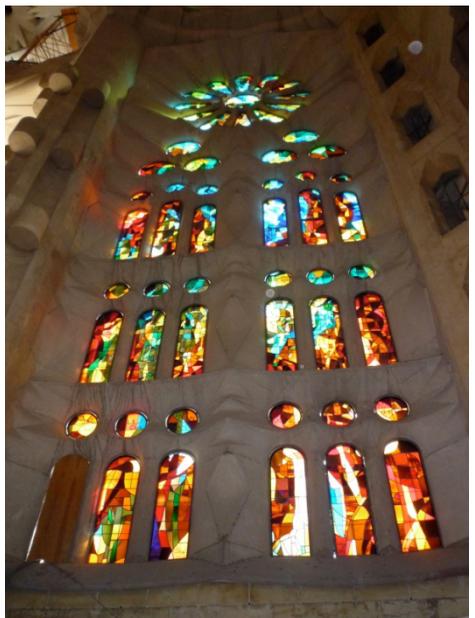
72 Como en el medioevo, Gaudí realizó toda su obra con la colaboración deseada de artesanos de toda clase. El hecho de que su padre fuera calderero pudiera haber contribuido; sin embargo, la influencia de los planteamientos de William Morris, que deseaba rescatar la importancia del trabajo artesanal y sus gremios a la manera de la Edad Media con las nuevas tecnologías, es decisiva. Solo basta ver que todas las obras gaudinianas son completadas con ornamentos, muebles y decoración diseñados por el mismo, además de que en su diario se halla una amplia sección dedicada a la ornamentación.

Mercader, Laura. *Escritos y Documentos de Antoni Gaudí*. pp. 41-71.

73 Augustus Pugin, a quien se debe la explosión del gótico en la arquitectura religiosa principalmente, menciona en su libro *Contrastes*, que éste era el único estilo apropiado para ser adoptado por las naciones católicas. En contraposición de la arquitectura clásica, considerada por él irremediabilmente pagana y no apta para expresar los valores sociales cristianos.

Imagen 11 y 12. En la primera imagen un vitral de Nuestra Señora de París, al lado un vitral ya coloreado de la Sagrada Familia. Es de notar el aumento de luminosidad en el proyecto neogótico 'mejorado' del arquitecto catalán.

Fuente: Fotografías de la autora.



Retomando el espíritu del gótico, la Sagrada Familia se declara también como la concreción de una serie de simbolismos que devuelven a los hombres los grandes misterios de la edad teocrática e intemporal, es la representación de un orden superior que surge de la divinidad, es la restauración de la teocracia. ⁷⁴ Se plasma un orden jerárquico que categoriza desde arriba toda la creación y se hace visible la estructura armónica del mundo revelando el armazón del edificio ordenado que es la creación. ⁷⁵ La ambición totalizadora de la obra se enfoca en la visión que pretende integrar las leyes de la naturaleza y de la ciencia. El sentido de universo es volver a sus orígenes, regresar al Uno, la unidad divina, ⁷⁶ que es la función de la religión y la meta de lo trascendente en la vida misma. Gaudí lo resumía con: “La originalidad consiste en volver al origen”. ⁷⁷ Y ese origen se presenta nuevamente en los dos flancos: el cenit de la nación catalana y el del cristianismo, coincidentes en los siglos XI al XIII.

El surgimiento del templo gótico⁷⁸ se da como una predicación de la verdad en contra de los herejes que amenazaban a la Iglesia. Para ello su diseño debía ser uniforme y convincente,

⁷⁴ Vivas, Pere; Ubero, Lina. *Op. cit.* p. 231

⁷⁵ Duby, Georges. *La época de las catedrales*. p. 85.

⁷⁶ Vila, Samuel. *La nada o las estrellas*. p. 36.

⁷⁷ Bassegoda Nonell, Joan; García Gabarró, Gustavo. *La catedral de Antoni Gaudí*. p. 75.

⁷⁸ “Fue necesario construir un edificio doctrinal amplio, diverso, sólidamente ordenado, mostrar al pueblo las debilidades de los principios heréticos y colocar en el buen camino a todos los creyentes desviados”.

representando congruentemente sus principios.⁷⁹ La idea central es ser la imagen del universo visible e invisible, donde Dios es la cima, la luz inicial y creadora de la que parten todas las creaturas. Por amor, la luz ordena y une e irradia, existe un movimiento de reflexión hacia su foco, todas las creaturas regresan a Dios.⁸⁰ Para la Iglesia del siglo XIX, estos mismos principios están vigentes,⁸¹ lo que se cristaliza pausadamente en la Sagrada Familia, donde Gaudí planeó que la luz entrara de manera espectacular por sus coloridos ventanales con formas orgánicas y las originales aperturas helicoidales de la bóveda.⁸²

Así, el templo se descubre como un espejo del mundo en el que hay tres aspectos vitales. El primero de ellos, que se puede observar directamente en las fachadas de la obra, es la jerarquía relacionada íntimamente con el sitio que ocupa cada creatura en el plano divino y la capacidad de reflexión que sostiene con respecto a la luz divina. En el gótico, la parte superior de retablos y fachadas es revestida con los entes más cercanos a la divinidad, más iluminados. Conforme se baja la mirada, los personajes representados cada vez están más lejos de la divinidad. Asimismo la colocación horizontal es de derecha a izquierda. Al conocer tal orden, es comprensible la ubicación que otorga Gaudí a cada uno de los episodios de la infancia

Mâle, Emile. *La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. p. 102.

79 El gótico se desarrolló en Francia desde el siglo XI. El abad Suger de Saint-Denis se apoyó en la *Theologia mystica*, tratado atribuido a Dionisio el Areopagita -con la traducción de Juan Escoto Erígen- para darle forma. *Ibíd.* p. 105.

80 Cada una de ellas recibe y transmite esa luz según su capacidad, según su rango en la ordenación celeste hecha por el pensamiento de Dios.

Ibíd.

81 El obispo de Vic escribe al respecto: “Y la poesía, habiendo sido en sí misma el motivo de que piedras se colocaran sobre piedras, y casonas y muros fueron erigidos, no abandona jamás la obra de su creación, le conserva siempre su natural esencia, purifica y ensalza sus compuestos, y alcanza cada vez más nobles ideales guiando el alma popular en una ascensión indefinida de la luz”. Torras i Bages, *Obras completas*, Vol. XV.

Y también Gaudí: “La cualidad esencial de la obra de arte es la armonía; en las obras plásticas nace de la luz que da relieve, decora. Sospecho que la palabra latina *decor* significa luz o bien alguna otra cosa relacionada con ella que expresa claridad. Gloria es la Luz”.

Puig Boada, Isidre. *El pensament de Gaudí*. p.86.

82 Las iglesias góticas se presentan más oscuras que sus contrapartes neogóticas. Dicho cambio se sustenta en la mejora de las técnicas de construcción para hacer mayores ventanales sin comprometer la estructura. Los motivos elegidos para los vitrales consistían en diseños geométricos en los que se hace presente la ciencia como lenguaje propio de Dios concretado por las matemáticas. En la Sagrada Familia, actualmente, se encuentran dos vitrales –los próximos a la fachada de la Pasión- y el rosetón de la fachada del Nacimiento que están coloreados. Los demás poseen un material transparente e incoloro que evita que el interior esté expuesto a los elementos, sin embargo los diseños que se planea poner son más de naturaleza orgánica que matemática.

de Jesús representados en la fachada del Nacimiento, ya que son colocados de acuerdo a su trascendencia espiritual.⁸³ El evento más alto es La coronación de María, como reina del cielo, la recompensa que obtiene la madre de Jesús por ser el pilar más importante en su familia. En contraparte, el suceso más bajo de acuerdo a la jerarquía presentada es La matanza de los inocentes, ubicado en la parte inferior izquierda, escenificando el terror que esparció el rey Herodes I por temor a la profecía bíblica.⁸⁴

El segundo aspecto es la importancia de una matemática sagrada donde la disposición, la simetría y el número tienen gran relevancia. Las matemáticas se fijan como el lenguaje perfecto de Dios con el que ha construido el universo, y su forma abstracta de representación; todo corresponde a un tiempo y un espacio que determinan un punto en particular. Medidas, concordancias y escalas se dan con base en el número áureo,⁸⁵ que representa la perfección divina existente en toda su creación. Además, la simetría se reconoce por ser estéticamente preferible, y por lo tanto, más cercano a los preceptos celestiales de belleza y verdad,⁸⁶ a pesar de las líneas ondulantes que definen la obra, la Sagrada Familia es perfectamente simétrica en su base. Estos preceptos residen en el templo diseñado por Gaudí; que remiten al lenguaje hermético usado por los antiguos constructores de templos.⁸⁷ Asimismo, los números místicos recurrentes en la historia del cristianismo están presentes en el templo, es decir, la perfección del tres, la Trinidad, también se encuentra en las tres Virtudes Teologales, presentes en el número de entradas en cada portal; los pináculos de los portales corresponden

83 El orden establecido para la fachada de la Pasión también es de acuerdo a su trascendencia espiritual, mas el posicionamiento difiere ligeramente, ya que establece una ruta sinuosa de algunas de las estaciones del Via Crucis desde el extremo inferior izquierdo –jerárquicamente el más bajo- hasta el centro superior.

84 La matanza se narra en Mt 2, 16-18; la profecía dice así: “Pero tú, oh Belén Efrata, aunque eres pequeña entre las familias de Judá, de ti me saldrá el que será el gobernante de Israel, cuyo origen es antiguo, desde los días de la eternidad.” Mq 5, 2.

85 Descubierta en la antigüedad, la divina proporción o sección áurea corresponde a 1.618..., siendo la proporción que existe en la naturaleza y la geometría. Se le atribuye carácter estético y místico por coincidir en la proporción de las “figuras perfectas”.

86 San Agustín, transmisor del acervo antiguo a la Edad Media, maneja un concepto de belleza de raíz platónica ligada a una apreciación de la medida y el número como responsable de lo bello, Por ello, el concepto de *simetría*, no es sólo una conformación bilateral, sino una *armonía* de las partes.

Svoboda, Karel. *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*, p. 54.

87 Por el uso que hace Gaudí de elementos simbólicos y místicos en el diseño del templo, muchas veces se le ha tachado de masón. Mas esto nunca se ha probado y pudiera considerarse imposible por la fervorosa devoción católica de Gaudí, la cual desaprueba contundentemente los preceptos masones. Sin embargo, es posible que contara con colegas que fueran partícipes de la sociedad secreta.

<http://es.catholic.net/ecumenismoydialogointerreligioso/390/2643/articulo.php?id=1985>

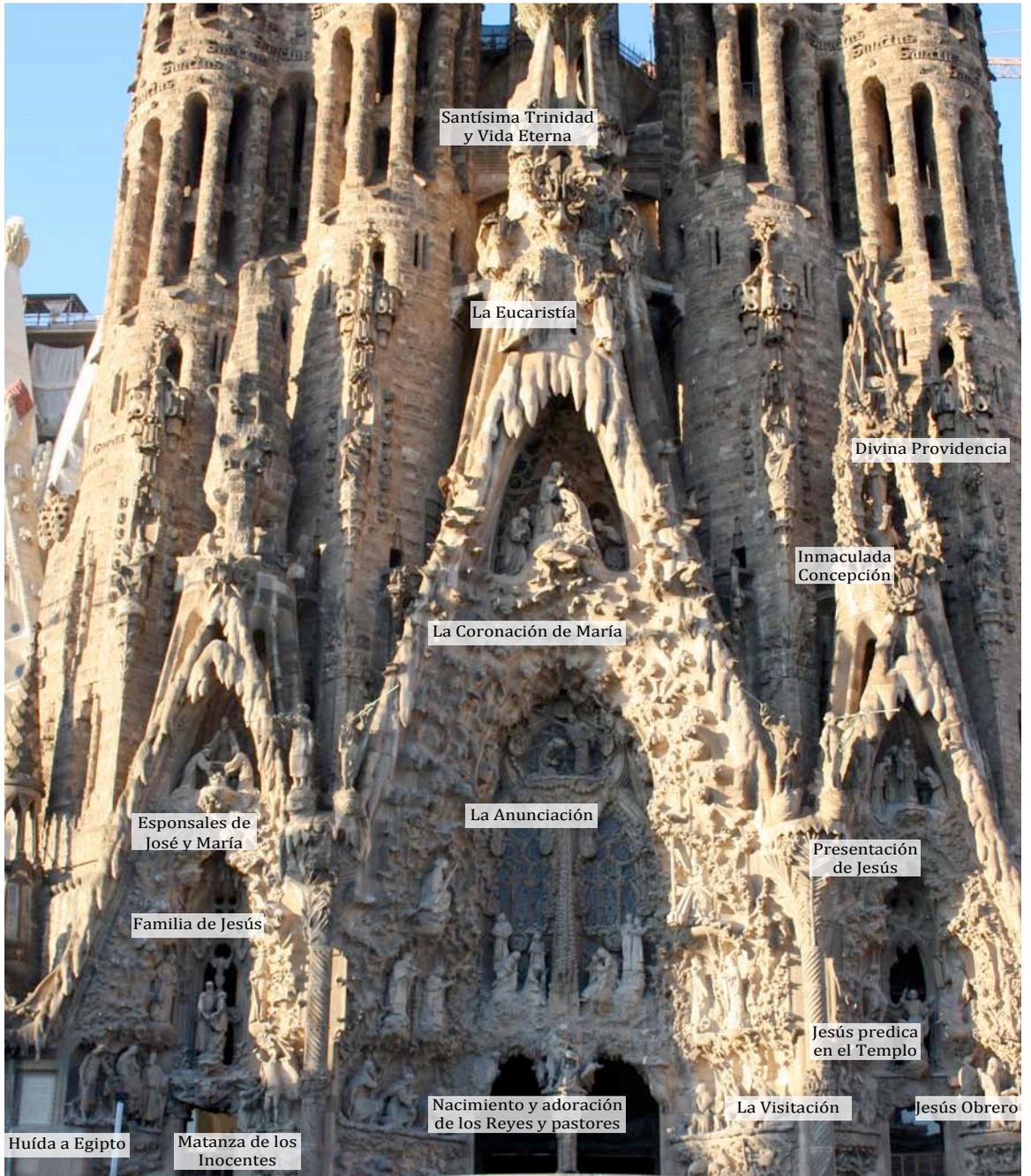


Imagen 13. Grupo escultórico de la fachada del Nacimiento y su referencia litúrgica.

Fuente: Fotografía de la autora.

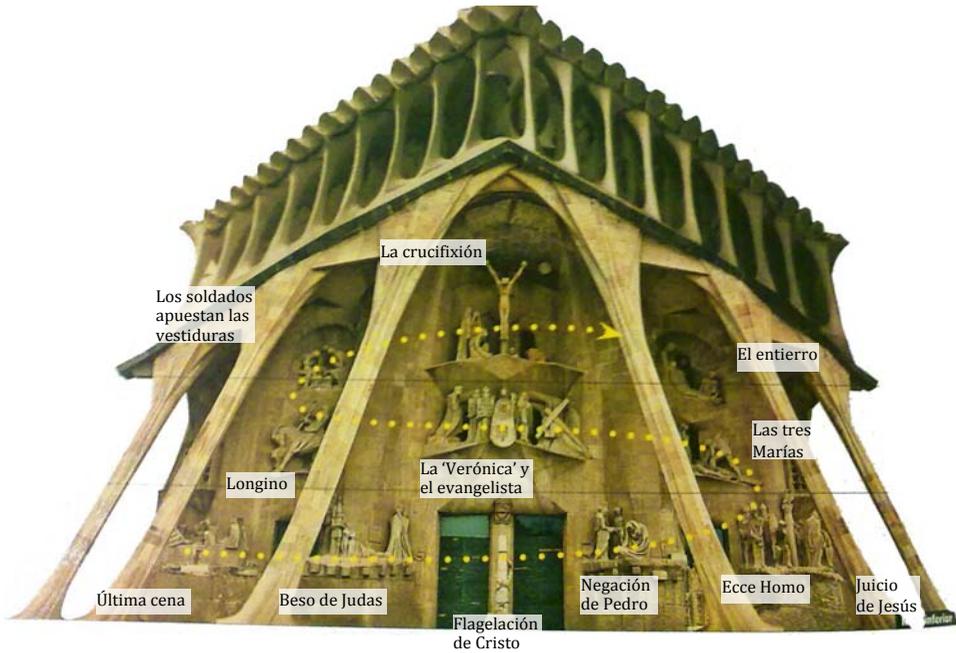


Imagen 14. El grupo escultórico de la fachada de la Pasión se lee de acuerdo con la indicación.

Fuente: Fotografía de Carlos Giordano y Nicolás Palmisano.

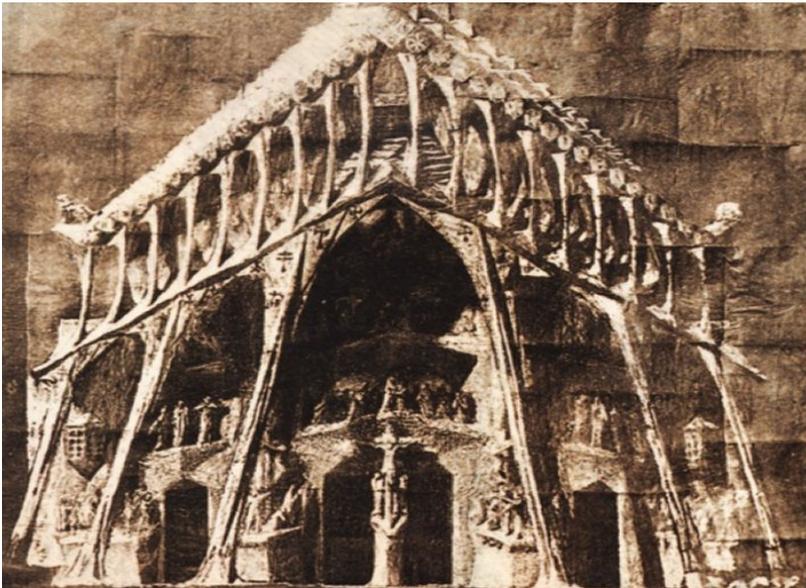


Imagen 15. En 1911 Gaudí sufrió una debilitante enfermedad que casi le causa la muerte. Por ello, quiso imprimir en la fachada de la Pasión la dureza del sacrificio, la crueldad y el dolor de la muerte. En comparación con este boceto, el resultado final difiere de la fuerza interpretativa que se aprecia al otro lado del cruceiro debido al grado de iconicidad propuesto por Subirachs.

Fuente: Junta Constructora del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

a los doce apóstoles, y habrá otras cúspides mayores para cada uno de los evangelistas, otra correspondiente a la Virgen María y la más alta para Jesucristo.⁸⁸ Igualmente, la ubicación del templo debe estar relacionada con el resto de la creación.⁸⁹ Los antiguos recintos sagrados se orientaban con su fachada principal hacia el occidente, concordante con la salida del astro rey. El posicionamiento de la Sagrada Familia está relacionado con el tránsito solar, ubicándose la fachada del Nacimiento con su salida y la de la Pasión con su ocaso, haciendo una analogía entre la vida de Jesucristo y el sol. Además el templo se encuentra a mitad del Ensanche Barcelonés, el nuevo territorio y corazón de la nueva ciudad.

El tercer cariz proyectado es el uso del lenguaje simbólico.⁹⁰ Las catedrales góticas son usadas como medios que comuniquen los preceptos del cristianismo, tanto a fieles como a paganos. Fue forzosa la creación de un código de signos específicos y convencionales que transmita el mensaje de la Iglesia. Cada uno de los componentes que comprenden estos templos sagrados es el portador de un significado. Así se implantan signos para conceptos como los cuatro elementos, y sinécdoques para la idea de bosque o ciudad,⁹¹ es decir, un árbol o una construcción respectivamente. Este sistema también delineó la representación humana, en el que, con el fin de identificar a cada personaje, un atributo en particular fue asignado a cada uno de ellos, el cual estaba íntimamente relacionado con el modo en que habían obtenido el mérito de la Iglesia. Por ello, en la Sagrada Familia, Gaudí pretende que ocurra con carácter similar, donde los Evangelistas se distinguen; la flora y la fauna, así como los materiales con los que están hechos, sean presentados de acuerdo al código impuesto por la normativa eclesiástica. Los más claros ejemplos se tienen justamente en la cúpide de cada una de las fachadas construidas hasta el momento; la del Nacimiento porta un pelícano, que tradicionalmente se relaciona con el sacrificio de Cristo, pues al escasear el alimento, el ave se hiere el pecho y ofrece su propia carne y sangre a sus polluelos;⁹² y la de la Pasión contiene un

88 La presencia numérica es tan relevante que Gaudí incluye un cuadrado mágico en la fachada de la Pasión. Está dividido en 16 casillas, cada una con un número, ordenadas para que sumando el contenido de cuatro, siempre de 33, la edad de Cristo al morir. Existen más de 300 combinaciones posibles.

1	14	14	4
11	7	6	9
8	10	10	5
13	2	3	15

89 Tradición heredada de los constructores antiguos.

Jacq, Christian. *El misterio de las catedrales*. pp. 64-69.

90 Mâle, Emile. *Op. cit.* p. 41.

91 Mâle, Emile. *Op. cit.* p. 19.

92 Impelluso, Lucía. *La Naturaleza y sus símbolos*. p. 307

huevo, simbolizando la resurrección, una nueva vida. Es así que tales objetos entran en una dialéctica de uno a otro lado del templo, unificando la obra.

Un templo gótico, es un espejo que refleja al mundo y pretende contener en sí el conocimiento del mismo, e incorpora toda la erudición notable de su momento.⁹³ Según Emile Mâle, la sabiduría se manifiesta en cuatro ámbitos principales: Historia, Moral, Ciencia y Naturaleza. Cada uno es una atmósfera creada por Dios que se ve en cada catedral gótica y, por lo tanto, esto coincide en la Sagrada Familia. La Historia bíblica es la más evidente de apreciar en cada fachada relatando los pasajes del Nuevo Testamento,⁹⁴ donde se plasma la memoria cristiana convirtiéndose en un libro incrustado de esculturas.⁹⁵ Mas no sólo refiere a los sucesos, sino incorpora la Moral ejemplificando los episodios que inspiren a los fieles y corrijan su estilo de vida. La Ciencia está presente en la construcción misma del templo, con la presencia de las matemáticas y las soluciones arquitectónicas con sus superficies cuadráticas. Sin embargo se relaciona íntimamente con la Naturaleza, que para estos años ha sido escudriñada y estudiada gracias al desarrollo de la epistemología positivista. Este último será el modelo principal para que Gaudí realice su obra; más allá de la Historia, la Moral o la Ciencia, la Naturaleza es realmente el patrón que sigue el arquitecto como la obra de Dios infinita y se establece como la base para los demás campos, siendo el cimiento en el que se fundamenta, y en su detenida observación⁹⁶ encuentra el origen de la Creación:

93 Las referencias literarias del arte gótico más sólidas se establecen en la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, la *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine y el *Speculum Majus* de Vicente de Beauvais. Estas tres fuentes son fijadas por Emile Mâle como la inspiración para el arte gótico. La obra de Tomás de Aquino es el tratado teológico más importante de la época en el que logra una síntesis entre el pensamiento platónico y el aristotélico como bases del cristianismo. Santiago de la Vorágine contribuye con el acervo hagiográfico más difundido, y Vicente de Beauvais realiza la compilación de conocimientos más completa. Mâle se enfoca mayoritariamente en la obra de Beauvais, tomando al *Speculum Doctrinale* principalmente, sin dejar de lado las otras partes: *Speculum Naturale* y *Speculum Historiale* y define cuatro campos diferenciados llamados 'sub-espejos'.

94 Tal vez siguiendo la concepción agustiniana del progreso histórico, la humanidad se dividía en dos a partir del nacimiento de Cristo. La primera, la historia judía, era simplemente una profecía vivida de manera simbólica de la segunda, que se manifiesta como la historia real.

Duby, Georges. *Op. cit.* p. 111.

95 Saint-Denis es el primer ejemplo de esculturas en el pórtico, el cual representa a Jesús, *la verdadera puerta*. Gaudí, en lugar de hacer la representación de reyes y clérigos como linaje de Cristo, representa al propio Jesús.

96 Viollet-le-Duc también trata sobre la incorporación de elementos observados de la Naturaleza para las construcciones. Aplicó los sistemas de racionalismo estructural a los materiales modernos de construcción, como el acero examinando estructuras orgánicas como hojas y esqueletos animales como fuente de inspiración. Retoma a Vitruvio ubicando a "la naturaleza como el modelo para la creación arquitectónica, entendiendo la arquitectura como

“El arte de la arquitectura es una creación humana pero tal es nuestra inferioridad, que para obtener esta creación, estamos obligados a proceder como la naturaleza en sus obras, empleando los mismos elementos, el mismo método lógico: observando la misma sumisión a ciertas leyes, las mismas tradiciones. El día que el primer hombre trazó un círculo [...] no lo ha inventado, él ha encontrado una figura eternamente existente. Todos sus descubrimientos en geometría son observaciones, no creaciones”.⁹⁷

En este sentido, llega a la idea platónica de la geometrización divina,⁹⁸ posteriormente desarrollada por Marc-Antoine Laugier, afirmando claramente que la naturaleza es el principio legitimador de la teoría arquitectónica, concibiéndola enteramente conforme a los principios geométricos y lógicos que operan en su interior. Derivado de ello, Gaudí llega más allá que sus antecesores y aplica las formas estudiadas de la naturaleza y sus principios estructurales que defina un perfeccionamiento en los esquemas constructivos. En el caso del gótico, elimina radicalmente los contrafuertes y arbotantes,⁹⁹ elementos que brindan el apoyo necesario a los débiles edificios pero reducían su proyección plástica, de esta manera, corrige el imperfecto sistema de equilibrio del arco apuntado rompiendo con la tradición.¹⁰⁰ La solución encontrada por el arquitecto catalán es la inclinación de las columnas, creando los llamados ‘arcos catenarios’, lo que le aporta gran soporte a la construcción además de las características líneas curvas. Para Gaudí era vital conocer con antelación la distribución de las

la “manifestación de un ideal sobre un principio”. Conceptos presentes en *Dictionnaire Raisonné y Entretiens sur l’Architecture*.

Citado por Olaizola Rengifo, Carlos José. *Transparencia en Elementos, revista de ciencia y cultura*. No. 73, vol. 16 Enero – Marzo 2009 p. 49.

97 Blanca Armenteros, Josefa. *Arquitectura y religión en Gaudí*. p. 6.

98 “Platón matematiza toda la realidad, pero no sólo la realidad física, sino también la esfera espiritual –lo moral, lo estético, lo político, etc.– en un ambicioso proyecto que quiere abarcar la globalidad de la naturaleza y del ser humano –las estructuras matemáticas gobiernan no sólo «la naturaleza del alma humana», sino también «la naturaleza del alma del mundo» (*Timeo*, 34b–36d)–. Para Platón las Matemáticas están dotadas de un carácter de necesidad divina, lo que sintetiza en la máxima «Dios siempre hace Geometría» –frase atribuida a Platón por Plutarco. Con Platón la Geometría se convierte en un instrumento heurístico medular de toda su obra, que recoge el pálpito y el sentir de toda la cultura griega”.

González Urbaneja, Pedro Miguel. Platón. Matemática en la Filosofía y Filosofía en la Matemática en Centro Virtual de Divulgación de las Matemáticas. <http://divulgamat.ehu.es/weborriak/Historia/MateOspetsuak/Inprimaketak/Platon.asp>

99 Hughes, R. *Op cit.* p. 666.

100 Puig i Boada, Isidre. *Temple de la Sagrada Família*. p. 24.

cargas que fije el esqueleto,¹⁰¹ decidir dónde ubicar los soportes; una vez conocidos los datos, se encargaba de vestir la obra cargándola de significado por medio de simbolismo como si se tratase de músculos y piel. En toda la obra, el material adquiere gran relevancia simbólica, prefiriendo trabajar únicamente con piedra, debido a su origen natural y desechando la idea, tan en boga, de usar el hierro como soporte.¹⁰² Es así que Gaudí representa la obra de Dios desde lo más íntimo, haciendo su obra completamente orgánica.

Finalmente, el libro del Apocalipsis menciona la disposición de la Nueva Jerusalén,¹⁰³ la ciudad celestial donde Dios habita sobre la tierra en el fin de los tiempos, y el templo es la materialización de este ideal.¹⁰⁴ El uso de la 'perfección' y el lenguaje cifrado es esencial para construir la Nueva Jerusalén,¹⁰⁵ aquí es donde el uso del lenguaje de las formas representadas en el templo cae dentro de dos niveles, aquel que podía ser comprendido por cualquiera, y el reservado sólo para algunos. El primero es útil para la doctrina y la divulgación de las enseñanzas básicas en el marco del amplio analfabetismo, lo que se puede apreciar a simple vista. No obstante, al comprender y emplear el segundo, se es parte de una élite de conocimiento y miembro de un grupo distinguido, de aquellos que disfrutaban más cercanamente la luz divina. El libro del Apocalipsis enfatiza de manera sustancial este concepto, en el que San Juan utiliza un lenguaje simbólico que describe los conceptos más amplios del cristianismo como el bien, el mal y lo que hay o sucede en los universos más allá de la materialidad. Gaudí trabajó también de esta manera, añadió elementos que adquieren

101 "Se formó el modelo mediante cordeles de los que se suspendieron pequeños sacos de perdigones con el peso, reducido diez mil veces, de las presiones que sobre los arcos debían ejercer. Por tanto, conociendo sólo el estado de cargas era posible conocer la forma ideal de la estructura mediante lo que Gaudí llamaba estereostática o conjunto de polígonos funiculares determinados por la deformación de los cordeles por la extensión producida por el peso de los sacos, que, al invertir la forma con una fotografía del modelo, se convertía en expresión de las comprensiones sobre arcos y pilares".

Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*, p. 203.

102 Gaudí logró con este sistema estructuras tan sólidas, que fue posible elaborarlas íntegramente con piedra, desechó la idea del hierro por su característica industrial, lo que es alejado de la idea de obra de Dios. Aún así, por la manera de manejar las cargas, es posible alcanzar la altura de 170 mts. proyectada para el pináculo mayor, manteniendo un peso total razonable evitando que colapse en sí mismo.

103 Preocupación constante de Gaudí, ya que los apuntes encontrados consigo el día del accidente que le arrebatara la vida eran precisamente los versículos que hablan de la *polis* divina.

Bassegoda Nonell, Joan. *Arquitectura del Espíritu*. www.natem.net

104 Esto está patente nuevamente en los recurrentes diseños de ciudades basadas en la geometría celestial que buscan empatar con las armonías del universo.

Rowe, Colin. *Ciudad Collage*. p. 145.

105 Bassegoda Nonell, Joan. *Un siglo y medio de Gaudí*. www.e-aquinas.net

significado en cada nivel y los más elevados pasan por mera ornamentación para el ojo común, sin embargo decidió acudir a la forma poética para su público específico, el habitante catalán, tanto el obrero, como el burgués: “El templo debe inspirar el sentimiento de la Divinidad, con sus infinitas cualidades y atributos, (...) debe reunir la grandeza a la severidad. Las mismas formas, cifras y leyendas góticas, después de cuatro siglos de olvido, no son plenamente comprensibles para el público en masa.”¹⁰⁶

La Sagrada Familia, encierra en sí misma la dualidad social que existe en los extremos sociales. Como templo neogótico que festeja la urbanidad, es el orgullo de la burguesía,¹⁰⁷ es el centro neurálgico y geográfico de la ciudad que impresiona a los visitantes,¹⁰⁸ la representación de la ciudad divina, la Jerusalén Celestial en la tierra. Pero también es aquella casa solariega y familiar que iluminó a Bocabella. El hogar que alberga a Jesús, María y José, el arquetipo de la familia del obrero, un ideal que inspire a los habitantes del Ensanche.¹⁰⁹

4. Simbolismo y mitos en las representaciones de la Sagrada Familia

Para estructurar el discurso retórico de la Renaixença por medio de la Arquitectura, Gaudí busca la síntesis de todas las artes, un ‘arte total’ en el que utiliza imágenes y signos propios de Cataluña, pero alejados en el tiempo, lo que aumenta las características enigmáticas y esotéricas del mensaje relacionándose con el sentimiento y la emoción románticos. De acuerdo a esta matriz modernista, el objeto natural se extrae de su contexto original para situarse en otro, sufriendo una transmutación y adquiriendo nuevos vínculos formales, sígnicos y espirituales. Al interactuar entre sí, mueve la psique y la emoción de manera ‘orgánica’. El ornamento modernista es la cristalización de ‘aquel nebuloso círculo del alma’,¹¹⁰ que sólo puede revelarse a quien puede traspasar el sentido misterioso atribuido por el lenguaje

106 Mercader, Laura. *Antoni Gaudí. Escritos y Documentos*. pp. 127-131

107 Duby, Georges. *Op. cit.* p. 115.

108 Por ello, el arquitecto proyectó los pináculos de la Sagrada Familia para que fuesen el punto más destacado en la vista de quien llegara desde tierra o mar y para ello se valió de la altura y su colorido.

Mercader, Laura. *Op. Cit.* p. 127 – 131.

109 En su artículo *La casa solariega*, Gaudí menciona las características que debe contener la casa familiar para el mejor desarrollo de sus habitantes. Esto lo incorpora a la Sagrada Familia con 2 objetivos: “... por las condiciones higiénicas, hacer de los que allí crecen y se desarrollan seres fuertes y robustos; y, por las condiciones artísticas, dotarlos de nuestra proverbial entereza de carácter.”

Mercader, Laura. *Op. Cit.* p. 126.

110 Según palabras del dramaturgo Maurice Maeterlinck.

significado en cada nivel y los más elevados pasan por mera ornamentación para el ojo común, sin embargo decidió acudir a la forma poética para su público específico, el habitante catalán, tanto el obrero, como el burgués: “El templo debe inspirar el sentimiento de la Divinidad, con sus infinitas cualidades y atributos, (...) debe reunir la grandeza a la severidad. Las mismas formas, cifras y leyendas góticas, después de cuatro siglos de olvido, no son plenamente comprensibles para el público en masa.”¹⁰⁶

La Sagrada Familia, encierra en sí misma la dualidad social que existe en los extremos sociales. Como templo neogótico que festeja la urbanidad, es el orgullo de la burguesía,¹⁰⁷ es el centro neurálgico y geográfico de la ciudad que impresiona a los visitantes,¹⁰⁸ la representación de la ciudad divina, la Jerusalén Celestial en la tierra. Pero también es aquella casa solariega y familiar que iluminó a Bocabella. El hogar que alberga a Jesús, María y José, el arquetipo de la familia del obrero, un ideal que inspire a los habitantes del Ensanche.¹⁰⁹

4. Simbolismo y mitos en las representaciones de la Sagrada Familia

Para estructurar el discurso retórico de la Renaixença por medio de la Arquitectura, Gaudí busca la síntesis de todas las artes, un ‘arte total’ en el que utiliza imágenes y signos propios de Cataluña, pero alejados en el tiempo, lo que aumenta las características enigmáticas y esotéricas del mensaje relacionándose con el sentimiento y la emoción románticos. De acuerdo a esta matriz modernista, el objeto natural se extrae de su contexto original para situarse en otro, sufriendo una transmutación y adquiriendo nuevos vínculos formales, sígnicos y espirituales. Al interactuar entre sí, mueve la psique y la emoción de manera ‘orgánica’. El ornamento modernista es la cristalización de ‘aquel nebuloso círculo del alma’,¹¹⁰ que sólo puede revelarse a quien puede traspasar el sentido misterioso atribuido por el lenguaje

106 Mercader, Laura. *Antoni Gaudí. Escritos y Documentos*. pp. 127-131

107 Duby, Georges. *Op. cit.* p. 115.

108 Por ello, el arquitecto proyectó los pináculos de la Sagrada Familia para que fuesen el punto más destacado en la vista de quien llegara desde tierra o mar y para ello se valió de la altura y su colorido.

Mercader, Laura. *Op. Cit.* p. 127 – 131.

109 En su artículo *La casa solariega*, Gaudí menciona las características que debe contener la casa familiar para el mejor desarrollo de sus habitantes. Esto lo incorpora a la Sagrada Familia con 2 objetivos: “... por las condiciones higiénicas, hacer de los que allí crecen y se desarrollan seres fuertes y robustos; y, por las condiciones artísticas, dotarlos de nuestra proverbial entereza de carácter.”

Mercader, Laura. *Op. Cit.* p. 126.

110 Según palabras del dramaturgo Maurice Maeterlinck.

simbólico que utiliza el artista.¹¹¹ Es así que en el Art Nouveau o Jugendstil el ornamento es protagonista al configurar las intenciones de retornar al estado natural del hombre ante la artificialidad que presentan las metrópolis por medio de la organicidad de la hechura de los objetos cotidianos del Arts & Crafts inglés, el sugestivo encanto de la línea y el color provocados por la consigna de Víctor Cousin,¹¹² y la producción de vivencias sensoriales sinestésicas a partir de los modelos de Wagner y Flaubert. Sin embargo, en el modernismo catalán, estos fines se convertirán en medios de conexión con el mundo católico. La religión no sólo es inspiración para la expresión romántica que busca el arte por el arte, sino que será su motor y meta.

Este modo de componer se convirtió en la pieza clave para la refundación del dogma que tanto ansiaba la Iglesia, y así sacralizar a la sociedad profana tras la pérdida de influencia sufrida.¹¹³ A pesar de que el modernismo nace precisamente del laicismo del arte, en Cataluña se desarrolla el Naturalismo Cristiano que constituye la armonía cósmica promovida por el obispo Torras i Bages,¹¹⁴ el cual busca impactar a los sentidos, sorprender, sugerir por la novedad, las concepciones sintéticas y totalizadoras del modernismo. Así, la Iglesia entró en una misión que da un carácter seductor a la imaginería religiosa por medio de lo nuevo y lo original.¹¹⁵ Esto dio sentido a los artistas católicos que plasmaron los grandes conceptos de teología escolástica enfrentados con el modernismo en un juego dialéctico en el que la Iglesia dio la pauta, apegándose a sus bases neoplatónicas: “La Belleza es el resplandor de la Verdad; dado que el Arte es Belleza, sin Verdad no hay Arte; hay que conocer bien a los seres de la Creación”.¹¹⁶

111 El modernismo ciertamente no es la primera corriente que utiliza simbología, sin embargo, sí se caracteriza por el sentido de movimiento emocional del alma con referencias naturales para el rescate espiritual.

Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*, p. 15.

112 “Hace falta la religión por la religión, la moral por la moral, el arte por el arte. Lo bueno y lo santo no pueden ser la ruta de lo útil y ni siquiera de lo bello”. A partir de esta premisa el arte adquirió un carácter plenamente hedonista. Victor Cousin en *Cours de philosophie* publicado en París a partir de 1826.

Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*, p. 71.

113 En 1836 la Iglesia catalana padece la desamortización más importante por el apoyo dado a los Carlistas. Los recursos se utilizaron para luchar en contra de esta causa que buscaba la independencia de la región.

114 Torras i Bages desarrolla este aspecto en la segunda conferencia impartida en el *Cercle. De l'infinit i del límit en l'art* en Torras i Bages, J. *Obres completes, vol. XV: Estètiques*. pp. 84-86.

115 Puig Boada, Isidre. *El pensament de Gaudí* p. 96.

116 Torras i Bages, J. *Obres completes, vol. XV: Estètiques*. p. 86.

Barcelona, una ciudad tan industrializada y ruidosa con multitud de conflictos, también requiere volver a lo natural, al mundo orgánico que ofrezca la regeneración del espíritu, que para el conservadurismo católico catalán no puede ser otro que la obra divina. De esta manera, el templo es un remanso que ofrece en su interior un refugio cuyas fachadas son ornamentadas con los mismos seres de la creación estampando la verdad cristiana. En el portal del Nacimiento, orientado con el sol naciente, la solidez pétreo de la estructura parece ceder desde su interior y da paso a la germinación de los representantes más significativos de los reinos animal y vegetal de Cataluña. Es así que el templo, por medio de la acumulación retórica adquiere el valor de un ser vivo. Asimismo este concepto se refuerza en la fachada contraria, la de la Pasión, orientada con el sol falleciente, en la que el deliberadamente triste diseño de Gaudí planea modelar la desolación de la muerte al reflejar un páramo con huesos desnudos. Como analogía de un ente viviente conectado con el universo, la representación toma fuerza al exponer en el primer plano de las fachadas los episodios históricos que giran en torno a aquel ser cuya vida fue el origen y modelo del cristianismo: Jesús. Su vida, su muerte, pero sobretodo, su resurrección, son los tópicos más evidentes estampados en las fachadas del Nacimiento, la Pasión y la Gloria, respectivamente. ¹¹⁷

Gaudí, en lugar de construir la totalidad del templo consecutivamente, decidió completar la fachada del Nacimiento primeramente, y de tal modo mostrar las posibilidades plásticas tanto a sus sucesores, como a la comunidad para que contribuya con sus donativos. En este tenor, la erección de la Sagrada Familia celebra el nacimiento de una nueva sociedad en la que la familia debe ser el pilar principal. El diseño conmemora la naturaleza viva y pujante que proclama el alumbramiento de la vida con base a las tres Virtudes Teologales representadas cada una por un miembro de la Sagrada Familia. La Fe, cualidad de los patriarcas, por José; la Esperanza como camino elegido por Dios para la redención, por María; y la Caridad por Jesús, en el que el derroche natural simboliza la abundancia con la que Dios provee de gracia al hombre y la creación le rinde pleitesía. ¹¹⁸ Sin embargo, existe una relevancia del culto mariano, el papel que María juega en el plan divino de la Salvación, pues la identidad humana del Hijo de Dios se da por haber nacido de una mujer. A lo largo de la fachada se vislumbran la cuentas de un rosario entre cada juego de esculturas que narran algunos de los misterios gozosos y gloriosos. ¹¹⁹ En una época de regeneración y limpieza de los valores sociales en

117 Gaudí se basa en la publicación *El año cristiano*, obsequiado por el sacerdote Josep Manyanet, lo que le sirvió para ilustrar debidamente cada uno de los personajes esculpidos en piedra.

Quintana, Antonio. *Manyanet – Bocabella – Gaudí. Tres grandes para un templo*. p. 30.

118 Quintana, Antonio. *Op. cit.* pp. 52-53.

119 Primer misterio gozoso, la Anunciación; Tercer misterio gozoso, el Nacimiento; Cuarto misterio gozoso, Presentación de Jesús en el Templo; Quinto misterio gozoso, Jesús es hallado en el Templo; Cuarto misterio de Gloria, Asunción de la Virgen; Quinto misterio de gloria, Coronación de la Virgen.



Imagen 16. Las singulares formas del macizo de Montserrat vistas desde la entrada al lugar.

Fotografía de la autora.

tiempos tan agitados, la idea de la Virgen se muestra como el lugar natural, remanso de paz, el origen sublime en el que se encuentra el recogimiento que ayuda a sobrellevar las dificultades de la vida cotidiana en las metrópolis modernas.¹²⁰

La veneración mariana en Cataluña se remonta al siglo IX, iniciándose el culto por la Virgen de Montserrat, la madre espiritual catalana que apareció en el macizo del cual toma su nombre el monte aserrado-. La montaña se ubica en el corazón de Cataluña a unos 50 kms. de la capital, y se distingue del paisaje circundante por sus curiosas formas y color sin igual. Cuenta la tradición cristiana que apareció en una cueva en el año 880 emitiendo una luz refulgente y una melodía que atrajeron a un grupo de pastores.¹²¹ Poco más de un siglo después, un monasterio benedictino fue construido en sus lindes. Allí es edificada una basílica donde se venera a la imagen de la Moreneta, en cuya remodelación también participó

120 Desde el Vaticano, León XIII escribió varias encíclicas que incitan la devoción al rezo del Rosario entre las familias (Entre las que se encuentran *Supremi Apostolatus, Salutaris ille spiritus, Superiore Anno, Octobri mense, Magnae Dei Matris, Laetitia Sanctae, lucunda Semper, ...*), siendo el Papa que más fomentaría su práctica como medio de salvación hasta antes de Juan Pablo II: “Además no sólo conocéis Nuestra difícil situación y Nuestras múltiples angustias, sino que vuestra caridad os lleva a sentir con Nos cierta unión y sociedad; pues es muy doloroso y lamentable ver a tantas almas rescatadas por Jesucristo, arrancadas a la salvación por el torbellino de un siglo extraviado y precipitadas en el abismo y el la muerte eterna. En nuestros tiempos tenemos tanta necesidad del auxilio divino [...] ningún medio podía ser tan eficaz como el atraer a los hombres a Jesucristo, que es *el camino, la verdad y la vida*, impulsándolos a dirigirse a la Virgen a quien está concedido el poder de *destruir todas las herejías.*”

Del Papa León XIII, *Supremi Apostolatus*, septiembre 1 de 1883.

121 El rector del poblado de Olesa fue testigo de los hechos, queriendo trasladar a la virgen a Manresa, pero la imagen se hizo tan pesada que, ante la imposibilidad de moverla, se le edificó una capilla.

Gaudí,¹²² estableciéndose como lugar de peregrinación obligado a todo catalán católico. La aparición de la Virgen coincide con el tiempo en que Cataluña se defendía con dificultad de las invasiones árabes. Sin embargo, el mito de Montserrat es más antiguo que eso. Existe una gran posibilidad que debido a la forma tan particular de la montaña, que le da un aspecto misterioso, ésta fue el lugar tradicional de peregrinaciones primaverales en el neolítico y se tiene registro que ha sido un venerado santuario desde entonces. Según las leyendas celtíberas, Montserrat es el origen de mundo, el sitio donde se percibe la fuerza de la Tierra,¹²³ la fuente de la vida, un inmenso dolmen en cuyo interior se encuentra un lago. Es el hogar de la Dama del Agua presente en todo cuerpo acuático, la madre del mundo a quien se le debe el origen de la vida.¹²⁴

La imaginería utilizada por Gaudí en el templo, concebida a partir de un mundo onírico, mitológico y fantástico, que desde épocas remotas han habitado en el imaginario popular catalán, como duendes, hadas, dragones y gigantes, propios del romanticismo, pero dándole un carácter intensamente católico. Siendo este conjunto material esencial de los grandes literatos de la *Renaixença*, por reconstruir los mitos propios de Cataluña, Gaudí sigue el patrón al incorporar estos temas a su obra arquitectónica.¹²⁵ Realiza una sintaxis con lo figurativo en sus fachadas de manera lírica¹²⁶ y expresa la necesidad romántica de incluir el

122 El camarín posterior de la basílica fue proyectado por el arq. Francesc de Paula del Villar. Gaudí trabajaba para él como dibujante en ese tiempo. Asimismo, también trabajó con el arq. autor de la primera capilla, en la que se pueden apreciar ciertas formas en el retablo que posiblemente inspiraron a Gaudí en el remate de los pináculos. La categoría de Basílica fue concedida por el papa León XIII en el año de 1881, tras las remodelaciones.

123 El origen geológico de la montaña se debe a la colisión de las placas Ibérica y Europea. “Este relieve resulta de la interacción entre tres factores: el material, la estructura y la erosión. El material es el conglomerado, caracterizado por presentar guijarros de naturaleza diversa y por ser muy homogéneo y resistente a la erosión. La estructura viene determinada por una red de fracturas verticales que se intersectan individualizando columnas. La erosión, por efecto del agua y del hielo, ha modelado y redondeado progresivamente estas formas.” Oms, O.; Vallès, F.; Biosca, J.; Badia, Jordi en <http://ichn.iec.cat/bages/geologia/cgeologia1.htm>

Martínez Rius, Albert. “Aproximació a la geologia de Montserrat” en *Muntanya del Centre Excursionista de Catalunya*, No. 864, 2006. pp. 32-37. www.albertmartinez.com

124 Amades, Joan. *Llegendes de coves, roques, mar i estanys catalans*. p. 95.

125 La mayor parte del imaginario arquitectónico está basado en las grandes obras literarias de la *Renaixença*. Gaudí, conoce a Jacint Verdaguer, el máximo poeta del renacimiento catalán en la construcción de los pabellones de la finca de Güell. El arquitecto tomará como tema su poema *L'Atlàntida* para componer las caballerizas y el estilizado portón del dragón que guarda la entrada de este símil del jardín de las Hespérides.

Vivas, Pere; Ubero, Lina. *Op. cit.* p. 223

126 “Gaudí es el gran poeta de la piedra palpitante; rima las piedras, hace de ellas versos y construye el poema magníficamente cincelado de la Sagrada Familia. Si el arte tiene el nobilísimo fin de idealizar lo real y de realizar lo

espíritu popular y sacralizar cada elemento natural.¹²⁷ Asimismo, es patente el empeño por mitificar los paisajes legendarios propios de la religiosidad y tomar una ‘catástrofe geológica’ para convertirla en un poético mito que busca un germen de inspiración en la tradición bíblica, lo que se funda continuamente en el modelo wagneriano.¹²⁸ Independientemente del ateísmo de Wagner, para los modelos del renacimiento catalán, ello no era relevante a los designios divinos y, por tanto, revestía de sacralidad su obra.¹²⁹ Ésta se basa en la idea de castigo y muerte como la sublevación del espíritu, lo que es de por sí profundamente católico.

ideal, Verdaguer y Gaudí son los artistas supremos.”

De Ribagorza, Hugo. *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*. 20 de junio de 1927. Con motivo del primer aniversario de la muerte de Gaudí y 50 años de la creación del poema *L’Atlàntida*.

127 Uno de los mitos más conocidos que resurgieron gracias a la *Renaixença*, es el de *Garraf*. Tres formaciones rocosas en un acantilado son la inspiración para personificar a las hijas de Garraf, el señor de aquellas tierras, y el manantial contiguo es la Dona d’Aigua, su hada esposa que permanece cautiva debajo de la tierra gracias a Poseidón. Un ángel es enviado por Dios para liberar al hada y por medio del trabajo dará vida a las tierras. De nuevo unidos, no sólo la tierra renacerá, sino también la inteligencia y el conocimiento de los hombres.

“Tan pronto como la Dona d’Aigua, brotando de la tierra, corre para abrazar a sus hijas, la comarca retorna, como por magia, de la muerte a la vida; por la costa florecen las jaras, los arrayanes y romeros; los pinos lucen un nuevo verdor, los pájaros trinan, y lo que era arenal es vergel de olorosas flores donde aparecen en larga procesión todas las Artes y Ciencias que (...) dormían en la potencia intelectual del hombre que (...) hemos denominado Garraf”.

El 4 de agosto de 1892 se estrena ante un público de artistas, músicos y poetas bajo la cúpula estrellada del gran salón del palacio Güell, el poema lírico *Garraf*, escrito por Ramón Picó i Campamar con música de Josep García Robles. Se presenta ante el nuncio del Papa forma parte de un proyecto para dar forma a un teatro lírico catalán y católico.

Garraf. Poema líric en cinch acte y un prólech. Escrit en català per D. Ramón Picó i Campamar. Música de García Robles, Barcelona 1911. p. 102.

128 Artículo de Joan Sardà en *La Vanguardia* en 1894 que posteriormente se incluye como prólogo en la edición de 1911. Sardà lo titula “Un drama lírico catalán”;

J. Sardà, “Un drama lírico catalán. Apunte expositivo”. en *Garraf*, cit. pp.3-8.

129 Doménech Español, crítico musical y miembro de la Asociación Wagneriana de Barcelona, autor de la muy difundida obra *L’Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner*, da una explicación simbólica del drama wagneriano, deteniéndose minuciosamente en cada elemento. Así los caballeros del Grial son la sociedad católica; el cáliz, la doctrina de Cristo; la lanza, la voluntad misma de Dios; o bien, Kundry es la concupiscencia de la carne, Klingsor el anticristo y Parsifal la imagen del hombre iluminado por el Espíritu Santo; y aún más, el primer tema es la voz de Cristo o el tema dominante de la gloria de Dios, el primer acto está construido a modo de una misa de Gloria y el tercero de una de Réquiem, el final de la obra es el Juicio Universal. Cada nota para Doménech tiene un origen y sentido divino, se trata claramente de una apoteosis de la religión católica y de una profecía en la que Parsifal es el tercer Adán. Wagner se ha convertido en un instrumento de Dios: “Es por inspiración del Espíritu Santo que Wagner escribió Parsifal.”

M. Doménech Español, *L’Apothéose musicale de la Religion Catholique*, Barcelona, 1902.

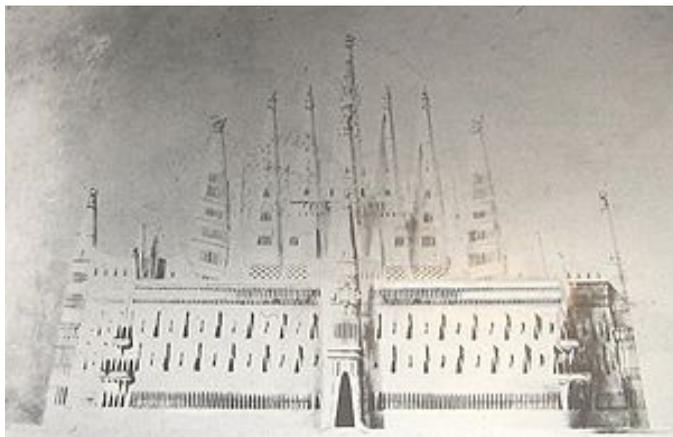


Imagen 17. El proyecto no realizado de Gaudí para las Misiones Católicas Franciscanas en Tánger también sirvió para las torres del templo. Su inspiración le proviene de las formas en la arquitectura de las mezquitas marroquíes

Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Misiones_Franciscanas



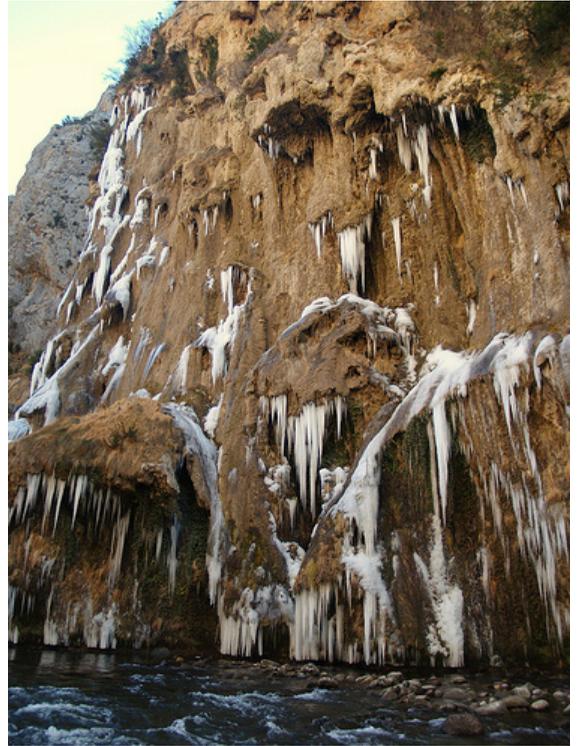
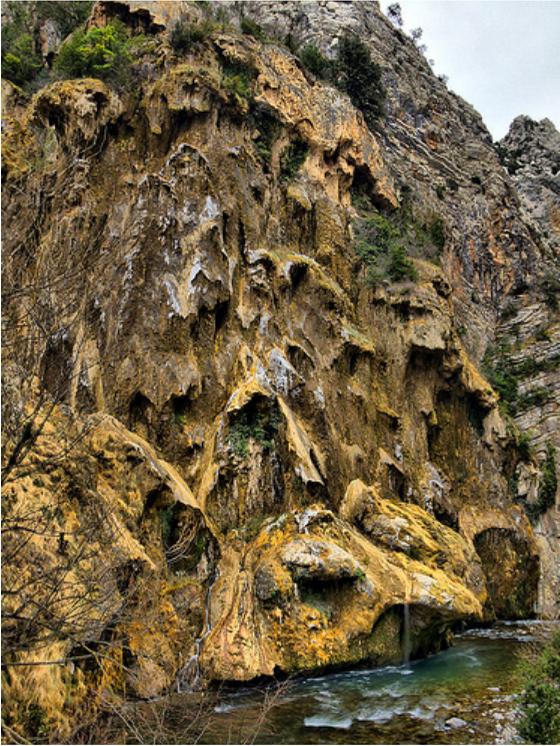
Imagen 18. Proyecto original de la iglesia de la Colonia Güell de la cual sólo se construyó la cripta.

Fuente Fuente: [http:// 11870.com/pro/crypta-la-colonia-guell/media/6059899c](http://11870.com/pro/crypta-la-colonia-guell/media/6059899c)



Imagen 19. La antigua tradición de los castellers, muy arraigada en Tarragona, en la que se compite por hacer los castillos humanos más altos, crea una referencia estructural para los pináculos.

Fuente: <http://sobrebarcelona.com/2010/01/07/fiestas-y-tradiciones-de-barcelona/>



Imágenes 20 y 21. Es muy posible que las formas de esta caída de agua, llamada *l'Argentería* y ubicada en el estrecho de Collegats en Lérida, sirviera de fuente de inspiración para Gaudí al concebir la fachada del Nacimiento y sus nichos. El grupo de excursionistas viajó por toda Cataluña rescatando sus bellezas naturales y transformándolas en hitos. Sus formas se deben a la erosión del agua que pasa por la roca, la que es especialmente espectacular en invierno con carámbanos de hielo.

Fuente: Fotografías de Martín Vega Fuste.

¹³⁰ La Iglesia ejerce una atracción inminente sobre muchos artistas decadentistas por el dualismo cósmico manejado, pues con la relación de opuestos no sólo se afirma la presencia del mal, sino su necesidad. Existe una sensibilidad decadente dentro de la ortodoxia católica y se hace presente la experiencia de la muerte, con lo que se deleita el artista romántico. La contradicción entre la vida y la muerte crea una tensión finisecular, lo que se resume en el cuerpo de las fachadas de la Sagrada Familia:

130 “La mortificación del cuerpo es la alegría del espíritu”

Torras i Bages. *ibid.*

“Amamos el misterio, nos interesa la figura, que lo visible sea manifestación y rostro de lo invisible; pero esta figura, esta forma, la queremos real, por que aquí en el orden natural se incluye aquello que en el orden sobrenatural hallamos en las Sagradas Escrituras e incluso en los hechos históricos del Antiguo Testamento, que aún siendo más reales y verdaderos, son al mismo tiempo, figura, símbolo, manifestación, enigma y profecía, de algo más elevado”.¹³¹

Por lo tanto, en la Sagrada Familia se conjunta la precaria armonía entre la vida y la muerte en la persona de Jesús por medio de la iconología plasmada en el conjunto escultórico que se aprecia al enfrentarse a las fachadas. Además los conceptos son reforzados por la ornamentación, el conjunto de la fachada del Nacimiento, hecha de agua pétreo, en la que una cascada en la que la piedra parece licuarse y da paso al nacimiento de todo ser vivo del planeta. Las plantas y animales surgen de su interior rompiendo la tensión superficial de la piedra acuosa que se materializa en la variedad biológica catalana inspirada probablemente en la caída de l'Argenteria en el estrecho de Collegat en Lérida. En el otro flanco, la ornamentación ausente, salvo las columnas esqueléticas abstractas y serenas. Todo ello sucede debajo, en intenso movimiento y quietud total respectivamente, dentro del dolmen, cuyas características sierras se presentan en forma de pináculos redondeados, orgánicos, nacidos de la misma Madre Tierra, surgidos en Montserrat.¹³²

5. La Sagrada Familia como identidad de Barcelona y el Catalanismo

La Sagrada Familia no solamente hace presente la tradición católica o las leyendas antiguas, las formas del templo evocan lugares comunes dentro del imaginario catalán, elementos fuertemente arraigados dentro de la memoria colectiva que aluden a sus propios orígenes como pueblo y como nación. Esto es parte de una cruzada por dotar a la ciudadanía de

131 J. Torras i Bages, “Notes d’art”, en *Estètiques*, Barcelona, 1936. p. 359.

132 Las torres del templo tienen varios referentes. Uno de ellos atribuido a la tradición de los *castellers*. También se tiene conocimiento de un proyecto de Misiones en Tánger que no fue realizado, donde Gaudí diseñó sus pináculos basados en formaciones rocosas de la región. Intentó trasladar la idea a la iglesia de la Colonia Güell, mas quedó inconclusa. Sin embargo, dentro de Cataluña los pináculos refieren a Montserrat, lo que quedará reforzado una vez terminada la fachada de la Gloria.

“Amamos el misterio, nos interesa la figura, que lo visible sea manifestación y rostro de lo invisible; pero esta figura, esta forma, la queremos real, por que aquí en el orden natural se incluye aquello que en el orden sobrenatural hallamos en las Sagradas Escrituras e incluso en los hechos históricos del Antiguo Testamento, que aún siendo más reales y verdaderos, son al mismo tiempo, figura, símbolo, manifestación, enigma y profecía, de algo más elevado”.¹³¹

Por lo tanto, en la Sagrada Familia se conjunta la precaria armonía entre la vida y la muerte en la persona de Jesús por medio de la iconología plasmada en el conjunto escultórico que se aprecia al enfrentarse a las fachadas. Además los conceptos son reforzados por la ornamentación, el conjunto de la fachada del Nacimiento, hecha de agua pétreo, en la que una cascada en la que la piedra parece licuarse y da paso al nacimiento de todo ser vivo del planeta. Las plantas y animales surgen de su interior rompiendo la tensión superficial de la piedra acuosa que se materializa en la variedad biológica catalana inspirada probablemente en la caída de l'Argenteria en el estrecho de Collegat en Lérida. En el otro flanco, la ornamentación ausente, salvo las columnas esqueléticas abstractas y serenas. Todo ello sucede debajo, en intenso movimiento y quietud total respectivamente, dentro del dolmen, cuyas características sierras se presentan en forma de pináculos redondeados, orgánicos, nacidos de la misma Madre Tierra, surgidos en Montserrat.¹³²

5. La Sagrada Familia como identidad de Barcelona y el Catalanismo

La Sagrada Familia no solamente hace presente la tradición católica o las leyendas antiguas, las formas del templo evocan lugares comunes dentro del imaginario catalán, elementos fuertemente arraigados dentro de la memoria colectiva que aluden a sus propios orígenes como pueblo y como nación. Esto es parte de una cruzada por dotar a la ciudadanía de

131 J. Torras i Bages, “Notes d’art”, en *Estètiques*, Barcelona, 1936. p. 359.

132 Las torres del templo tienen varios referentes. Uno de ellos atribuido a la tradición de los *castellers*. También se tiene conocimiento de un proyecto de Misiones en Tánger que no fue realizado, donde Gaudí diseñó sus pináculos basados en formaciones rocosas de la región. Intentó trasladar la idea a la iglesia de la Colonia Güell, mas quedó inconclusa. Sin embargo, dentro de Cataluña los pináculos refieren a Montserrat, lo que quedará reforzado una vez terminada la fachada de la Gloria.

elementos simbólicos rescatados del imaginario colectivo, todo ello en el momento clave de liberación y expansión de la ciudad. Por lo mismo, en el nuevo espacio germina la arquitectura simbólica de carácter moderno; sus elementos participan de los mitos nacionales y recogen la herencia cultural y la tradición que son la base del programa simbólico de catalanismo político: la *Renaixença*.

El lenguaje tanto visual como literario de la *Renaixença* carga de sentido cada aspecto del ser humano -la imaginería se nutre de los mitos clásicos, la leyenda histórica, la popular, la religiosa y el mundo litúrgico así como la geografía, la fauna, la flora y hasta los objetos de la vida cotidiana-, y marca la pauta que plasma la simbología que se hará recurrente. Lo que constituye la visión plástica y sintética de la *Renaixença* es la manera de dar valor al objeto recargándolo de explicaciones simbólicas que se sobreponen y se amplifican mutuamente, complementándose o contrastando sin dejar de ‘aplicarse’ sobre un mismo sitio.¹³³ Para este programa simbólico los espacios comunes surgen de las muchas leyendas épicas de la reconquista del país y sobre los que se construyeron los mitos románticos y patrióticos de los orígenes de Cataluña.¹³⁴ Los artistas de la *Renaixença* participan de un momento histórico de creación de referentes consolidando la idea de catalanismo.¹³⁵ Lugares geográficos como los Pirineos que representan el origen de la nación, y puntos temporales como el momento de la independencia de los condes de Barcelona de los francos, son representados por una lengua que les es inherente y con ella se produce un nuevo arte original y propio. La *Renaixença* se

133 Jacinto Verdaguer, máximo exponente de la *Renaixença*, es quien marca la pauta en Cataluña con su obra sobre el uso del lenguaje, los significados y la imaginería. Gaudí pertenece a su círculo - tuvieron la oportunidad de conocerse a fondo durante la construcción de los pabellones de la finca del conde de Güell. Güell patrocinaba a Gaudí y su suegro, el marqués de Comillas, hacía lo propio con Verdaguer. El tema para la finca fue el famoso poema verdagueriano *L'Atlàntida*-. y comparten la misma visión, ideología y religión, así aprende a trabajar con la técnica verdagueriana utilizándola en la arquitectura, que alcanza en la obra de Gaudí extremos obsesivos, pero sin duda su origen está en Verdaguer.

Lahuerta, Juan José. *Antoni Gaudí (1856-1926) Arquitectura, ideología y política*. p. 164.

134 La más importante, *L'Atlàntida*, de Verdaguer.

135 “A menudo los orígenes de los símbolos de una cultura se presentan arraigados en la historia más lejana, parecen provenir de la noche de los tiempos en un intento desesperado de encontrar lo originario, lo auténtico, lo teológico” Torii, Tokutoshi. *El mundo enigmático de Gaudí*. Vol. I p. 81.

nutre de los sitios marcados como hitos de identidad¹³⁶ que surgen tras las constantes disputas políticas¹³⁷ y sociales.

Debido a ello, y tras los decretos liberales de desamortización en 1835 por la primera guerra carlista y en 1868 por el sexenio democrático-,¹³⁸ la Iglesia catalana emprende un movimiento de renovación. Intenta recuperar la influencia social perdida y pretende ser nuevamente el eje vertebral de la sociedad moderna, sacar a la luz las corrientes profundas que corren bajo la superficie política y dar significado a la esencia catalana. Para ello, en un proyecto meditado y simbólico, la Iglesia restituye a Cataluña la cuna que los liberales le arrebatan comisionando trabajos monumentales que sirven de escaparate de símbolos.¹³⁹ El arte total necesario para esas grandes construcciones simbólicas sólo puede ser moderno, lo cual aparentemente es paradójico: tan moderno como la tradición reivindicada. Por ello, con un meditado uso político, la Iglesia hará de él parecer algo más, tal como el obispo de Vic mencionó, “Cataluña e Iglesia son dos cosas de nuestra historia pasada que no pueden ser separadas; [...] si cualquiera desea rechazar a la Iglesia, tendrá sin duda que rechazar al mismo tiempo a

136 La mayor parte de estos lugares son construcciones eclesiásticas debido a la tradición mística que guarda el enclave, además del estado ruinoso que acabó atrayendo a los románticos. En 1835 el gobierno liberal ordenó la desamortización de los bienes de la Iglesia, tras lo cual numerosas propiedades cayeron en el abandono y su rescate inspiró a la *Renaixença*.

137 A comienzos del siglo XIX confluyen en Cataluña cuatro distintos pensamientos políticos: la *Renaixença* como la cristalización del sentimiento catalanista simbólico, el Carlismo, el Catalanismo republicano o federal que concibe al Estado dentro del Estado y el Conservadurismo regional alimentado por el proteccionismo económico. Ante la lucha constante, los liberales proclaman la independencia de Cataluña y arremeten contra la nobleza y la Iglesia, proclamando la desamortización de sus bienes y persiguiendo a sus integrantes. Ante la firma de los tratados librecambistas con Inglaterra, los industriales catalanes, que se verían arruinados, deciden apoyar el conservadurismo regional contando con el soporte de la Iglesia para así recuperar el poder.

138 De 1868 a 1874 se da la primera tentativa de República en Cataluña. En un clima ampliamente beligerante, se da una desamortización de los bienes de la Iglesia con el consiguiente clima de repudio para el orden eclesiástico dentro de ciertos sectores. Este proyecto tendrá que esperar unos 50 años para que se concrete, mientras tanto el catalanismo conservador, resolutivamente católico, toma la rienda política y la Iglesia comienza una cruzada con la finalidad de restaurar su posición social.

139 En el esfuerzo de construir los mitos de identidad y de posicionar a los lugares ‘santos’ como la cuna catalana, se promueve la celebración del milenario de la aparición en Montserrat con la coronación de esta Virgen como la Virgen de Cataluña en 1881. Es el evento más representativo y trascendente de esta reivindicación, puesto que es considerado como el lugar más sagrado de Cataluña, el sitio del milagro. Es una ocasión de despliegue simbólico y decorativo realizado con los medios y lugar adecuados a las necesidades de su trascendencia. Gaudí se une diseñando el camerín posterior en la Basílica de Montserrat a cargo del Arq. Francesc de Paula del Villar.

Alcalá César. *Tradicionalismo y espiritualidad en Antonio Gaudí*. p. 49.

la Patria”.¹⁴⁰ Así, la Iglesia explica las corrientes profundamente cristianas y tradicionales a través del conservadurismo regional¹⁴¹ y cristianiza un movimiento que inició en un supuesto laico.

De esta manera, en sus intentos por recuperar el protagonismo de la vida pública y reforzar su vínculo con el ala conservadora, la Iglesia se adjudica el papel de mediadora entre los conflictos causados por la industrialización. Por un lado, intenta aliviar la ansiedad provocada por los cambios vertiginosos que representa el nuevo orden presentando satisfactores a las necesidades espirituales; y por el otro, pretende interceder en los conflictos de la constante lucha de clases. Por medio de un discurso eclesiástico paternalista y moralizante de los valores inmutables de la tradición espiritual católica, la burguesía catalana ambiciona encontrar mecanismos de sumisión y desarticulación de la protesta obrera. El proletariado es considerado inmoral y vicioso, la fuente de sus conflictos es su propio estilo de vida laxo y permisivo, así que se enfatiza la importancia de los valores católicos como la única base sólida en la que se necesita sustentar la sociedad misma.¹⁴²

Todo el discurso se personifica a través de la familia, siendo ésta la sustancia y la base de la organización social. Con el interés de renovación, el anhelo de unión familiar más el programa que viene de la Renaixença, Cataluña vuelca sobre la Sagrada Familia una esperanza de enmendar la sociedad desde el catalanismo conservador y la labor eclesiástica; ofrenda el templo buscando expiar sus pecados de manera que pueda tener un nuevo principio, se redima y alcance la paz. El discurso pro-familiar ansía recomponer la sociedad catalana que se pierde en la decadencia de la modernidad promoviendo el amor al hogar y la conservación del patrimonio, la importancia de la casa pairal,¹⁴³ estableciéndose como el único canal que es

140 Texto extraído de *La tradició catalana* de Josep Torras i Bages, quien sería obispo de Vic, publicado en 1892. Escrito años antes, coincide con *Lo catalanisme* de Valentín Armirall. Torras representa la presencia activa de la Iglesia en el movimiento catalanista. Basa su catalanismo en fundamentos históricos y tradicionales de corriente cristiana. R. Hughes, *Barcelona*. p. 415.

141 La Iglesia había dado un decisivo apoyo al carlismo, que más que la monarquía absoluta, defendía la preponderancia de la Iglesia y la religión en la vida política y en la sociedad. La reivindicación de los fueros (otra idea básica del carlismo), favorece que una parte de sus bases sociales sea receptiva a las formulaciones catalanistas. De esta manera, cuando los repetidos fracasos demuestran la inviabilidad de la línea insurreccional, estos sectores carlistas evolucionan al conservadurismo regionalista.

142 Nicolau, Antoni; Vivas, Pere; Ubero, Lina. *El universo simbólico de Gaudí*. p. 244.

143 En la ideología del *pairalisme* la nación tiene sus raíces en la *casa pairal*. La casa es el primer círculo de pertenencia a partir del cual se construye la nación en la medida en que la transmisión de la lengua y la cultura popular tiene lugar en la casa, el espacio de transmisión de la identidad. La casa *pairal* podía ser considerada

capaz de sacar a la luz las corrientes profundas que corren bajo la superficie política y así dar significado a la esencia catalana.¹⁴⁴

Gaudí, al comenzar con la fachada del Nacimiento, proyectaba ofrecer una imagen de esperanza para el comienzo de una nueva Cataluña, usando como analogía el inicio y origen de la vida. Además de ser la representación de la ciudad ideal, de la Nueva Jerusalén, la Sagrada Familia es la casa de Jesús y su familia, es así que la elevación de este templo demuestra una gran necesidad de asentamiento, de fincar una casa, de fundar una familia. Para él, “la casa es la pequeña nación de la familia”¹⁴⁵ y la concibe con los símbolos que forjan la identidad catalana. Se presenta como la entidad por la cual heredamos la identidad y el patrimonio, además de disponerse como el sitio en el que se encuentra la paz y la redención. Para Gaudí “llegar a tener una familia, una buena familia, es muy difícil; si conseguimos tener una, accedemos al paraíso, lejos de los peligros y las incomodidades de la vida”.¹⁴⁶ Es un discurso que intenta conciliar a la familia sagrada y la profana convirtiéndola en una misma y haciéndola consciente de su patrimonio, como lo hacen patentes los poemas de Josep Carner: “¡Oh, Ciudad! Sobre ti se encuentra la inmensidad del cielo que debes conquistar con la riqueza ascensional de tu identidad”.¹⁴⁷

Cuando Gaudí reflejó lo más íntimo de Cataluña y de su imaginario en las paredes del templo, acudió al subconsciente de cada catalán a que adoptase al templo como suyo. Así unió simbólicamente a los habitantes, para que sus barreras ideológicas, económicas y políticas se vieran salvadas.

como la condición de continuidad de la tradición catalana, como señalaba Torras i Bages, que relaciona la ‘antigua casa catalana’ con la permanencia a la tierra y con el mantenimiento del espíritu de la región contra las tendencias centralistas del Estado. De forma primordialista considera su regionalismo como una extensión de la idea de la antigua casa catalana que ha dispersado a sus miembros en la localidad formando comunidades campesinas cuya fuerza de cohesión está basada en las relaciones de parentesco.

Bestard, Joan. *Parentesco y nación en la cultura catalana*, en *Familias de ayer, familias de hoy: continuidades y cambios en Cataluña*. p. 52

144 Alcalá César. *Tradicionalismo y espiritualidad en Antonio Gaudí*. p. 49.

145 Mercader, Laura. Ed. *Antoni Gaudí, Escritos y documentos*. p. 123.

146 Carandell, Josep María. *La Pedrera, cosmos de Gaudí*

147 Los poemas de Josep Carner referentes a la Sagrada Familia, da vida al templo en la imaginaria catalana y lo posiciona dentro del inventario identitario.

6. Transición del símbolo místico al iconismo cultural

Con el presente ideario, la Iglesia se suma al movimiento moderno en un intento por renovarse reinterpretando la documentación cristiana en armonía con el modernismo a fin de salir de la crisis religiosa creada por el liberalismo, el cientismo, el espiritualismo y el decadentismo, en la víspera del cambio de siglo. Apela a la delgada línea existente entre la moralidad religiosa y la moralidad social, que funciona como mecanismo regulador de la sociedad, sin dejar de referirse al discurso coercitivo de los hechos que supuestamente suceden en los ámbitos exclusivos del alma y el espíritu, cuando la muerte se produce. Dichas preocupaciones son parte sustancial del modernismo ante la tensión finisecular y los cambios impuestos por la industrialización, continuamente surgen manifestaciones culturales de las representaciones de estas creencias que se vuelven parte intrínseca de la sociedad denotando su sustancia.¹⁴⁸ De esta manera, se comienza a materializar en su propio discurso lo que los grandes exponentes modernistas aspiraban, la concreción del arte total, integrador, universal y atemporal.

Asimismo, la Iglesia, al mandar erigir el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, vio la oportunidad de patrocinar una pieza que armonizara con todos sus flancos, comenzando con su mismo creador. Es posible que la manera en que Gaudí llegó a la dirección de la construcción del templo haya sido fortuita, mas no su ratificación. Puesto que fue considerado como el arquitecto religioso por antonomasia y el nivel de espiritualidad que mantuvo en su vida diaria la proyectó a través de sus diseños, que lo catapultaron hacia un nivel en el que le fueron encomendadas empresas de mayor envergadura y que establecieron actitudes y modelos específicos orientados hacia la fe. A medida que su trabajo se concentró sólo en el Templo, la figura de Gaudí fue vista cada vez más como una especie de idealización del pueblo catalán, soñador y práctico, religioso y realista a partes iguales; así Gaudí le brindaría a la Sagrada Familia la sustancia absolutamente operativa para las urgencias restauradoras de la Iglesia y para los intereses políticos del catalanismo conservador.¹⁴⁹ Sin embargo, aunque Gaudí se dio la tarea de conformar el templo, otros varios artistas se encargaron de darle una acepción colectiva con un clima ascético que redimiera los odios de clase y los pecados sociales acusando a la burguesía al tiempo que reprochaban a las capas populares.

148 Fahr-Becker, Gabriele. *El Modernismo*, p. 15.

149 Poco antes que Gaudí aceptara trabajar en el templo, ya había proyectado una gran nave industrial para la primera cooperativa obrera de España, la cooperativa "La Obrera Mataronense" (1881). Gaudí se destacó en esta época por tener una preocupación por los conflictos sociales, los que se manifestó posteriormente en sus diseños para la burguesía de manera simbólica.

Lahuerta, Juan José. *Exposición Universo Gaudí en La Vanguardia*. 15/03/2002.

“En el levante, místico ejemplo,
como una flor gigante florece un templo
maravillado de haber nacido aquí,
entre gente tan huraña y mala,
que se ríe y blasfema y se pelea y se levanta
contra todo lo humano y lo divino;
pero, entre la miseria y la rabia y la humareda
el templo (¡qué más da!) se alza y prospera
esperando a unos fieles que han de venir”.¹⁵⁰

Gracias a importantes campañas propagandísticas se amalgamó el conjunto de sentidos que recibió la Sagrada Familia, desde su intención inicial como templo expiatorio, hasta la de la catedral de los pobres o catedral nueva de una ciudad nueva, “corona” de una urbe que vivía, en contradicciones, la mayor expansión de su historia.

No obstante, tras la Setmana Tràgica,¹⁵¹ algo de aquel orden teocrático se había resquebrajado¹⁵² con la consecuente aversión a la autoridad eclesiástica por fungir como cómplice en un sistema político que sólo cuidaba el interés de unos cuantos. Posteriormente, el Noucentisme se consolidó como la ideología que representaba los ideales catalanistas con una visión republicana para un estado autónomo. Basados en un orden enteramente

150 Maragall, Joan. *Oda Nova a Barcelona*. p.21

151 Así se les conoce a los sucesos durante el 26 de julio al 2 de agosto de 1909 en Barcelona y otras localidades catalanas. El partido conservador mantenía las elecciones controladas y el sector obrero comenzó a tomar conciencia sindical gracias al discurso anárquico de Alejandro Lerroux, lo que provocó un mayor encono entre las partes. El evento catalizador fue que, debido a la pérdida de las últimas colonias ultramarinas, Cuba y Filipinas, España buscó mayor presencia en África y quiso luchar por el protectorado de Marruecos. Para ello debía reclutar hombres y los primeros fueron los de la clase baja, si deseaban evitarlo, habría que pagar una suma de 6,000 reales, una cifra exorbitante. Así, estallaron la huelga y realizaron actos vandálicos a cargamentos que llegaban al puerto. Las noticias del frente mencionaron que había gran cantidad de bajas en su mayor parte del regimiento de Barcelona, ello provocó el levantamiento de barricadas en las calles. La protesta toma un giro anticlerical con la destrucción de templos, conventos y escuelas religiosas, en las que se inculcaba a los hijos de los trabajadores valores contrarios a la causa obrera. En su afán reconciliador de las partes, la Iglesia mantenía mayor contacto con la gente, lo que provocó en gran medida fricciones continuas. Al carecer de una clara dirección, el motín perdió fuerza, además de que se le tildó de separatista para evitar ayuda de otras regiones. Al final de la semana, arribaron regimientos de refuerzo que acabaron controlando la ciudad con una muy seria represión.

152 Vivas, Pere; Ubero, Lina. *Op. cit.* p. 241.

racional, comulgando con el positivismo y tomando el arte clásico como ideal, contrastaban completamente con el ideario romántico tachándolo de sentimental y rural.

El discurso a difundir con respecto a toda representación modernista, fue de descrédito, y en cuanto a sus autores, se vieron sin trabajo segregados de la nueva vida cultural. La figura de Gaudí fue vista como la de un primitivo cristiano de los bosques, y sus obras como aberraciones nacidas de su individualismo romántico. La Sagrada Familia fue calificada de un “desastre grotesco”,¹⁵³ convirtiéndose en una especie de gran elefante blanco a partir de la pérdida de su creador. “A veces, debo confesarlo, no sé pensar si terror en el destino de nuestro pueblo, obligado a sostener sobre su pobre normalidad, tan precaria, el peso y la grandeza y la gloria de estas sublimes anormalidades: la Sagrada Familia y la poesía maragalliana”.¹⁵⁴ Sin embargo, tras la guerra civil, será nuevamente rehén de la lucha política, pues el nacional-catolicismo, que propicia la restauración expiatoria, le termina de arrebatar cualquier connotación catalana y progresista apropiándose de lo que alguna vez fue el símbolo de la Catalunya Nova.¹⁵⁵

El orden franquista se apodera del templo estableciéndolo como el principal escenario de sus triunfos en la ciudad, con ello queda muy lejos la imagen del símbolo de la burguesía catalanista dispuesta a edificar un nuevo país. No obstante, este sistema será el encargado de difundir la obra gaudiniana a niveles extraterritoriales. A partir de entonces la distribución de imágenes de la Sagrada Familia es mayor, no sólo por la dedicación propagandística puesta por el sistema gobernante del cual es parte la Iglesia restaurada, sino también por las nuevas tecnologías al alcance para la amplia reproducción de imágenes¹⁵⁶.

Dentro de los programas del fascismo la estetización de la vida política con el fin de controlar a las masas juega un papel vital, propagando nuevos valores de culto personificados en un caudillo. El uso de los nuevos medios fue de gran importancia en la autenticación del régimen.¹⁵⁷ Asimismo, la Iglesia adoptó dicho programa con una variante, la Sagrada Familia como el ícono representacional a divulgar, la cual se distinguió de otras representaciones debido a sus singulares formas y característicos pináculos.

153 Alcalá, César. *Tradicionalismo y espiritualidad en Antonio Gaudí*. p. 79.

154 D'Ors, Eugenio. *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. p. 184.

155 González Moreno-Navarro, Antonio; Lacuesta Contreras, Raquel-Ruth. *Resumen Histórico de la Evolución del Entorno Urbano de la Sagrada Familia*, p. 35.

156 El desarrollo de las técnicas de impresión como el Offset, y los alcances de los medios masivos de comunicación.

157 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. p. 506.

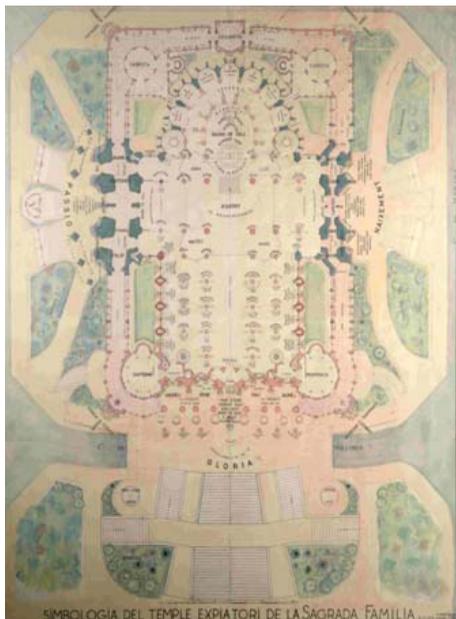


Imagen 22. Plano de la Sagrada Familia realizado por uno de los dibujantes del equipo de Gaudí. En este caso se hace uso de la mitad de una manzana colindante.

Fuente: Junta Constructora del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

En este mismo tenor, otra pieza clave en la distribución de la imagen de la Sagrada Familia que opera en una mayor escala es el viaje. Por este medio, fue posible su exportación, conocimiento y reconocimiento. Sin embargo, para ello ha sido necesario desprenderse de su función original adquiriendo, a cambio, una nueva posición en campos como el de la investigación o el turismo.¹⁵⁸ Dentro del programa nacionalista está la protección de las obras de arte como continentes del patrimonio de la nación y como elementos fundamentales para la educación política y estética. Inician con la excursiones catalanistas que captaron los lugares

míticos e históricos forjadores de la Nación catalana, éstos se convierten en objetos de conocimiento. Su aprehensión, no sólo simbólica, sino también física del territorio se da a través de las prácticas del paseo, la excursión y el turismo. El paisaje del territorio nacional se caracteriza por el conjunto que forman dichos hitos -como sucedió con Montserrat-, y para mediados del siglo XX la Sagrada Familia había dibujado por más de 50 años la línea de horizonte de Barcelona. Es a través del turismo que ciertos sectores sociales¹⁵⁹ dan a conocer lo existente dentro del territorio mismo, como en otras latitudes, lo cual es brutalmente incentivado por dos factores decisivos: el desarrollo de tecnologías de locomoción y la posibilidad de reproducción masiva de las imágenes impresas.

Gaudí pretendió que las agujas de la Sagrada Familia fueran vistas desde las entradas de la ciudad, ya sea por mar o por tierra y todo el mundo viniera a verlo.¹⁶⁰ El templo fue por muchos años la construcción más alta de la ciudad, y actuaría como punto de ubicación dentro de toda la urbe. Así el viajero comienza a formar el paisaje ideal de Barcelona dentro de su percepción, en el que la línea de horizonte ya contiene su silueta, y por ella comienza a ser reconocible en el orbe.

158 Bertho-Lavenir, Catherine. *L'invention du monument historique en Quarante-huit/Quatorze, Conférences du Musée d'Orsay*, p. 15.

159 Dentro de ellos se encuentra la aristocracia inglesa, los burgueses y los eruditos.

160 Quintana, Antonio. *Ibíd.* p. 51

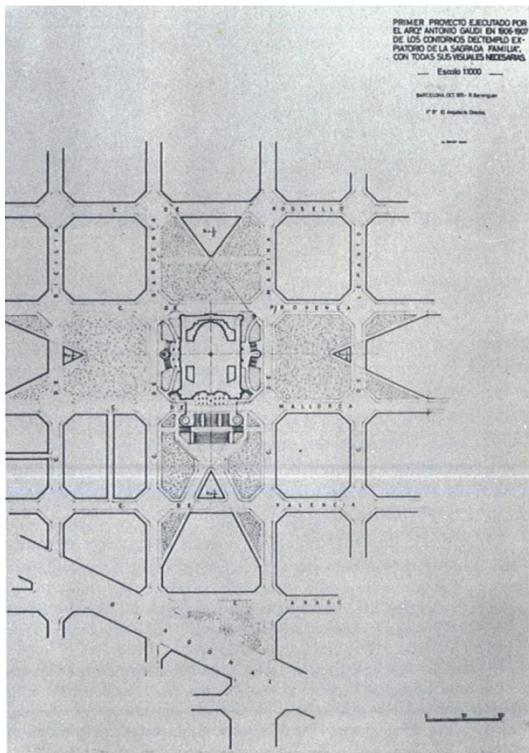


Imagen 23. La propuesta del entorno urbano de la Sagrada Familia entregada en 1906. Se sabe que Gaudí estuvo reticente a entregarlo y al final lo realizó un dibujante. La idea fue desechada al establecerse almacenes comerciales y edificios de departamentos en sus lindes.

Fuente: *Resumen histórico de la evolución del entorno urbano de la Sagrada Familia* en www.dialnet.es

desde varios puntos alrededor, sin embargo, los sitios estipulados en los jardines, son en los que la Sagrada Familia adquiere sentido: siendo Montserrat y caída de agua al mismo tiempo junto con la liturgia que nos habla de la vida del Hijo del Hombre y su familia.¹⁶² Es de esta

¹⁶¹ Es incierta la participación de Gaudí en este plano.

González Moreno-Navarro, Antonio; Lacuesta Contreras, Raquel-Ruth. *Resumen Histórico de la Evolución del Entorno Urbano de la Sagrada Familia*, p. 35.

¹⁶² Tal vez Gaudí no quiso especificar un estudio gráfico sobre las visualidades del templo para que su obra fuera descubierta por el habitante catalán. Sin embargo, estudios presentados por urbanistas posteriormente dieron preferencia a estos puntos. Fuera de ellos, el discurso catalanista conservador se pierde. Asimismo, la destrucción de 1936 dejó muy pocos vestigios del trabajo del arquitecto, pues, para tener mejor control del espacio prefería trabajar

La única fachada terminada por Gaudí es recibida como la primera imagen del monumento. Se retoma el proyecto para mediados del siglo pasado y la fachada de la Pasión adquiere sustancia, la cual difiere con el proyecto original y se aprecia claramente el paso del tiempo en el diseño de las esculturas de Josep Maria Subirachs por el grado de geometrización que les imprime. Así, el templo fue completando más flancos por el cual apreciarlo.

Desde el inicio de su construcción, el ayuntamiento pidió a Gaudí un plan para el entorno urbano en el que se apreciaran las vistas del templo desde diversos puntos aledaños. Sin embargo, fue hasta 1906 que uno de sus dibujantes presentó un plano en el que se apreciaban jardines en las manzanas colindantes a manera de estrella con la Sagrada Familia en el centro.¹⁶¹ Por problemas con la adjudicación de terrenos, finalmente se han abierto espacios arbolados al frente de cada una de las fachadas con sitios específicos desde los que se puede apreciar el templo a nivel de calle. En ellos se aprecia la magnitud de las forma junto con algunos detalles del mismo pórtico. Como toda obra tridimensional, el templo puede ser visto



Imágenes 27 a 33. Ambas perspectivas del templo originan poca variedad de vistas para que el templo siga siendo reconocible. Sin embargo, existe una gran gama de representaciones que difieren en sus niveles icónicos y en los materiales utilizados.

Fuente: Fotografías de la autora

manera que la silueta de la Sagrada Familia es conformada dentro de la imaginaria de la ciudad y captada por habitantes, visitantes y comerciantes.

La vida económica que rodea al turismo es determinante, no sólo en la distribución y conformación de la imagen de la urbe, sino también en sus modificaciones. Esto es en los objetos de comercialización que se hacen en referencia a la visita hacia el templo,¹⁶³ los hoteles de la cercanía o los restaurantes de la ciudad. Para crear una relación de correspondencia entre estos elementos y el lugar visitado, generalmente los primeros representan al objeto ausente en este caso el templo- o alguna parte de él. Dichas imágenes se dan en diversos materiales, técnicas, colores, soportes, formatos, grados de iconicidad y de abstracción, no obstante, casi siempre coinciden en el punto de vista desde el que se mira al templo.

con maquetas, las cuales quedaron completamente destruidas, y las reconstrucciones de los modelos se han hecho a partir de algunos dibujos que sobrevivieron de las vistas de fachada. Actualmente al situarse en el punto de visión de los dibujos, se obtiene la perspectiva manejada en los iconos distribuidos comercialmente.

163 Los también llamados *souvenirs* apelan a una situación psicológica de condicionamiento. Aristóteles mencionaba que “*Cuando dos cosas suelen ocurrir juntas, la aparición de una traerá la otra a la mente*”. Con el fin de reforzar este razonamiento, el objeto contiene en sí mismo la imagen característica del lugar visitado.



Imagen 34. Fotografía del pórtico del Nacimiento.

Fuente: www.gettyimages.com

puede volver a dividirse en dos por el cambio de texturas ofrecido por el trabajo en piedra: el pórtico y los pináculos.

El área baja del pórtico se compone de tres formas triangulares isósceles, -la del centro con mayor tamaño-, cuyo vértice superior se aprecia bastante agudo y en los que se abren cada una de las puertas. Puede decirse que estas formaciones se aprecian en un primer plano, y detrás de ellas se encuentran las bases de los cuatro pináculos, que, hasta la altura del vértice más alto, coinciden en textura con el portal. En esta zona, las bases se fusionan ligeramente formando igualmente una estructura triangular, cuyo vértice superior se sitúa en el mismo punto que el de la puerta central, pero es decisivamente obtuso cortándose a los pocos metros de haber iniciado.

Tomando como referente la fachada del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, la presente fotografía (imagen 26) muestra el ángulo de visión más común de las diversas representaciones del templo. Con el nivel icónico elevado que se obtiene en un medio bidimensional, permite observar de buen grado algunos detalles del templo. Se aprecia el área del pórtico y los pináculos como un conjunto separado visualmente de la zona de la nave principal, que se encuentra a la izquierda, y la del ábside a la derecha. Tal desprendimiento se da principalmente por los contrastes que provocan, el color y textura de los distintos materiales. La sección aislada

A la distancia es difícil distinguir los detalles escultóricos de la parte inferior de la fachada, sin embargo, éstos adicionan una sensación visual de grano fino u ondulación rizada en un entorno acuoso. La textura enuncia diversos relieves suaves que sugieren líneas en sentido vertical que se ondulan al caer, esto crea la ilusión que su dirección va de arriba hacia abajo.

En contraste, la parte alta de la fachada se empieza a elevar desde la base, cambiando de textura hacia una más sólida. Los cuatro pináculos, con planta circular, pasan de los suaves relieves verticales a contener varias columnas sinuosas cada uno por un tramo. Las columnas proporcionan un juego de claroscuro que enfatiza la verticalidad, y las detiene un cinturón que rodea a las torres en la misma orientación y sentido que el vértice obtuso expuesto unos metros más arriba. A partir de ahí, dispuestas en pares a cada lado, las cimas se yerguen al cielo con una ligera curvatura hacia el centro, la dos laterales con una leve menor altura que las centrales.

Diminutos cuadrados socavados son la trama a mitad de estas agujas con pestañas concentradoras de sonido-, que, siguiendo la misma disposición vertical, acentúan aún más la altura. Con dicha técnica, la curvatura de los pináculos hacia el centro y las líneas verticales que son dadas por las texturas, brindan una imagen de perspectiva que parece ir más arriba de lo que en realidad está.

Asimismo, posee valores cromáticos homogéneos, sin embargo existen algunos realces, tanto en el vértice superior de la entrada central el árbol verde-, donde convergen varias líneas, como en la punta de las torres mosaicos azules, rojos y amarillos-, los puntos más altos de cada sección, lo que intensifica su talla. Cada pináculo es coronado por una cruz, distinguida por color, cuya redondez se da por una serie de círculos que la rodean.

Así, la imagen del templo no pasa de ser un mero registro fotográfico de la manera en que luce el templo, manifestando su propio significado en la presencia de los espectadores que estén al tanto del contexto histórico, social y religioso de la obra. Sin embargo, para el ojo común, se convierte en una imagen que define el paisaje barcelonés, que con sus curiosas formas ha captado un gran interés, y por ello, varios sectores pretenderán ligarse a su nombre que da una relación de identificación con la ciudad. De esta manera se observa el uso del ícono del templo como signo en diversos mensajes gráficos,¹⁶⁴ en el que se hace uso de la imagen de

164 A diferencia del uso de imágenes con mayor nivel de iconicidad en el que se percibe una realidad que es objetiva y figurativa, en el lenguaje gráfico son utilizadas imágenes de menor grado icónico que presenta una realidad modelizada.

la Sagrada Familia como modelo simbólico de Barcelona por una convención colectiva. Las representaciones del templo establecen una correspondencia estructural, son variables en iconicidad que constituyen una abstracción que sintetiza la misma imagen con el fin de gozar de una rápida percepción en la que se capta la esencia de la forma.¹⁶⁵ Para la apropiación de la imagen por parte de varios sectores es necesaria la abstracción de la imagen que define a la Sagrada Familia,¹⁶⁶ la cual por convención, después de años de ser presentada como la cara de Barcelona y su sitio de visita por excelencia, se vincula directamente con el lugar, eliminando en sí misma cualquier significación de la que ha sido objeto en el pasado.¹⁶⁷

Es así que la imagen de la Sagrada Familia es vista en mensajes gráficos desligados de la concepción original que tuvo Gaudí. Se encuentra dentro de giros muy diversos, no obstante, en cada ocasión a los que alude el signo del templo es al lugar, la ciudad de Barcelona siendo su hito urbano por excelencia.

165 Para el uso de la imagen del templo se realiza un proceso de abstracción de la forma que se hace hasta un grado tal que sea aún reconocible al seleccionar los elementos que mejor identifican al objeto y crean una conceptualización visual. Con ello adquiere una función simbolizadora, pues mientras más representacional, más específica es la referencia; mientras más abstracta, abarca un mayor significado. Asimismo, con su abstracción facilita la fijación en la mente del espectador siendo portadora de conceptos, ideas, información, etc. Sin embargo, con el riesgo de caer en la multivocidad y carecer de precisión en el mensaje, habrá de tomar en cuenta el nivel pragmático en el que se desarrolla la imagen, es decir, la pertinencia y potencialidad de las expresiones, la actitud del intérprete y las consecuencias que puede generar el significado. La previsión que se tenga de este aspecto determina la capacidad comunicativa del mensaje.

Rodríguez Raygoza, Alejandra. *Abstracción en la creación de los símbolos gráficos corporativos*.

166 “Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado pero reproducen algunas condiciones de la percepción común, sobre la base de los códigos perceptivos normales y seleccionando esos estímulos que –al eliminarse otros estímulos- puede permitir construir una estructura perceptiva que posea –en relación con los códigos de la experiencia adquirida- la misma significación que la experiencia real denotada por el signo icónico [...] Éstos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlo seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos registrado según convenciones gráficas.”

Eco, Umberto. *Análisis de las Imágenes*. pp. 28-30

167 La vida del templo gira actualmente en torno a las visitas turísticas que se llevan a cabo, reduciendo la actividad religiosa al mínimo. Asimismo, la visión que se ofrece durante la visita se centra en la estructura como obra artística arquitectónica y escultórica, haciendo a un lado la intención religiosa. En los últimos años la mayor parte de los visitantes recibidos provienen de oriente, para quienes el punto de vista católico puede llegar a ser incomprensible. De igual manera, los turistas que compartan la cultura cristiana, reconocen las representaciones escultóricas de la liturgia, pero el lenguaje catalanista se diluye y pasa desapercibido. Inclusive, debido a que en este momento el templo se muestra más como un conjunto escultórico inconcluso, el asistente católico no lo identifica aún como un recinto de oración.

Caso 1: Fat Tire Bike Tours Barcelona



La primera imagen a analizar pertenece a una organización relacionada íntimamente con el turismo: una agencia que organiza paseos por la ciudad de Barcelona en bicicleta. La imagen en alto contraste, representa una abstracción de la Sagrada Familia con la imagen de una bicicleta en el medio.¹⁶⁸ en un nivel icónico medio realizado como un dibujo lineal en duotono. Utilizando un tono magenta oscuro¹⁶⁹ como fondo y blanco como figura, que contiene dos calidades de líneas diferentes; una gruesa en el área del cuerpo del templo y sus pináculos, y una delgada que traza las cruces en la punta de las torres restándoles protagonismo al símbolo religioso. Los elementos del templo que sobreviven a la abstracción para que pueda reconocerse son los pináculos, puesto que del cuerpo inferior no se rescata prácticamente nada, salvo dos pequeñas figuras geométricas rectángulos verticales con un vértice superior- que asemejan los portones laterales. Las torres conservan las columnas

y los cuadrados característicos, pero en orden invertido y las líneas curvas en la parte superior determinan el cambio de color que hay en el modelo real. Los pináculos del imago tipo también conservan la proporción de altura que guardan entre sí en el referente. Y a pesar de que las cruces que las coronan son de proporción mucho mayor, se diluyen por la delgadez de la línea. Sin embargo, es un elemento esencial que distingue la forma del templo. La imagen en alto contraste es ideal para la producción en serigrafía sobre tela, en este caso camisetas que utilizan los guías para su fácil identificación.

168 En el centro se encuentra un círculo que ocupa un 25% de área de la figura definido con una línea delgada blanca de cuyo centro emerge una bicicleta con el mismo nivel icónico también en blanco y vista con una perspectiva desde el frente izquierda. Alrededor del círculo en su parte exterior superior derecha se lee el texto "FAT TIRE" y en opuesto, "BIKE TOURS", ambas con la fuente Copperplate Gothic Bold y en versales, mas la primera tipografía es de mayor puntaje que la segunda en un 30% aproximadamente. La imagen de la bicicleta sale del encuadre que hace el círculo ligeramente, sobresaliendo tanto la rueda delantera, como el banderín que se alza desde la rueda posterior.

169 Según la guía Pantone® para colores sólidos cubiertos No. 7420c.

Caso 2: La Baguetina Catalana



Esta empresa dedicada a vender alimentos, dentro de los que incluye la comida rápida y los empaçados, ha dirigido sus ventas hacia el mercado turístico para que haga una pausa a comer sin perder tiempo al admirar la ciudad. La imagen que ha forjado se conforma por un imagotipo y un logotipo.¹⁷⁰ El primero es una gran abstracción de la Sagrada Familia en un nivel icónico muy bajo con líneas a mano alzada simples y de grosor constante, con las variables naturales que contiene un dibujo de este tipo. Asimismo, el conjunto gráfico se muestra en los colores llamados “primarios”¹⁷¹ sólidos que brindan un altísimo

contraste entre sí que arrebatara la mirada. La abstracción de la figura considera solamente los cuatro pináculos del prototipo de vista del templo que se ha establecido, guardando aproximadamente las proporciones de altura entre sí que distinguen a la forma. El cuerpo de los pináculos en azul descarta completamente la zona del pórtico y solamente enfatiza las columnas que se encuentran a mitad del camino de las torres con un par de líneas en medio de cada una. En este caso, las cruces de la cima son reemplazadas por círculos rojos que abarcan la esencia de la forma y a su vez son circundados cada uno por tres trazos que pretenden ser círculos minúsculos en negro. Éstos están dispuestos en la parte superior y a los lados de cada circunferencia roja marcando esquemáticamente lo debiera de ser el fin de las líneas de las cruces. El tipo de trazo y los colores aluden a dibujos hechos por niños pequeños, lo que sugiere conceptos de facilidad, simplicidad o inclusive, entretenimiento, que dicen al turista que tendrá una comida fácil y podrá seguir disfrutando de la ciudad.

170 Por lo que se puede apreciar en la representación del logotipo en diversas situaciones –marquesinas, bolsas, página web o decoración de local, no hay un consenso de marca de la ubicación o tamaño en relación con el imagotipo. En esta ocasión se muestra en la sección inferior, en otras a un lado o en medio del imagotipo. La palabra “La Baguetina” se muestra en versales y versalitas con la fuente Friz Quadrata modificada siendo aquí más delgada en un 20% aproximadamente y con una ampliación en el espacio intercarácter o *tracking*, siempre en negro. Abajo a la derecha en un 50% de los puntos de la tipografía anterior, se escribe “catalana” en la misma fuente en blanco sobre un rectángulo rojo de extremos de medio círculo.

171 Llamados primarios en una base que no contemple los colores pigmento o los colores luz. En este caso son: Amarillo, Pantone® 123c; Rojo, 1795c; Azul, 7461c; y negro.

Caso 3: 11th Plinius Conference on Mediterranean Storms



Dentro del universo de mensajes gráficos encontrados en los que se incluye el templo, la constante es la ciudad, a pesar de que no esté rodeada del contexto turístico. La imagen diseñada comunica una conferencia sobre tormentas mediterráneas que se llevó a cabo a principios de septiembre del 2009 en la Universidad de Barcelona, contiene un formato cuadrangular y colores sólidos en tonalidades azules.¹⁷² La parte superior del diseño mide una porción de acuerdo a la sección áurea, y en ella se encuentran distribuidas tres construcciones barcelonesas de gran importancia que permiten la identificación de la ciudad: la aguja olímpica,

la torre Abgar y la Sagrada Familia, respectivamente. Estas figuras delimitan únicamente la silueta de las edificaciones en sólido blanco sin contener ningún detalle. Asimismo, las representaciones se ordenan por su altura, de menor a mayor, y el peso visual que tiene cada una por el espacio que ocupa. Debajo de la zona media, en la que se encuentra el texto informativo,¹⁷³ el inferior del gráfico ocupa una cuarta parte del área total y muestra una superficie curvada a la izquierda con una franja que corre por encima de ésta y se desplaza bajando a la derecha. Ambas contienen una textura craquelada en otros dos tonos azules representando la forma sinuosa y la hechura de pedacería de porcelana de las bancas ubicadas en el Park Güell, también obra de Gaudí. La silueta de la Sagrada Familia enfatiza los pináculos y disminuye la relación objetiva existente que hay con el resto inferior de la fachada, sin embargo, delinea la punta del árbol que se encuentra en su cima.

De acuerdo con lo observado dentro del análisis formal de cada una de las representaciones gráficas de la Sagrada Familia, así como de otras captadas en la ciudad, lo que pervive a las

172 El predominante según la misma guía 274c. Éste conforma la tipografía y delinea el fondo de las figuras que forman las principales construcciones catalanas, igualmente el marco de línea recta que rodea el conjunto. El mosaico de color inferior está compuesto por 7459c y 318c.

173 Ocupando tres líneas con un espacio justo entre sí, se observa la fuente Helvética Neue condensada súpernegra en diverso puntaje y en versales. Los puntos de la tipografía en cada línea se establecen para ajustar la longitud de cada una dentro de la caja. Sin embargo, en la primer línea, que se lee “11th Plinius Conference on”, el primer número uno se coloca fuera de la caja hacia la izquierda. Sólo el número ordinal tiene un color azul cerúleo -5275c-, y el resto del texto se presenta en el color azul dominante con un tamaño de un 50% aproximadamente para ajustar colocado en superíndice. La segunda línea lee “Mediterranean” coincidiendo en tamaño con el número ordinal y en la tercera se presenta la palabra “Storms”, que incrementa la talla hasta ajustar la longitud. La caja tipográfica se ubica en el centro horizontal del gráfico.



Imagen 38. Una de las particularidades en Gaudí es el uso de cerámica policromada para cubrir superficies dándoles color y brillo. Muchas veces hacía un reciclado de piezas de cerámica rota.

Fuente: Fotografía de la autora

abstracciones son los pináculos. Estas cuatro formas cónicas cuyas 2 interiores son más altas que las exteriores -constituyendo un paraboloides- rematadas cada una con un rombo o un círculo siempre y cuando se marquen los cuatro vértices romboidales- , son los elementos mínimos para distinguir al templo. Así, la imagen que proyecta la Sagrada Familia es objeto de una abstracción hecha a su figura, un proceso en el que la imagen se reduce a signo y de este acto nace el símbolo. Un símbolo que sólo por este medio ha alcanzado un sentido que es muy distinto al que posee su referente, nuevos valores aún más abarcadores en relación con el momento que vive actualmente la sociedad. En la significación se produce una resignificación que se adapta a al momento actual, el signo utilizado en el nivel pragmático como símbolo al que se le ha asignado por convención un sentido: la ciudad de Barcelona.

Conclusiones

“Los siete ángeles que asisten ante el Omnipotente, este templo te explicaron, ¡Oh, Gaudí!, su alto siervo; tú, sintiéndolo, penetraste su simbólico pensamiento. Tú vidente, la has revelado, nuestra augusta catedral, renovando allende los siglos su concepto original, reestableciendo claro el simbolismo de la Iglesia maternal. Conte, pues, por las centurias veo tan llena de sentido: de Dios canta las alabanzas, de la Patria, del Espíritu y no falte tal prodigio hasta el fin del mundo”.¹⁷⁴

- Josep Carner

El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia se formó durante más de cuatro décadas bajo los trazos de Gaudí, desde sus inicios como profesional hasta su muerte, condensando todo su trabajo y pensamiento. En este periodo, fue capaz de captar las más sobrecogedoras imágenes de Cataluña y plasmarlas en piedra uniéndolas con el concepto infinitamente creador de Dios. Se logró sintetizar en el templo el universo simbólico que desesperadamente construyó el catalanismo conservador y edificó el modelo de identidad del pueblo catalán con su propio pasado y futuro en un preciso momento, el siglo XIX, que se diluye con el cambio de mentalidad al del transcurrir del tiempo.

Gaudí delineó cada trazo y vislumbró cada espacio de la Sagrada Familia con la intención de cimentar un gran discurso retórico a favor de valores que hizo suyos, los del catalanismo católico conservador. En el tenor de grandes disputas por las distintas visiones de las corrientes políticas y sociales que emergieron en esta tierra -y que con frecuencia se contradicen a sí mismas-, el templo pretende ubicarse en medio e interceder por cada una de las partes. Por un lado, el grueso de la clase política dirigente llevó una agenda de cooperación con el Estado Central a cambio del proteccionismo industrial al amparo de sus intereses económicos, por el otro, el surgimiento de los preceptos cooperativistas y los derechos de los trabajadores determinaron los enconos sociales y el programa conciliador de la Iglesia. A través de la religión, se intentó cimentar una nueva sociedad dentro del ánimo europeo de fundación de las modernas metrópolis, usándola como órgano regulador en los problemas suscitados por la concentración de población urbana como consecuencia de la industrialización y los avances tecnológicos.

174 Poema dedicado a Gaudí declamado por el canónigo Costa i Llobera y escrito por Josep Carner para el sermón inaugural de la catedral de Mallorca el 8 de diciembre de 1904. Difundido por el órgano de prensa *La Veu de Mallorca* de la misma fecha.

A diferencia del resto de la Europa continental, que defiende una producción de arte por el arte mismo, enalteciendo la presencia de la sensibilidad estética, el modernismo en Cataluña se hermana con su similar británico y toma forma más utilitaria. A la usanza de Morris y el Arts & Crafts, que llevaría a los hogares ingleses el retorno a la naturaleza por medio de objetos y espacios cotidianos, el artista moderno catalán también incide en el habitante de la nueva ciudad llenando el ámbito de símbolos que dieran sentido a la existencia del ser humano conectándolo con su pasado y futuro. El poder inmanente que la Iglesia católica ejerce en el territorio, ajusta el imaginario modernista y da pie a un lenguaje que conviene a sus propios intereses. De esta manera, los preceptos ligados con el Romanticismo como las ideas de Nación, Historia, Muerte, Naturaleza, Misticismo, entre otras, se amalgaman con la tradición religiosa, presentándose como renovada. Así, se llega a lo más profundo de la psique catalana, se recurre a los hitos de identidad de la comunidad, los lugares comunes que se relacionan con sus raíces, la lengua, el territorio y sus marcas de referencia geográfica. La identidad catalana, que ha sido defendida por centurias, consigue una tregua al establecerse simbólicamente dentro de la ciudad, los catalanes procuran realizar con el arte lo que por la vía de las armas se ha tornado en extremo complicado, ser reconocidos como un pueblo distinguido con una identidad como Nación.

En este caso, la Iglesia, como institución, es lo que da validez a la existencia de la identidad comunitaria, aportando los sitios de culto católico reconocidos como baluartes históricos rescatados por el romanticismo. De este modo, son utilizados como un signo, parte de la prédica de la Iglesia, y por ello se establecen como símbolos que unen la Fe y la Nación. En la Sagrada Familia, no sólo se encuentran los preceptos de las creencias cristianas, sino que está materializada la misma Cataluña.

A través de su fauna y flora, esta nación se patenta como máxima creación de Dios que reafirma su existencia por medio de su propia obra. El templo une a todos los seres en esta tierra, vivos o no, materiales o inmateriales; es Cataluña viva que muestra su ciclo de vida y su armonía con el universo, una nueva oportunidad para la humanidad por parte de la divinidad dentro de su gracia. Así le son atribuidas semejantes significaciones y es llevado a la categoría de símbolo, dispuesto a ser reutilizado dentro del imaginario colectivo.

Curiosamente, la actividad que Gaudí practicó para descubrir el catálogo de hitos identitarios para vestir sus obras, es la misma que eventualmente acabaría por despojar al templo de su sentido primario: el turismo. El desarrollo de esta acción, que empezó como una ocupación académica y de investigación, con el fin de recoger las impresiones de los lugares simbólicos

en la tradición, paulatinamente deviene en un acto de mero recreo. Con la creciente facilidad y economía que ofrecen las nuevas tecnologías en transporte, cada vez es mayor la cantidad de gente a la que le es factible conocer nuevos horizontes. Y para quienes no les es posible viajar, dos elementos han sido fundamentales para que se forjen una imagen mental de estos sitios: el avance en las técnicas de captura y reproducibilidad de las imágenes por parte de los viajeros, y el extendido hábito del souvenir.

Siendo la Sagrada Familia un espacio de formas imponentes e inauditas, es la presa con mayor difusión de este tipo; así se descontextualiza de su ambiente e historia. Un objeto de otro tiempo que es relacionado íntimamente al lugar y se aferra a él. De tal suerte, es recipiente de un concepto que, por el devenir histórico y social, no guarda el sentido de antaño, sino que sólo conserva su aprehensión con el sitio en el que ha germinado. Pragmáticamente, el modo en que es dispuesta la imagen del templo ha mutado, pues la acción que provoca es consustancial a la ciudad, a Barcelona.

Sin embargo, es necesario cuestionar dónde reside la pérdida de los valores de antaño, pues el cambio en la concepción del templo, no sólo es atribuible al desprecio hacia el Romanticismo y algunos de los logros de la Revolución Industrial. Algo se perdió también durante los disturbios ocasionados por las reformas sociales dadas a principios del siglo XX. Asimismo, la visión que tuvo el mundo de sí mismo fue radicalmente en detrimento en un antes y después de la Gran Guerra, la cual asestó un golpe a las estructuras sociales y a los sistemas de creencias. Y aún, para consumarlo, la Guerra Civil es un campo de práctica de un conflicto incluso mayor que deriva en la gran división por la que es caracterizado el último siglo entre regímenes económicos y sociales. Por ello, el arte se resignifica en un entorno en el que los modelos económicos marcan el ritmo en el que las comunidades y los individuos se desenvuelven e interactúan entre sí.

El templo es un ejemplo patente de un objeto que ha pasado por cambios en su valor simbólico a lo largo de diferentes épocas, teniendo cuatro usos principales: el religioso, el político, el social y el turístico. Durante los primeros años, en los que Bocabella luchó por hacer su idea realidad y Paula del Villar le daba forma, el interés social partía de la religiosidad, cuyo máximo fin era la preponderancia política de la Iglesia en el sector del Ensanche. Mientras Gaudí rediseña el recinto, ve la oportunidad de imprimirle grandiosidad, lo cubre del entramado simbólico catalán y lo piensa como lo más alto de la ciudad, sólo un poco por debajo de Montjuïc, de 170 mts., pues un objeto hecho por el hombre nunca debe

intentar superar a Dios. Él ya prevé en lo que se convertirá la Sagrada Familia cuando confiesa a sus colaboradores: “Vendrán de todas partes a verlo”,¹⁷⁵ el hito representativo de Barcelona.

Agrupados en la “Ruta Modernista” están las demás obras de esta época que se ve lejana, en un intento de reconstruir una parte de la historia barcelonesa. Las construcciones gaudinianas y de sus contemporáneos tienen un recorrido singular que difiere de otros puntos de la ciudad, que ofrece un sinnúmero de atractivos. Sin embargo, el templo, por su escala e importancia ha trascendido de esa ruta, siendo visible desde casi todos los puntos altos de la ciudad y sintiéndose su omnipresencia dentro de la urbe.

Gracias a las dimensiones del templo y su forma original, la intención de Gaudí se va completando. Lo que fue estimulado por el franquismo y su intensa política de derecha apegada a la Iglesia que convirtió al templo en sede de importantes congresos. Pero llega la muerte de Franco, y con ello una política de liberación e intentos para restaurar la República. Y, aunque la Iglesia ha perdido su influencia de manera escalonada, la Sagrada Familia adquirió un sentido de representación de la ciudad por medio del turismo. Solamente se necesitó de un evento de envergadura internacional para afianzar este concepto. Los Juegos Olímpicos, que en la actualidad son el evento de mayor trascendencia y proyección para una ciudad, se efectuaron aquí en 1992, y catapultaron a la Sagrada Familia como una de las imágenes que resumen a Barcelona.

La obra arquitectónica se resignifica como el símbolo de una ciudad, una relación íntima entre monumento y metrópoli que se da gracias a la conciencia totalizadora del ser humano. En este caso, la intención del templo pasa de un mero lugar de culto y reivindicación moral, a convertirse en el símbolo de Barcelona. Sus apropiaciones no sólo son íconos, representación de las formas del objeto que lo refieren directamente. Ha trascendido a la función de un símbolo, pues representa a la ciudad, su turismo, nos recuerda la naturaleza catalana, y se enlaza con la realidad barcelonesa del siglo XIX, entonces se vuelve polisémica y toma sentido por el contexto en el que conviva. La dimensión pragmática del signo establece cómo funciona en cada caso y qué conceptos toma y cuáles deja de lado, ya sea en el entorno religioso, social, político o turístico.

Debido a la variedad de sentidos que tiene el templo, es utilizado consistentemente. Así, la Sagrada Familia enmarca el entorno en el que se produce la acción que se provoca en

175 Quintana, Antonio. *Ibíd.* p. 51.

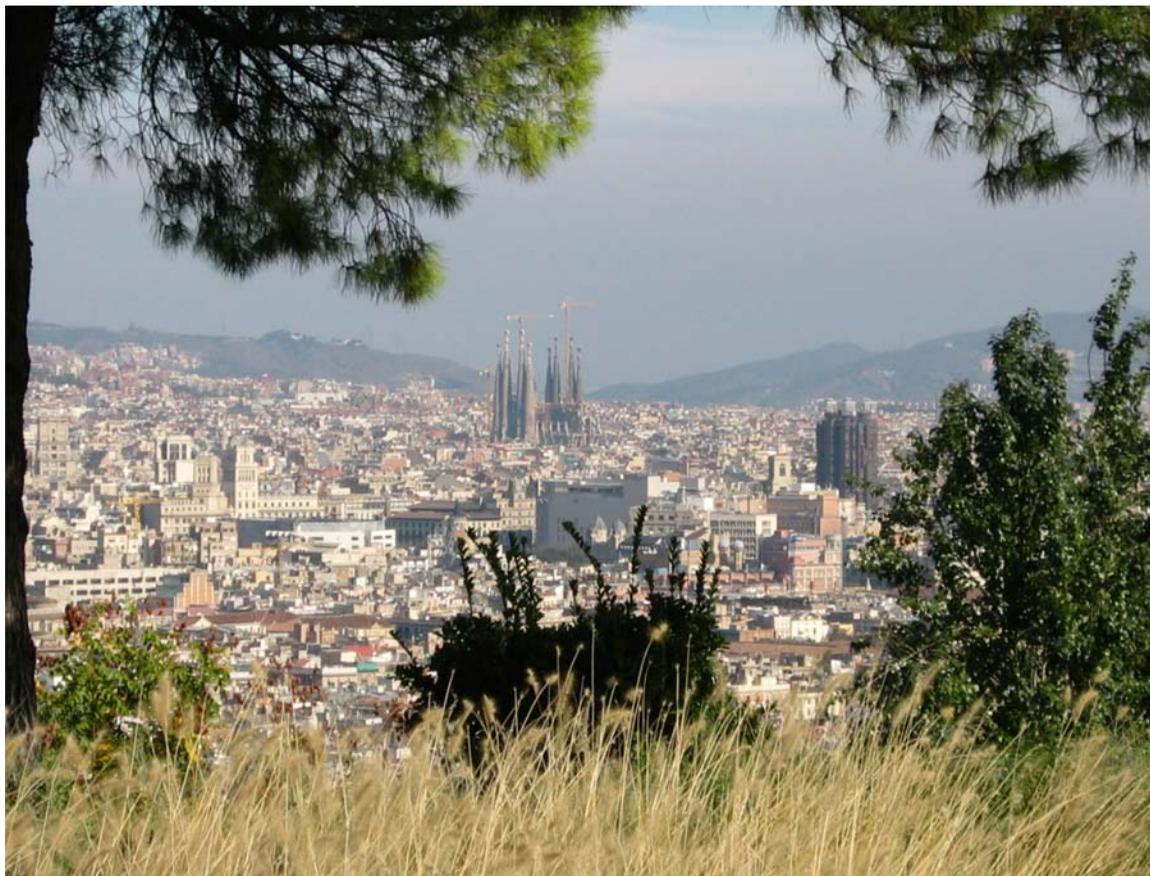
el intérprete, la que siempre estará determinada por lo que coexista junto a la imagen del templo.

Si la Sagrada Familia, independientemente del ambiente, se ancla a la ciudad, es por el vínculo que mantiene con todo el simbolismo catalanista, que habla de las raíces de la Nación. Esto se liga necesariamente con la idea de identidad colectiva en la que el ser humano forma conciencia de sí mismo al pertenecer a un grupo, diferenciándose de otros. La necesidad catalana de separación conceptual para con España se hace patente en su lengua, tradiciones e ideología. Estos factores delimitan la identidad catalana, es el contexto que antecede a la existencia de cada persona nacida en este suelo y que abraza como propio. En un ejercicio dialéctico, en el que conoce al mundo, y la Sagrada Familia es parte impresionante del entorno.

El templo es parte intrínseca de la historia de la ciudad, resume en su líneas al Modernismo en Cataluña, abarca el Romanticismo y la Renaixença. Además, de forma simbólica, sintetiza el territorio de la Nación y a sus habitantes, junto con sus leyendas más preciadas, y nos transporta a épocas arcaicas. De la misma manera, está inscrita en piedra la importancia que ha tenido la Iglesia católica en la demarcación. La Sagrada Familia contiene parte de la historia catalana y la narra poéticamente, así, constituye un universo simbólico en el que se legitima la identidad del individuo. El templo, como símbolo, representa plásticamente los conceptos más profundos de la vida catalana. Se sacraliza su imagen, una expresión que se carga de afectividad y del poder de exponer a Barcelona ante el mundo.

El templo cede ante las presiones económicas de su conclusión, y por ello ha renunciado parcialmente al destino con el que se concibió. Gracias a la insistente separación de los poderes de la Iglesia y el Estado y su integración en el material simbólico nacional, ha sido relegada la idea de ser un lugar para la oración y la realización de ritos católicos, adquiriendo la de atracción turística, adaptable a todas las culturas¹⁷⁶ y apenas reconocible para propios y extraños como un lugar de culto y comercializando su imagen.

176 El programa de promoción de la Sagrada Familia se ha visto favorecido gracias la incursión del escultor de origen japonés Etsuro Soto'o. El artista es altamente valorado por su capacidad de entendimiento sobre la obra gaudiniana y ha trabajado durante los últimos 20 años en el templo, dejando atrás su estilo de vida, su cultura y sus tradiciones para adoptar la fe católica y los estilos occidentales. Soto'o ayuda a promocionar el turismo de Barcelona por medio de su trabajo en el templo, y esto se refleja en millares de visitantes nipones al año, siendo uno de los grupos más importantes para la ciudad mediterránea.



Ésta es utilizada y reutilizada como ingrediente del concepto Cataluña o Barcelona. Sus formas son empleadas constantemente como símbolo de la ciudad. La flexibilidad que ofrece por su capacidad de abstracción -en lugar de un emblema o la bandera-, la hace sumamente atractiva como semá en el diseño de un gráfico, un objeto o una escultura.

Sin embargo, a diferencia de un ícono, la forma de la Sagrada Familia no se refiere únicamente al templo, sino a toda la experiencia de la visita en Barcelona, que engloba no sólo la obra de Gaudí o de sus contemporáneos. Esa experiencia es la que se deja ver al observar los pináculos reproducidos por otro artista o por algún anunciante, enlazada a la vida económica que gira alrededor del turismo. La experiencia de la ciudad recibe un valor de cambio, se convierte en mercancía cristalizada en los productos de diseño, que obedece a un esquema de mercadeo. No obstante, el templo sólo pasará de obra de arte a producto o experiencia turística, de acuerdo a su vehículo significativo, es decir, este paso lo dará al pasar

a otro nivel icónico diferente a la realidad, y mientras la imagen se vuelve más sintética, más se le unirá con el concepto de producto, pues pierde su cualidad de obra de arte única con la intervención. Y es en la variación que el signo es susceptible a llenarse de interpretaciones según su sintaxis, mas lo inmutable es la referencia a la capital catalana.

En la actualidad, es imposible ver un paisaje ideal de Barcelona sin que contenga la silueta de la Sagrada Familia, mutable en el tiempo. Tras la celebración del año Gaudí en 2002,¹⁷⁷ cada catalán se llena de orgullo al hablar del templo la Sagrada Familia, la escultura monumental de Gaudí. Una construcción que la única certeza que tiene es la de la voluntad de la población por terminarla. Hasta la fecha es difícil verla como un templo. La experiencia del gran cúmulo de visitantes, tanto catalanes, españoles y extranjeros, es la de contemplación ante una obra de arte, sustraída de su contexto original -actualmente a varias décadas, tanto del catalanismo conservador, como del régimen franquista¹⁷⁸ y que se le es dado un nuevo significado de acuerdo a su actual contexto: Barcelona, una de las urbes más cosmopolitas de la Unión Europea y la mas audaz de España.

177 La celebración incluye el 150 aniversario del nacimiento de Gaudí y el 120 del inicio de la Sagrada Familia. Por los preparativos se hizo una gran difusión de sus obras y el prestigio del arquitecto que perdió a partir del *Noucentisme*, fue de alguna manera restituido.

178 Es probable que la desacralización del templo se deba también a la gran herida que zanjó el franquismo durante varias décadas en el Estado español, sobretodo en Cataluña, donde nuevamente se intentó aplastar todo aviso de identidad. Es así que, ya siendo un ícono de ciudad el templo, fue tomado de nueva cuenta para ser depositario de identidad catalana.

Anexos

1. Cataluña y el catalanismo

“Porque los españoles tienen una nación muy altiva y arrogante, y los catalanes no pueden sufrir tanta arrogancia; y así no pueden casar, que con otras naciones casan, y con esta no pueden demasiado”.

Miquel Parets, cronista catalán (1657).

El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, ubicado en la ciudad mediterránea de Barcelona, como toda gran obra de arte, es necesariamente producto de un tiempo y un lugar definidos. Se desprende del movimiento cultural de la Renaixença, que forma parte de la reivindicación de Cataluña como nación y además, por circunstancias ajenas a su voluntad, ha tenido que mantenerse adherida a España, e intentar sostener una identidad diferenciada del resto de la península.

Cataluña se erige como uno de los tantos territorios europeos en los que constantemente convergen fuerzas cuya contrariedad de intereses deviene en constantes conflictos. El proceso comienza propiamente desde la llegada del Imperio Romano y continúa su evolución hasta la baja Edad Media cuando tiene su clímax. Las corrientes catalanistas de la Renaixença basan su paradigma en este momento de esplendor y evocan todos los elementos posibles para reforzar la idea de identidad nacional, que para el siglo XIX está prácticamente desaparecida. De modo que se trata de la añoranza de una época pasada, propia del romanticismo decimonónico, es pertinente exponer los trances que llevaron a Cataluña en esta travesía por la indagación de su propia personalidad, que la ha distinguido del resto de España.

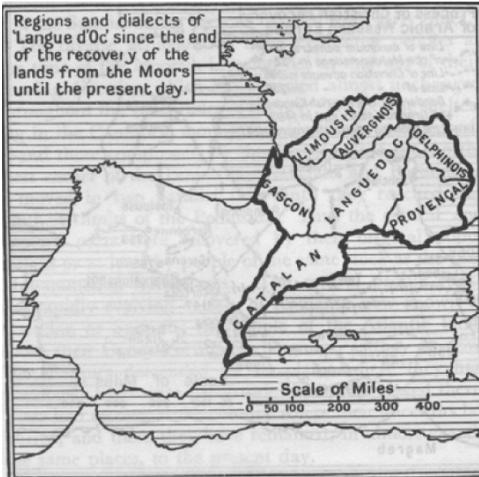


Ilustración 1. Territorio conocido como Occitania, en el que se habla el *Langued'oc*, del cual se derivó el Catalán.

Para descifrar esta construcción habrá que reparar en que este templo es inevitablemente un producto de su propio tiempo y lugar, por ello es indispensable circunscribirla dentro de la llamada *Renaixença*; que en su carácter identitario, nos conduce al Catalanismo como movimiento esencial de la idiosincrasia que impera en este territorio, cuyo doloroso proceso ha afectado todas y cada una de las facetas de los catalanes, desde su conformación como pueblo hasta hoy día.

Cataluña se erige como uno de los tantos territorios europeos en los que constantemente convergen fuerzas cuya contrariedad de intereses deviene en constantes conflictos, de los cuales los mismos habitantes resultan los más afectados. Su situación se explica en cierta medida por su localización

geográfica: punto estratégico en el mediterráneo que permite una conexión persistente con los pueblos y culturas que se establecieron en sus lindes. Este territorio se define a sí mismo paulatinamente con el correr de los siglos. El proceso comienza propiamente desde la llegada del Imperio Romano y continúa su evolución hasta la baja Edad Media cuando tiene su clímax. Las corrientes catalanistas de la *Renaixença* basan su paradigma en este momento de esplendor y evocan todos los elementos posibles para reforzar la idea de identidad nacional, que para el siglo XIX está prácticamente desaparecida. De modo que se trata de la añoranza de una época pasada, propia del romanticismo decimonónico, es pertinente exponer los trances que llevaron a Cataluña en esta travesía por la indagación de su propia personalidad, que la ha distinguido del resto de España y ha sido su sino.

1.1 Origen histórico y místico de Cataluña

Barcelona se alza como el punto neurálgico de Cataluña, desde el cual se suceden los acontecimientos que formulan el sentimiento nacional catalán que comenzó como una *civitas romana*.¹⁷⁹ De esta época surgirán diversas leyendas que configuran el imaginario colectivo

179 En este punto cabe destacar que desde el periodo neolítico Barcelona se considera un asentamiento humano importante, y ya en el siglo IV a. C. es una población firmemente establecida con una fuerte actividad agrícola y un comercio incipiente. Sin embargo, es a partir del siglo I antes de nuestra era que se funda la *Colonia Julia Augusta*

con una mezcla de las mitologías celta y romana. Las historias sobre la creación de la tierra catalana están constituidas por el paisaje circundante en las que se incluyen gigantes, dioses y héroes romanos, espíritus de los bosques, almas de las montañas, seres de agua y demás personajes míticos.

Una de las más relevantes está relacionada con el origen de los montes Pirineos, siendo que existen varias versiones de su origen, entre las más difundidas está incluido Hércules: La princesa Pyrene, hija del rey de los bebrices,¹⁸⁰ perseguida por el monstruo Gerión, dragón tricéfalo, huyó hacia las montañas. Si acababa con la princesa, última de la familia real, obtendría el dominio de la región; así que Gerión decidió prenderle fuego. Hércules¹⁸¹ observa a lo lejos la escena por las grandes columnas negras de humo y termina con el monstruo. Encuentra a Pyrene moribunda y ella apenas le narra lo sucedido. A su muerte, Hércules decide apilar todas las rocas para formar un mausoleo y honrar su memoria. De esta manera el semidios se convierte en gobernante de este territorio.¹⁸²

Para el siglo V el suelo de Hispania era ocupado por los visigodos, quienes cruzaron los Pirineos tras la persecución romana. A partir de la caída del imperio, la región pasó a ser definitivamente al dominio godo, fungiendo Barcelona como capital por un tiempo, mas a causa de su ubicación, en la periferia del terruño, poco tiempo después la capitalidad se trasladó a Toledo.

Faventia Paterna Barcino. Su importancia radica tanto en la riqueza agraria de la tierra, como en las posibilidades de vías de comunicación. Un ejemplo de ello es la desembocadura del río Llobregat, que se presenta como el eje de penetración hacia el interior del país, lo que potenció su capacidad comercial, además de ser un enclave decisivo en la defensa de la zona. Es por ello que se establecerá como un importante emplazamiento romano de control en la larga lucha sostenida en contra de los cartagineses por el control mediterráneo.

180 O beribraces, antigua rama de los celtas asentados en Hispania. Otras fuentes ubican a Pyrene como descendiente de los tartessos.

181 Según cuenta la leyenda, Hércules recién desembarcó en la playa de lo que hoy se conoce como Barcelona con el fin de completar una de las doce tareas que le encarga el rey Euristeo –robar las manzanas del jardín de las Hespérides-. El nombre del noveno barco de la flota en la que arribó Hércules era Barca Nova, siendo éste uno de los posibles orígenes del nombre de la ciudad.

182 Otra versión apunta a la rivalidad que Hércules mantenía con Atlas, siendo Pyrene hija del último. Hércules, obsesionado con ella la persigue, y con el fin de escapar se prende fuego prefiriendo morir calcinada en las montañas. Él la entierra apilando las rocas, formando los Pirineos, y para acabar con su rival abre el estrecho de Gibraltar, inundando con el agua del Mediterráneo la Atlántida.

En esta época, después de la llegada del cristianismo, se incluyen algunos de sus propios elementos en las leyendas catalanas.¹⁸³ Ejemplo de ello son las referencias a la montaña mítica de Montserrat ubicada en el centro geográfico de Cataluña, de la cual según la leyenda, su formación es paralela con la crucifixión de Cristo, debido al estremecimiento de la tierra, y siendo hogar del Santo Grial posteriormente. Uno de los mitos más conocidos es el de fray Garí: Un asceta que resuelve ir a vivir a las cuevas de la montaña en busca de iluminación, es tentado por el diablo que posee el cuerpo de la hija del señor de la región.¹⁸⁴ La doncella es muerta a manos del ermitaño y éste es condenado a vivir como animal cuadrúpedo. En la pesquisa de su hija, el potentado captura al penitente que confiesa su crimen. La inocente es hallada viva gracias a la intervención divina con la consigna de construir un templo mariano.

185

Durante esta época de cierta inestabilidad, el afianzamiento de la religión cristiana jugó un papel muy importante para la fusión de los diversos pueblos visigodos. Gracias a la fe fue posible una unidad en el imperio, lo que sirvió como entidad identificadora entre la población. Las leyendas con tinte religioso serán sumamente útiles para erradicar las creencias paganas y cimentar una sociedad amalgamada.

1.2 El surgimiento de la Corona de Aragón y el Condado de Barcelona

La ocupación musulmana, que en la península se asentó por casi ocho siglos, en Cataluña se mantuvo apenas noventa años gracias a la intervención del imperio carolingio. Los habitantes, al recuperar sus tierras, volvieron a sus costumbres y sentimientos patrióticos, si es que se puede hablar de algo así en esta época.¹⁸⁶ Así, apenas comenzado el siglo IX, se procede a la expulsión de los infieles y se inicia la stirpe de la casa condal de Barcelona y de los reyes de la Corona de Aragón¹⁸⁷ bajo la protección de Carlomagno. En este momento la ciudad se

183 Amades, Joan. *Llegendes de coves, roques, mar i estanys catalans*. p. 15.

184 Actualmente se refiere a Wifredo el Velloso, creador del Condado de Barcelona.

185 Son de notar los hallazgos arqueológicos que se han hecho en cuevas –alusión al útero femenino- de templos de adoración a la diosa Venus, La mayor parte de ellos se encuentra en Montserrat. Asimismo, se dice que, según las creencias romanas, esta montaña fue hecha por los dioses para que los hombres adorasen a la diosa del amor, tal vez por su particular geología claramente diferenciada del paisaje.

Arroyo, Fernando. *Hispania Incógnita*. p. 126.

186 Trueta, Josep. *The Spirit of Catalonia*. p. 7.

187 Sobrequés i Callicó, Jaume. *Historia de Barcelona*. p. 12. En 1137 el casamiento del Conde Ramón Berenguer con Petronila Ramírez, heredera de la Corona, situará a la Casa Condal a la cabeza del reino.

establece como centro político y espiritual de los territorios arrancados al Islam. Unos años después el condado emprende la independencia del imperio carolingio y promueve su apertura al resto de Europa.¹⁸⁸

A partir del siglo XI se da la expansión de la tierra catalana más allá de los Pirineos ocupando el sur de la Galia y recuperando al otro flanco el territorio valenciano. Los tributos que hicieron pagar a los soberanos musulmanes por la paz con los condes cristianos, se tradujeron en una serie de mejoras en la demarcación catalana, sobre todo en Barcelona. La ciudad se vio beneficiada por la construcción de hospitales, templos, casas de gobierno entre otras edificaciones, empero lo más notable fue la creación de varios asentamientos en catalán, *vila nova*- fuera de los límites de la muralla que cercaba la ciudad desde la época romana.¹⁸⁹ Este importante impulso constructor continúa hasta el siglo XIII, caminos bien trazados unirán los diferentes poblados y los poderes eclesiástico y judicial consolidan su presencia en la ciudad. La vida económica tiene un poderoso auge debido al impulso del comercio; y el mercado, que había contribuido a dar forma a “uno de los burgos llamados a experimentar un mayor desarrollo, sufragaba marcando el tono económico de la ciudad”.¹⁹⁰ La base de esta fuerza económica se apoyó en la industria artesanal -de la cual la textil sería la más poderosa años después-. El conjunto se sustenta con una red de instituciones bien organizadas, tales como la jurídica y la bancaria, apoyando al comercio. A excepción del resto de España, este fenómeno se dio prácticamente en todo el continente europeo, sin embargo, fue en Cataluña donde se arraigó mayormente. La fuerza naval catalana se erige como una de las potencias del mediterráneo, para el siglo XII posee una destacada actividad mercantil. Es en estos años de la Edad Media que Barcelona adquiere una declarada madurez como ciudad a la par de su burguesía, tal como las ciudades más activas de Europa.

188 El territorio conocido como Occitania desarrolló su propia lengua (*Langue d'Oc*) y sus propias leyes, sobretudo en la cuestión agraria, siendo entregada la tierra a los propios campesinos. El comercio adquiere suma importancia, y es en estos años que las rutas marítimas se vigorizan, pues se presentaban más seguras. El intercambio con las regiones musulmanas al otro lado del mediterráneo se intensifica independientemente de los designios de la Iglesia franca. Ésta imponía obispos extranjeros, factor determinante para incitar la independencia con respecto al imperio, además de que los apoyos en contra de los ataques desde Al-Ándalus no resultaron tan efectivos. Durante el siglo XII los Pirineos marcan la frontera entre las alas norte y sur de esta tierra debido a las diferencias evolutivas entre ambas, lo que generó rencillas.

189 *Ibíd.* p. 47

190 *Ibíd.* p. 48

Asimismo, la comunidad templaria, a quienes se les atribuye el origen de la banca comercial, tuvo una presencia contundente en Cataluña. Es un hecho que el primer banco público europeo se asentó en Barcelona, la *Taula de Canvi*, en 1401.

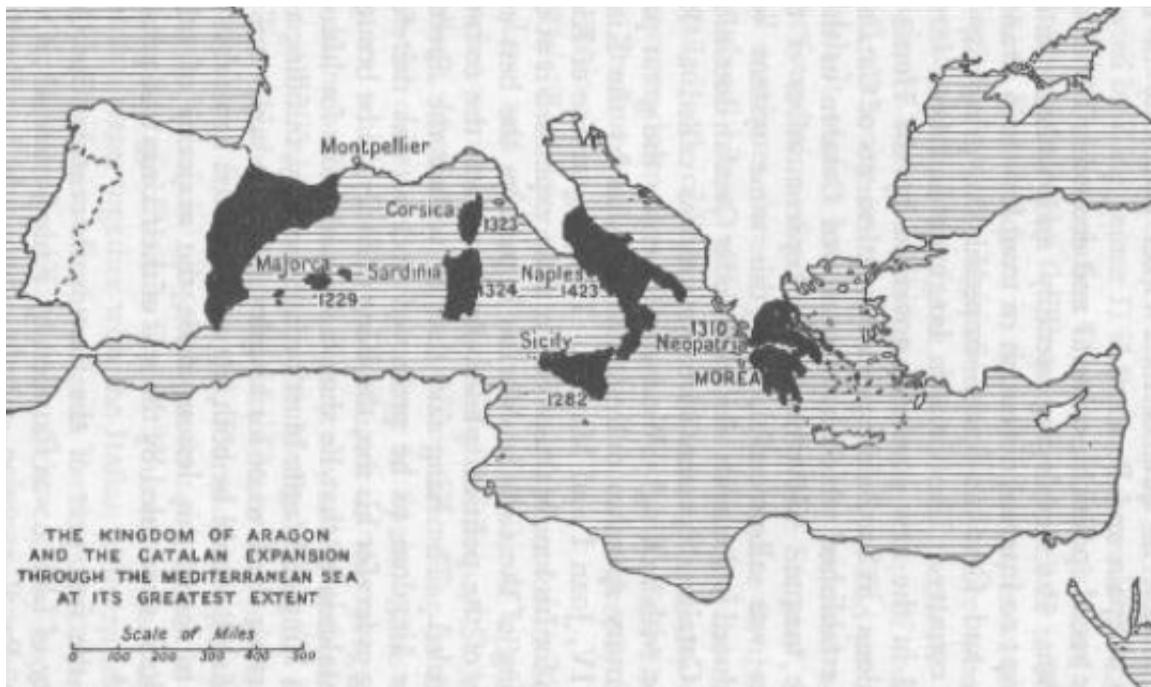


Ilustración 2. El reino de la Corona de Aragón en su máxima extensión.

Al ritmo del crecimiento de Barcelona como ciudad -que ya necesita un nuevo cinturón amurallado- y del desarrollo de los territorios catalanes por extensión, las entidades sociales, gubernamentales y políticas se consolidaron al unísono en pos de una conciencia colectiva que unificó al país.

Lengua, territorio, vida económica, formación psíquica, comunidad de cultura: las condiciones fundamentales de la nación ya están reunidas a la perfección desde el siglo XIII; no falta en ella ni siquiera esta preocupación por el mercado, escuela en la que la burguesía aprende el nacionalismo, [...] ésta es a buen seguro la preocupación dominante que hace que la clase mercantil catalana quisiera su Estado.¹⁹¹

Los gobernantes insistieron en la tendencia de estructurar políticas favorables a los intereses económicos de los comerciantes, prefigurando organismos reguladores municipales que más

191 Vilar, Pierre en *Historia de Barcelona*. p. 54

tarde conformarán la Cortes Catalanas, asamblea dedicada al arbitraje de asuntos colectivos. Asimismo se forma un grupo de prohombres¹⁹² llamados Concejo de Ciento o Consell de Cent-, cuya labor fue gobernar la ciudad de Barcelona e intermediar ante los designios reales asegurando su poder siempre entre las clases más favorecidas.¹⁹³

Comienza un periodo de propagación a nuevas tierras, como la ocupación de Sicilia, la conquista de las islas Baleares y la reconquista de Valencia. En todo momento, Cataluña se cercioró de que sus derechos se respetaran y la evidencia es que se firma un privilegio con el nombre de *Recognoverunt proceres*, que constituye la primera carta municipal de la capital. La principales preocupaciones se orientan en las normas proteccionistas y las exenciones fiscales. Con estos beneficios, Barcelona muestra un influjo definitivo en numerosos poblados.

¹⁹⁴

Junto con el desarrollo socioeconómico, la cultura alcanzó un esplendor notable, propiciando que el arte gótico generara ejemplos sumamente significativos; modelo de ello son la catedral de Barcelona, el templo de Santa María del Mar, parte del Palacio Real y demás edificios públicos de inmensa relevancia.

1.3 Cataluña bajo España

No obstante, al ritmo de progresión que marcaba la comarca, se vislumbraba difícil una caída tan estrepitosa como la que se sucedió. En el año 1410 Martín el Humano moría sin dejar sucesor, esto conllevó la ruptura de la línea sucesoria de la Casa de Barcelona, instituída desde el siglo IX. El nuevo soberano de la Corona de Aragón resultó ser Fernando de Trastámara

¹⁹² El término *Ciudadà honrat* fue acuñado en Cataluña como una dignidad cívica, esto permitía a los ciudadanos obtener un rango nobiliario y departir con otros nobles.

Trueta, Josep. *Op. cit.* p. 34.

¹⁹³ La división de clases se compuso prácticamente de tres niveles: la *mà major* ("mano mayor") el hegemónico patriciado urbano, la *mà mitjana* ("mano mediana") sector acomodado que no tuvo tanta suerte en los negocios con algo de influencia política, y la *mà menor* ("mano menor"), gente de oficio que era parte de los cada vez más poderosos gremios. Fuera de este círculo que tomaba decisiones en el curso político estaban los esclavos, marginados sociales y los pobres, quienes no contaban ni con voz ni con voto.

Sobrequés i Callicó, *Op. cit.* p. 54

¹⁹⁴ Los burgos cercanos resolvieron a convertirse en *carrer* de la capital evitando ser alienadas por un noble por favor del rey; esto ofrecía mayores garantías y conformó una red sólida que hermanó a las distintas localidades.

abuelo de Fernando el Católico-, de origen castellano. Esto devendría en la súbita pérdida de consideraciones por parte de los gobernantes para con Cataluña. Las clases dirigentes se ocuparon de pactar de acuerdo con sus inclinaciones, mas con el tiempo ello no daría frutos. Como resultado, las crisis se dejaron sentir y los enfrentamientos no tardaron, y la formación de dos partidos políticos para mediados del siglo XV acabó por desestabilizar la situación.¹⁹⁵

Al llegar al poder Fernando II, el Católico, aprovechó una serie de disputas internas de la región para desmembrar los órganos de gobierno que imperaban y establecer sus condiciones. Luego de desposar a Isabel de Castilla y trasladar la sede de la Corona a Madrid, Barcelona queda como un pueblo de la periferia conflictivo que habrá de poner en orden.¹⁹⁶ El rey tomó medidas severas para controlar totalmente Cataluña lo que se reflejó en cuatro disposiciones muy claras hechas durante su gobierno: “una social en el campo, religiosa en la ciudad, económica en el comercio y política en los municipios.”¹⁹⁷

Con el correr del tiempo la principal preocupación de los monarcas castellanos fue la rebelión de los catalanes,¹⁹⁸ pues las ocasiones de enfrentamiento no fueron pocas y los embates a

195 El partido de “la Busca”, conformado por la mà mitjana, que estaba en contra de los privilegios políticos otorgados por la Corona a la mà major. Por otro lado, ésta última compone el partido de “la Biga” como contestación.

Ibid. p. 75.

196 El desdén hacia Barcelona mostrado por los Reyes Católicos se aprecia en los asuntos a tratar en las Cortes. La orden del día incluía sentar las bases de reconstrucción del país, sin embargo, el monarca se preocupa por recuperar los condados perdidos a favor de Francia durante la guerra civil. Fue hasta tiempo después que se alcanzaron acuerdos para la estabilización. La industria textil catalana se vio favorecida con medidas proteccionistas en las Constituciones de Cataluña.

Ibid. p. 96 -99.

197 *Ibid.* p. 113

Los campesinos se negaban a cumplir la nueva disposición de pagar tributo a las casas señoriales, las violentas revueltas fueron aplacadas y se firmó un tratado donde se estipula su obligación, otorgando ciertos beneficios. La imposición de la Inquisición castellana fue combatida duramente por los consejeros catalanes e iba en contra de las costumbres y leyes catalanas –además de ahuyentar a los comerciantes-, sin embargo la decisión fue inflexible y el clero de Castilla amenazó a las autoridades a jurar lealtad a riesgo de juicio y sentencia; fue el recurso más efectivo para controlar a los catalanes. Se dictaron leyes de protección a la industria textil y para garantizar la navegación de los comerciantes. Además, el rey tomó en sus manos el gobierno argumentando la falta de capacidad de los dirigentes de las Cortes y de la Diputación del General; suspendió las elecciones y eligió a placer a los dirigentes, que interesaba fueran más administradores que políticos.

198 Se hicieron numerosos intentos por militarizar la ciudad para tenerla controlada; con la construcción de nuevas murallas y el castillo de Montjuïc, se intenta defender a la ciudad de sus enemigos tanto externos como internos. Los

Cataluña se dejaron sentir. El punto álgido se propició en la guerra de Sucesión, siendo los catalanes partidarios de Carlos de Austria porque como gobernante de Cataluña en su breve independencia, ofreció mejores concesiones que Felipe de Anjou al ceder el control del Concejo de Ciento. A principios del siglo XVIII al ganar Felipe IV la disputa, todas las instituciones catalanas, que pervivieron desde la Edad Media, quedaron disueltas. Como resultado de ello, “la lengua catalana se mantuvo en las instituciones hasta 1714, pero perdió uso entre los sectores sociales acomodados a favor del castellano desde mediados del siglo XVI. [...] el catalán pasó a ser visto como una lengua arcaica, de modo que fue marginado de las corrientes culturales.”¹⁹⁹ Adicionalmente, se dictaron regulaciones ridículas al comercio catalán,²⁰⁰ minando considerablemente su hegemonía con el considerable incremento de los impuestos. Todo ello contribuyó a que, a principios del siglo XVIII, se generara una sangrienta revuelta que terminó por empeorar la condición.²⁰¹

1.4 La Renaixença, el renacimiento catalán en el marco del Romanticismo

A partir de esta sima, los catalanes comenzaron a minar su futuro. Es de acuerdo con las bases originarias del gobierno central que se da la industrialización del país, increíblemente benéfica para los sectores agrario y textil.²⁰² A pesar de la realidad, la mano dura de la monarquía propició el desarrollo de Cataluña y de su capital.²⁰³ La ciudad se presenta ya como una metrópoli en la que los sonidos industriales no cesan y el trabajo arduo es la forma

habitantes muestran una clara oposición, en primer lugar por no coincidir con los intereses del gobierno central, y en segundo puesto por estar en detrimento de la estética de la ciudad.

Ibíd. p. 120.

199 *Ibíd.* p. 138.

200 Sobrequés i Callicó, Jaume. *Estudis d'Història de Catalunya*. p. 397.

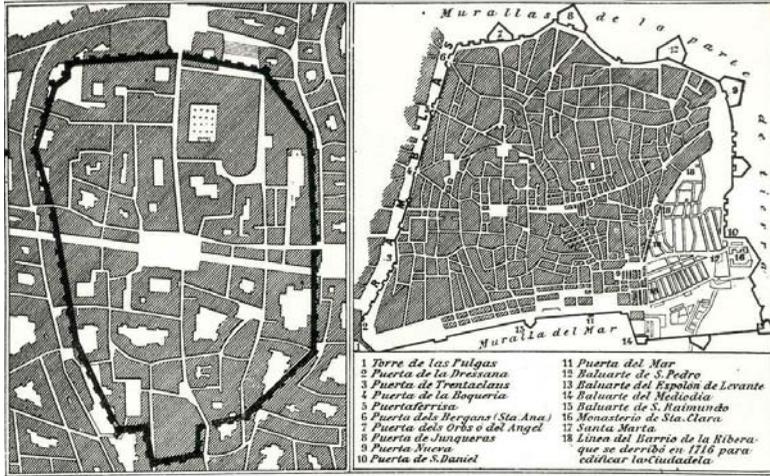
201 El 11 de septiembre de 1714 se mantiene como una fecha por demás sombría en la historia de Cataluña. La derrota y toma de la ciudad por parte de las fuerzas franco-castellanas promueve una política de represión durísima que centraliza y uniforma las condiciones en las cuales Cataluña se normará para su posterior progreso. Como escarmiento, la cabeza del Gral. Josep Moragues, líder de la resistencia, será expuesta durante muchos años como símbolo de la represión que cae sobre Cataluña.

Masgrau i Plana, Roser. *Els orígens del catalanisme polític*. p.78

202 Entre otros sectores. En el comercio hubo una apertura con el mercado americano favoreciendo la exportación e importación de bienes. Los catalanes entraron de lleno al sistema de producción con el fin de incrementar ampliamente sus ventas. El dominio de la burguesía se afianzó decididamente gracias a sus aptitudes en el ámbito de los negocios.

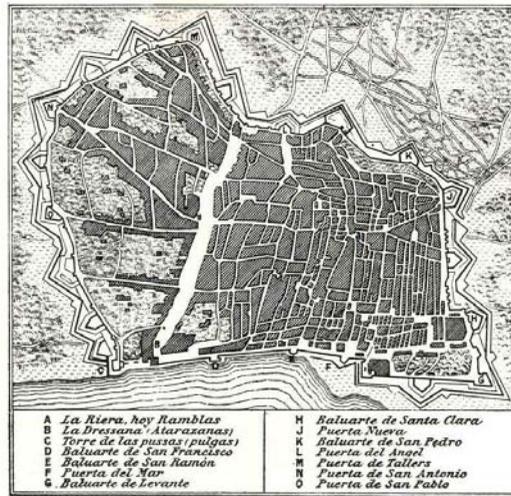
203 Barcelona recibe un nuevo impulso y es requerida una ampliación de sus límites, así como la creación de varios barrios.

Murallas Barcelona



PRIMER RECINTO.

SEGUNDO RECINTO.



TERCER RECINTO.

Ilustración 3. Aquí se muestran los tres momentos del amurallamiento. La herencia romana del siglo IV, la ampliación en el siglo XI y la del XVIII.

de vida.²⁰⁴ “Es Barcelona la ciudad que mejor desmiente [...] nuestra dejadez, abandono, pereza, falta de decisión y otras gracias...”²⁰⁵ El ritmo de la ciudad paulatinamente presentó oportunidades para expresar sus convicciones políticas, promovidas por el conflicto entre carlistas e isabelinos a la muerte de Fernando VIII. Es hasta este punto que, dejando de lado los enfrentamientos con el gobierno central, surge nuevamente la inclinación por el aspecto cultural. La Oda a la Pàtria de Bonaventura Carles Aribau de 1833 marca a ultranza el arranque de la Renaixença.²⁰⁶

Durante este tiempo, las naciones europeas luchaban por definir su propia identidad. La solución fue mirar hacia la Edad Media, su propio pasado y gloria, y proyectaron encontrar una identidad nacional que se perdía en la alienación del neoclasicismo. El Romanticismo se implanta como antítesis de la medida y proporción, enalteciendo la acción y el sentimiento. Es de esta manera que el arte gótico encuentra un resurgimiento en esta ligadura directa que establece con el espíritu nacional.²⁰⁷ El historicismo se establece entonces, durante este periodo, como la manera de entender y reafirmar el presente con el pasado.²⁰⁸ Surge el afán de convertirse en una nación “moderna”, nación que entiende su pasado y sobre él finca las bases de su futuro. Es por ello que el Modernismo se instaure como el lenguaje del

204 La razón de este progreso se debe a la complicidad de la burguesía con el gobierno central. Ellos propiciaron la definitiva desaparición de los órganos de gobierno desde su interior en pos de mayores beneficios comerciales y económicos otorgados por la Corona dentro de un rígido absolutismo que se prolongaría hasta la muerte de Fernando VII.

205 Antonio Ponz en Sobrequés i Callicó, Jaume. *Historia de Barcelona*. p. 146.

206 Hasta este periodo, debido a las sublevaciones y la pobre condición del país catalán, no existe un avance cultural claro desde el gótico; así que, con el nuevo estallido de bonanza, la formación del mundo cultural se basará en las corrientes decimonónicas: el romanticismo basado en el historicismo, teniendo de esta manera las armas suficientes para enarbolar al neogótico como el estilo preferente. El movimiento de la Renaixença se distinguió por signar el “renacimiento” catalán, destacando el universo simbólico existente desde la fundación de Cataluña como territorio hasta el siglo XIII.

207 Aunque no sólo el neogótico encuentra camino, sino que muchos estilos arrancados de su pasado volverán a establecerse como principios fundamentales.

Morales, José Ricardo. *Arquitectónica. Sobre la idea y sentido de la arquitectura*. pp. 32 – 36.

208 Es debido al método que expone Víctor Cousin que se desarrolla el eclecticismo en la arquitectura, significando un sistema de pensamiento constituido por puntos de vista tomados de otros sistemas. No se debe aceptar la legalidad de un solo sistema arquitectónico, negando la validez de los demás, por lo que cada uno debe decidir racionalmente qué tipo de formulaciones arquitectónicas del pasado eran adecuadas a las necesidades para adaptarlas y valorarlas en función de los intereses de la sociedad.

Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna*. p. 121.

nacionalismo catalán, en el que se desarrolla una preocupación romántica entre las formas y el carácter. Y en este tenor nace la Renaixença.

Los burgueses acumularon riquezas, y cuando esto ya no fue suficiente, honores nobiliarios. Más tarde fue necesaria una reivindicación social de su estatus promoviendo la cultura y el arte, lo cual se inscribió dentro de la corriente historicista con el afán de recuperar el esplendor catalán y asimilar de esta manera su adhesión al territorio. Sin embargo, este renacimiento no será exclusivo de la clase acomodada, las clases populares tendrán también participación en él, puesto que se asienta como un movimiento regional.²⁰⁹ La Renaixença, por medio de la recuperación de la lengua catalana y su estrategia histórico-literaria, exaltará las particularidades del país y cohesionará la conciencia colectiva de identidad nacional. Y es que la ebullición se deja sentir en todos los ámbitos, tanto en la organización de concursos literarios en la lengua casi perdida como los Juegos Florales o Jocs Florals,²¹⁰ como en el surgimiento de diversas publicaciones periódicas para difundir los principios del catalanismo político y mostrar al pueblo los lugares comunes en los que se funda el sentimiento patriótico.²¹¹ Estas actividades patrocinan el conocimiento y estimación de la tierra catalana. Su clara meta es el cultivo del patriotismo y la recuperación del patrimonio cultural y artístico.²¹² Como legado permanece una cantidad considerable de obra gráfica de paisajes y monumentos catalanes a manera de inventario de las riquezas naturales y artísticas, iniciando una batalla en contra de la ruina de los lugares abandonados y en malas condiciones.²¹³

209 La creación de la *Sardanya* como baile regional y de los cantos corales (*Cors de Clavé*) tendrán especial penetración dentro de las clases populares.

Masgrau i Plana, Roser. Els orígens del catalanisme polític. p.61

210 La obra emblemática de la *Reinaxença* nace de este evento. *L'Atlantida* de Jacinto Verdaguer es una mezcla de mitología y eventos históricos que sitúan a Cataluña a modo de origen del mundo y como causa y efecto de la grandeza del Imperio español que se liga con la aventura del descubrimiento americano. Obra patrocinada por uno de los más importantes representantes de la burguesía oligárquica catalana: Don Antonio López, marqués de Comillas.

211 Una de las actividades más representativas la constituye la aparición de sociedades de excursionistas, como *La Associació Catalanista d'Excursions Científiques* (1876) y la *Associació d'Excursions Catalana* (1878), favorecidas por la mejora en las vías de comunicación. Se dedicaron a visitar los lugares más representativos de la historia catalana, ya fuera real o mítica. Antoni Gaudí participó ampliamente en este tipo de actividades.

212 Lo que incluye las iglesias y los monumentos del medioevo, el folclor y las costumbres, así como las variantes del dialecto (el occitano). Los lugares comunes fueron los temas de los que hablaban las leyendas antiguas Catalanas, comulgando con el sentido romántico, que veía en los mitos la verdadera sustancia del nacionalismo.

213 Esta guerra se inicia con la remodelación del monasterio de Santa María Ripoll en Girona, destruida en las guerras carlistas, empero la construcción más emblemática y en la que laboran los artistas más importantes de la época es el monasterio de Montserrat, el cual se creyó el hogar del Santo Grial por algún tiempo. La ópera *Parsifal* de Wagner se sitúa aquí.

Ilustración 3. Aquí se muestran los tres momentos del amurallamiento. La herencia romana del siglo IV, la ampliación en el siglo XI y la del XVIII.

Con el ritmo de transformación social y económica de Cataluña, Barcelona se muestra nuevamente pequeña y anacrónica para las aspiraciones de sus habitantes; con el fin de seguir a tono con ciudades que se convertían en metrópolis²¹⁴ influidas por la industrialización y el capitalismo, la capital catalana decide derribar de una vez por todas sus murallas.²¹⁵ Con este hecho, Barcelona se convierte en una ciudad moderna que rechaza la militarización y abraza los avances industriales y tecnológicos como signo de civilización, pero que tiene un altísimo respeto por su historia y sus orígenes.²¹⁶ Un rasgo distintivo de la modernización es la proyección del Ensanche (Eixample) de 1855 a 1858 y su realización en 1860 marca un antes y un después dentro de la vida de Barcelona. A pesar de no ser el modelo ganador en el concurso convocado por el ayuntamiento, el plan de Ildefons Cerdà se implanta en la ciudad.²¹⁷ A raíz del Ensanche la burguesía catalana definirá su universo y condiciones, no sólo de urbanidad, sino de estilo, de juicio y de vida.

214 Como fue el caso de Londres, Manchester, Florencia, Lyon, Viena, Estocolmo y Ciudad de México, entre otras.

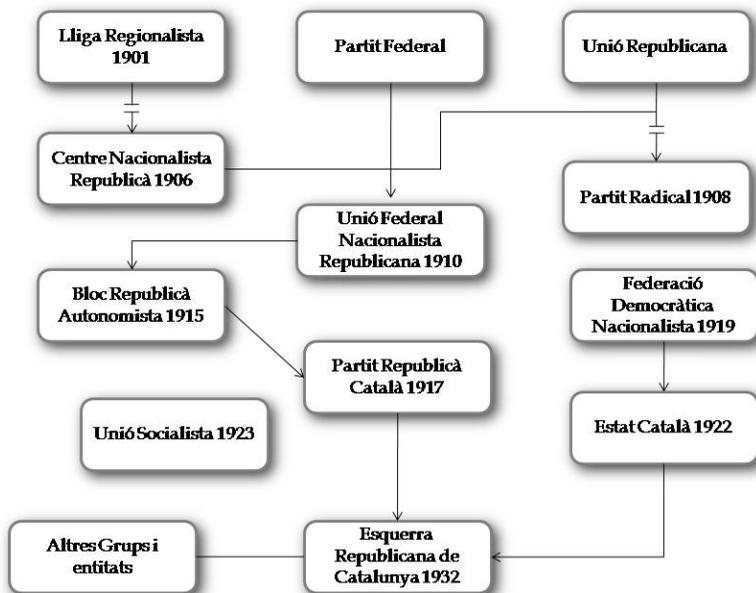
215 La respuesta inmediata del gobierno central fue de un rotundo no, ya que argumentó siempre un posible ataque de fuerzas enemigas – la verdadera razón era que así tenía controlada la ciudad, pues todo el aparato militar era castellano-. Desde que el ayuntamiento dio la orden en 1843 del derribo, pasaron 14 años para que ello fuera una realidad, no sin haber recibido amenazas de bombardeo y destrucción de la ciudad.

216 Esto queda demostrado por los modelos de urbanización presentados para crear el ensanche de la ciudad. En contraposición del modelo de Haussmann en París que acabó con la ciudad medieval para edificar la burguesa, en Barcelona hubo una preocupación por mantener la parte antigua y soldar la nueva zona enlazando cuidadosamente las poblaciones aledañas.

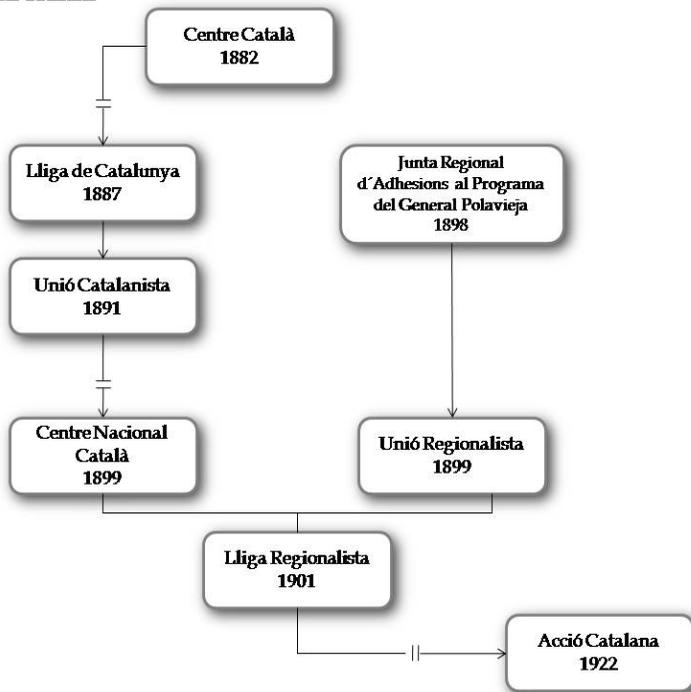
217 El plan del arquitecto Antoni Rovira i Tras fue el de mayor aceptación por parte de los barceloneses, éste se componía de una estructura radial cuyo centro era la Plaza de Cataluña. La reina Isabel ordenará desde Madrid la aplicación del plan del ingeniero Cerdà, compuesta de la conocida cuadrícula, para posiblemente evitar las consecuencias simbólicas del modelo radial aplicado en París con la intención de exaltar el patriotismo. Nunca se dio una explicación.

<http://geographyfieldwork.com/Eixample.htm>

Grupos políticos del Catalanismo de Izquierda



La Derecha Catalana



Esquema. Los grupos políticos en Cataluña

Es así que el catalanismo, entendido como un concepto que se orienta a la recuperación de la identidad nacional, se proyecta a todos los espacios posibles,²¹⁸ mas como resultado del crecimiento económico, hubo también un incremento en la desigualdad de clases²¹⁹ y las tendencias del catalanismo se polarizaron.²²⁰ La aristocracia catalana, que provenía directamente de la burguesía, se aseguró de obtener escaños públicos por medio de buenas relaciones con los Borbones y así emprender empresas afines con sus intereses.²²¹ A partir de ahí los grupos y partidos políticos se unen y escinden según sus intereses y particulares puntos de vista, no obstante siempre manteniendo los opuestos: el pensamiento de derecha, y el de izquierda.²²²

218 Cabe resaltar que el catalanismo fue adquiriendo tintes diferentes debido a la multitud de cabezas de las que se fue nutriendo. El objetivo principal era la restauración nacional y el reconocimiento como Estado, sin embargo las vertientes fueron dispersándose paulatinamente por cuestiones económicas, políticas y sociales. El arte producido en este tiempo tendrá rasgos distintivos de la línea en la cual surgió, que en su gran mayoría fue patrocinada por la burguesía conservadora.

219 Con la influencia del socialismo en la escena europea, comenzaron a surgir pensadores como Valentí Armirall, que pugnó por un catalanismo político de izquierda, radical, que promovía la independencia del Estado Catalán para constituir una federación con España. Asimismo se promovieron asociaciones de obreros para intentar subsanar las pésimas condiciones en las que vivían. Con el tiempo este tipo de sindicalismo se volvió anárquico hasta el término de la guerra civil en 1939. Como contraparte está el catalanismo conservador o moderado, propio de la burguesía, que busca el federalismo sin confrontar a España. También ellos conformaron asociaciones destinadas a proteger los derechos patronales en oposición de los sindicatos. Estas diferencias devinieron en confrontaciones cuyo acento más sangriento se vivió en la *Setmana Tràgica* en 1909.

220 El *Memorial de Greuges* es un documento que patenta el intento por conciliar las posturas del catalanismo ante el gobierno central. Almirall es el redactor principal, que denuncia la opresión que Cataluña sufre por parte de Castilla, demanda una armonización de los intereses y aspiraciones de las diferentes regiones del Estado español y formula la defensa de la economía (proteccionismo) y la defensa del derecho catalán. Termina enunciando que la convivencia fructífera de todos los pueblos del Estado, ha de ser creadora de prosperidad general. Masgrau i Plana, Roser. *Els orígens del catalanisme polític*.

221 Muchos de ellos, como Don Antonio López -que obtuvo su riqueza por la trata de esclavos-, tuvieron orígenes humildes, sin embargo, una vez llegados al poder se encargaron de mantener un poder hegemónico que descansó, a finales del siglo XIX, básicamente en tres familias: los López, los Güell y los Girona, poder que mantuvieron por favores hechos a la monarquía. En el caso específico de López, obtuvo el título de marqués poniendo a disposición su flota de trasatlánticos en la guerra de las Antillas.

222 La derecha, con una visión republicana moderada y conservadora, propia de la clase alta y pequeños empresarios; tenían buenas relaciones con la monarquía, mas exigían derechos con fines de proteccionismo económico, además se nutrían de los nacionalismos instaurados en Alemania e Italia. La izquierda, con una postura separatista y radical, influenciada por el socialismo y los movimientos obreros, se asentó en las clases bajas y el

El objetivo principal de la política catalana se centró en el reconocimiento de Cataluña como Nación, y las estrategias adoptadas incluyeron propuestas al gobierno central para prevalecer las políticas proteccionistas y considerar los derechos civiles de los catalanes de tener un estado propio con todo lo que conlleva.²²³ En el fondo esto era resultado de un problema literalmente existencial: el intangible Estado catalán que se asienta en una cultura y lengua diferenciadas, que para hacerse tangible se materializó en la propia ciudad de Barcelona como Modernismo.

1.5 Del Noucentisme a la República

Sin embargo, con el cambio de siglo, el Modernismo y el Romanticismo historicista perdieron fuerza como argumentos para representar la catalanidad. Aquellos movimientos se presentaban rurales y sentimentalistas y en contrasentido se presentó el Noucentisme,²²⁴ que propuso un acercamiento a la razón clásica que armonizaba con la nueva ciudad industrial y se representó nuevamente en el cuidado de la forma perfecta y contenida, con el dominio del orden, la belleza y la perfección formal.²²⁵ La cultura será para los novecentistas el estandarte diferenciador de los pueblos y las ciudades. En palabras del político Jaume Bofill,

La cultura es necesaria, no sólo para tener derecho a reclamar o ejercer dignamente nuestra autonomía, para reconstruir política y socialmente la

proletariado. Se volvió anarquista debido a que líderes sin visión desalentaron el voto promoviendo la lucha de clases únicamente desde los sindicatos.

223 Las Bases de Manresa, redactadas por la *Unió Catalanista* siendo Lluís Domènech i Montaner presidente y Enric Prat de la Riba secretario, son el documento que mejor demuestra la intención de la asamblea por recuperar las instituciones catalanas que desaparecieron después de 1714. Además de la obligatoriedad de utilizar el Catalán como idioma oficial en asuntos de gobierno y la facultad de administrarse justicia y autogobernarse. Al magisterio se le dio la tarea de ser la fuera renovadora de la catalanidad.

224 Movimiento impulsado por Eugenio d'Ors que deploró al Modernismo y lo calificó de esperpento. El nombre surge de un juego de palabras aludiendo a la tradición italiana en designar como *Quattrocento* o *Cinquecento* los siglos y así, el Noucentisme es un siglo nuevo. Este personaje fue el responsable de la ridiculización y descrédito que sufrió Gaudí los últimos años de su vida.

225 El rompimiento con el Modernismo se debió principalmente al rechazo del individualismo, el naturalismo, el sentimentalismo y la espontaneidad de la creación artística. Consideraron sin futuro el tradicionalismo catalán que se basó en lo rural y popular. *L'art pour l'art* no tenía sentido y carecía de un fin útil para resumir la modernización a la que se sometió la nación.

Nación Catalana, sino [...] para conseguir el reconocimiento de nuestro valor o de nuestro crédito en el mercado de cultura universal.²²⁶

Barcelona, contagiada de este fenómeno propio de las metrópolis, de principios del siglo XX, refleja las ansias de su sociedad civil por investir a la ciudad de “un papel simbólico, que corresponde a la capital de un país, aunque ésta no tuviera un Estado propio”.²²⁷ El orden y el progreso se vislumbran como las particularidades del nuevo siglo, y se presenta como una regeneración intelectual diseñada para hacer de Cataluña líder en la modernización del estado y la sociedad españolas. El concepto se basó en la persecución de una Cataluña ideal para conquistar a la Cataluña real con voluntad humana, gracias a valores como el clasicismo formal apolíneo²²⁸ y el civismo emanado de la cultura y armonía democrática de las polis en contraposición de la barbarie rural-.

El movimiento novecentista fue perdiendo ímpetu gracias a las represiones anticatalanistas propiciadas bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera.²²⁹ Sin embargo, tras este gobierno represivo, el ala de izquierda ganó popularidad, fuerza y consistencia para que en 1931 la Segunda República fuera proclamada por Francesc Macià.²³⁰

En el caso catalán, la cultura, que ha servido para disfrazar duras verdades en variedad de ocasiones, lo cierto es que ha servido de motor unificador para que la identidad catalana superviviera a lo largo de los siglos de represión.²³¹

226 *Ibíd.* p. 239.

227 Sobrequés i Callicó, *Op. cit.* p. 222.

228 Término acuñado por Friedrich Nietzsche para referir la belleza de la apariencia. La reforma más relevante fue en el terreno de la lengua, donde el cuidado ortográfico, gramático y formal de las obras literarias fue en extremo cuidado. Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, p. 82.

229 Quien llega al poder tras las revueltas sucedidas durante el segundo decenio del siglo XX y la inestabilidad social que reinaba en Barcelona. A partir de 1923 llega al poder aboliendo la vida democrática y concentrando todos los poderes con el apoyo de las facciones conservadoras y el rey Alfonso XIII. Con la abolición del caciquismo y la persecución de los comunistas y anarquistas, tuvo poca oposición.

230 Dicha órgano de gobierno no tuvo gran duración, puesto que para 1936 ya estallaba la guerra civil y cuando el Gral. Franco toma el poder, disuelve la República capturando y condenando a muerte al entonces presidente Lluís Companys.

231 Cuya última prueba se encuentra en la dictadura franquista, que negó todos los alcances hechos por la política catalana y sus derechos civiles. Afortunadamente, al término de ésta se promulga una nueva constitución en España (1978) que reconoce los derechos de los países autónomos y se organiza como federación.

Hoy en día, a pesar del novecentismo y casi un siglo de diferencia, el ayuntamiento mismo no puede negar la realidad del peso simbólico que suponen las construcciones hechas durante el Modernismo, rescatando los hitos de esplendor de la Renaixença, se vuelve a andar el camino por el que transitaron los catalanes de entonces. Devolviendo a las edificaciones su fulgor original reivindican el sentimiento nacional que se necesita hacer palpable ante el aún abstracto Estado catalán. Ahora que Barcelona -que en palabras de Edmundo d'Amicis es “la ciudad menos española de España”-,²³² es parte de una entidad mayor como la Unión Europea, lucha continuamente por destacarse y deslindarse de esta misma España.

232 *Ibíd.* p. 185.

2. Idea de identidad

“¿Qué es la identidad? La persistencia de ciertas características definitorias en una sociedad ordenada muy compleja dotada de un “alma” lineal preeminente.

Prof. Charles Hartshorne, filósofo.

Como se puede observar, el catalanismo se yergue como una solución al problema de la construcción de la identidad dentro de la comunidad catalana específicamente, independientemente de ideas políticas o niveles socioculturales. Sin embargo, el concepto de identidad opera en el ser humano en diversos niveles, desde el individual al colectivo, siendo acotado por determinados conceptos, como lo puede ser en este caso el espacio o la regionalidad, el tiempo y las características propias del individuo. El asunto de identidad es una cuestión ontológica del ser, el cual indaga su propia sustancia con el fin de obtener una propia identificación. Se relaciona con la sustancia, la historia y las posibilidades, tanto con el pasado como con el futuro.²³³

Además, la identidad se mueve en un estrato de necesidades emotivas y de conocimiento, siendo básicas para la autoestima y el autoconocimiento en vista de la propia ubicación dentro de un determinado esquema.²³⁴ Es un punto donde la exigencia de diferenciación y de pertenencia convergen en las identificaciones individuales y comunitarias. Las diferencias inevitables dan paso a las alteridades, las cuales, en clima de intolerancia, propician conflictos difíciles de resolver ya que la contrariedad subyace en la sustancia, el ser del propio individuo o colectividad.

2.1 Necesidad psíquica de identidad

El ser humano, según se conoce, tiene la particularidad por sobre otras especies de poseer conciencia propia. Tiene la idea del “yo” y el “nosotros” como identificador de identidad propia, tanto individual, como colectiva. La identidad comienza a formarse desde la niñez a

²³³ Krell, Horacio en www.ilvem.com

²³⁴ El esquema referido es la visión y ordenamiento que el individuo tenga de su propio cosmos. La situación dentro de este esquema puede ser particular, sin embargo, la estructura ya es asimilada desde el exterior de acuerdo al contacto social.

raíz de la necesidad imperativa de satisfacer un sentimiento de singularización y de unión para con los que le rodean, a la vez. La identidad es una necesidad afectiva -sentimiento-, cognitiva -conciencia de sí mismo y del vecino como personas diferentes- y activa -el ser humano tiene que “tomar decisiones” haciendo uso de su libertad y voluntad-.²³⁵

La identidad se forma progresivamente de acuerdo a los círculos en los que el individuo se desenvuelve: el familiar, el individual y el colectivo, subdividiéndose desde un grupo pequeño hasta una gran nación. Las adherencias a determinados grupos de filiación son interdependientes y se suponen cambiantes de acuerdo a la esencia del “yo”, de sus experiencias y de los conceptos que esté tomando en consideración para reafirmarse como integrante de cierta fracción. Sin embargo, siempre atendiendo a la necesidad básica de afiliación, que tiene su confirmación en la identificación de la otredad y su consecuente respuesta para brindar sentido de pertenencia, la cual se inscribe dentro de la estructura taxonómica que conforma el ser humano dentro de su psique en afán de brindar una estructura a su entorno y saberse parte de él.

2.2 Taxonomía de la identidad: individual y colectiva

Los grupos sociales actúan como redes de apoyo y de sostenimiento o marco de referencia para el sujeto. Esto conforma un universo de identidad singular, el cual incluye varios subsistemas entre los que se pueden nombrar:

1. La identidad sexual o de género, determinando el rol social del individuo de acuerdo a su condición de hombre/mujer;
2. la identidad física, que se implica la aceptación del propio cuerpo y su relación para con los de otros;
3. la identidad psicológica, en la que se estructura la personalidad y comprende el autoconocimiento, la autoestimación y la capacidad de control emocional;²³⁶
4. la identidad vocacional, identificando el proyecto de vida;
5. la ideológica, que enmarca las creencias y filosofías;
6. la moral, siguiendo un particular código de ética;

235 Erich Fromm, *Escape from freedom*, p. 19.

236 Dicho subsistema es el que más cercanamente opera en cuanto a la identidad individual.

7. y la identidad social, que marca un grupo social de pertenencia, ya sea de clase socioeconómica, religión, o de interacción.²³⁷

En el momento en que el individuo ve consolidada su identidad -proceso que puede durar alrededor de dos décadas-, el trabajo a realizar es, por un lado encontrar el sentimiento interno de unidad, y por el otro, de acuerdo a las relaciones que se han establecido con el mundo, la meta es la diferenciación y la singularización. Esto es para que el sujeto se sitúe dentro de un lugar en su esquema²³⁸ y permite un grado de autorrealización y trascendencia. La identidad se involucra en el desarrollo de estos actos para que puedan ser vinculados o conocidos de nuevo- para con el individuo.

Tanto el espacio como el tiempo son dos factores capaces de delimitar la identidad. Esta idea se conforma a partir de las dimensiones percibidas por las limitaciones físicas del individuo, es decir, su capacidad de encontrarse solamente dentro de un tiempo y lugar determinados a la vez y saberse integrante de un tiempo determinado y de un lugar en particular. El sentido de pertenencia se refuerza mientras los entornos se identifiquen familiares. El individuo hace una sedimentación de su entorno y casa con aquellas fracciones que le resulten en extremo conocidas, refiriéndose a sus propios lugares comunes. Los demás individuos que compartan estos fragmentos, se unirán en este ejercicio identificador comulgando en un círculo social.

Los primeros espacios donde existe una identificación es en la propia familia, la cual forma parte de una comunidad en una determinada época. Esta realidad objetiva se incorpora paulatinamente al bagaje individual por medio del mecanismo socializador y la percepción. Hay que establecer que la realidad objetiva es primera, y sólo a partir de ésta será que el ser humano pueda conformar una realidad subjetiva de acuerdo al ejercicio dialéctico entre individuo y medio. “El contexto es anterior a la existencia de la biografía individual.”²³⁹

237 Álvarez, Marcela. *La construcción de la identidad, fallas en la consolidación del sentimiento de sí mismo: la identidad negativa.* pte. 1

238 Especial importancia hay en la creación de premios y distinciones en los que se celebra el reconocimiento a sujetos destacados

239 Hernández, Francesc. *La identidad nacional en Cataluña.* p. 29.

2.3 Construcción del sentido de identidad

La realidad social es producto de la actividad humana y se estructura de acuerdo a ella, esto refiere una configuración establecida para la asimilación de un determinado contenido en el que se edifica tal realidad. Es necesario para mantener un orden social, en el que la realidad ya está previamente construida e institucionalizada para cuando es momento de asimilarla. De acuerdo a Berger y Luckmann, ²⁴⁰ la socialización que emprende el individuo desde su inicio es un ejercicio dialéctico de conocimiento entre el ser humano y su entorno. Los órganos de poder son los encargados de filtrar la mayoría de los contenidos que se transmiten en el contexto. Los argumentos aceptados se difunden por diferentes medios para que el individuo empiece a conformar una idea del entorno y estructure su pensamiento de acuerdo a él. De esta manera se inicia “una serie de acciones sociales que, con el tiempo, se convierten en hábitos y rutinas socialmente compartidos”.²⁴¹

Por otro lado, con el fin de completar el proceso de construcción social como realidad humana, es necesaria la interiorización. Para ello es fundamental la captación de la existencia objetiva y el aprendizaje de los códigos usados en la interrelación humana. La aprehensión de la “realidad” será hasta cierto punto de manera uniforme entre los sujetos que reciban el código, siempre y cuando estén expuestos a los mismos factores; sin embargo, de acuerdo a la experiencia personal, cada individuo habitará el mundo de manera muy distinta.

Gradualmente el universo se amplía, inicialmente aceptando en un plano particular lo que le rodea de manera inmediata con una carga emocional; de ahí pasa a una asimilación general, “el otro generalizado”. ²⁴² Es así que tres factores: realidad, identidad y sociedad se conforman en el mismo proceso de interiorización, gracias al lenguaje.

2.4 Caracterización de la identidad nacional

Ya se ha resaltado la importancia del conocimiento de la realidad objetiva y el aprendizaje de los significados en el lenguaje para que el proceso de interiorización se produzca de forma adecuada. Dichos factores definen los comportamientos relacionales a partir de una pauta específica, una institucionalización. La historicidad se presenta como un agente fuera de

240 Berger, Peter; Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. p. 73.

241 Hernández, Francesc. *Op. cit.* p. 31.

242 *Ibid.* p. 36

cualquier entidad que brinda validez a la realidad y a la estructuración del sentido, además de que otorga inmutabilidad. La historia antecede a los individuos y no se construye de acuerdo a la experiencia particular de cada uno. La biografía es un episodio dentro de la historia objetiva de la sociedad.²⁴³

En razón de aprehender este esquema, el sujeto realiza una selección de la información que se presenta sedimentada; a manera de mensajes es facilitada la comprensión del mundo que le rodea. Dichos mensajes se presentan de acuerdo a los sistemas de significación asimilados en un determinado código, del cual, el uso de signos es requerido para que la transmisión de los datos sea posible. Como se ha mencionado, gracias al lenguaje el mundo es concebido, integrado y compartido, mas la vía institucionalizada en la que esto es posible a nivel comunitario se da en el plano simbólico, pues da la efectividad necesaria debido a sus características expresivas, “como forma que objetiva las experiencias compartidas”.²⁴⁴ Este lenguaje no sólo legitima su valor, sino también el conocimiento que transporta y trasciende a través de las generaciones, la validación se presenta en diversos estratos:

1. la objetivación de la experiencia mediante el aprendizaje lingüístico, con el que se interioriza la realidad externa,
2. la sabiduría popular – proverbios, cuentos y leyendas populares-, que sintetizan el bagaje teórico de la comunidad,
3. tendencia a crear órganos diferenciados en los que se discuten las normas de actuación social, tales como los concejos,

los universos simbólicos, siendo entidades de acervo teórico que componen una multivocidad y abarcan el orden institucional. Es la fuente de las relaciones de significación tanto objetivos como subjetivos. Tanto la sociedad histórica, como la biografía del individuo se circunscriben dentro de este universo.²⁴⁵

El universo simbólico crea un marco contextual que ubica en un mapa espacio-temporal que, de acuerdo a sus pautas pragmáticas, especifica determinado elemento y lo singulariza. Estas pautas ordenan – se vuelve significativa la expresión compartimentada de la actividad social-, integran los contenidos dentro de un todo simbólico – de manera que el sujeto se integra en la

243 Berger y Luckmann. *Op. cit.* p. 82.

244 *Ibíd.* p. 91.

245 *Ibíd.* p. 125.

cotidianidad- y da un sentido proyectivo a la identidad personal. ²⁴⁶ “La identidad se legitima definitivamente dentro del contexto de un universo simbólico”. ²⁴⁷

Una de las primeras formas que adoptó la legitimación es en la mitología, por su sencillez de contenidos, poco a poco se muestra compleja dividiéndose en las ramas de conocimiento que se conocen actualmente. Sin embargo, el mito es la base para la identidad en un ámbito tan amplio como lo es la nación.

En el caso de Cataluña, el apoyo hacia la lengua catalana como lengua oficial, que se considera “el alma del pueblo”, se configura como elemento diferenciador, un sello de identidad.

Además de este elemento se pueden nombrar a la memoria histórica como justificación de los orígenes y de la continuidad del grupo. ²⁴⁸ La función de los símbolos, particularmente los de la nación, están sólidamente cargados de afectividad. Adquieren una realidad que representa plásticamente los conceptos más profundos de la vida y orientan los códigos de identidad nacional. Poseen un fuerte poder de sacralizar los objetos que encarnan. Las fiestas típicas, costumbres tradicionales, bailes populares y banderas²⁴⁹ son expresiones que suscitan alto grado de identificación o rechazo- por los significados que representan. Los catalanes consideran que los símbolos constituyen las señas de identidad de Cataluña y sienten profundamente estos símbolos que representan su nación. ²⁵⁰

246 Hernández, Francesc. *Op. cit.* p. 33.

247 Berger y Luckmann. *Op. cit.* p. 130.

248 Hernández, Francesc. *Op. cit.* p. 151.

249 Los catalanes tienen una cantidad de símbolos nacionales que fomentan esta identidad y marcan su diferenciación. Algunos de ellos reviste un origen tanto histórico como mítico. La bandera catalana –o senyera-, consta de cuatro barras rojas sobre un fondo amarillo, su origen se atribuye a los escudos de armas de la Corona de Aragón o del Condado de Barcelona, mas su origen mítico está en una batalla que sostuvo Wifredo el Velloso en contra de los musulmanes, cuando tiñó con su sangre su escudo dorado utilizando sus cuatro dedos como pincel. Otro símbolo nacional es el himno *Els Segadors*, recogido de la tradición oral de cánticos de los campesinos durante la lucha contra Felipe IV; asimismo la fiesta nacional del 11 de septiembre conmemora la caída de la ciudad en el sitio de 1714. Los *castellers*, la *serdenya*, la fiesta del patrono San Jorge y el burro catalán son otros elementos que conforman la identidad catalana.

<http://www.gencat.cat/catalunya/cas/simbols.htm>

250 Hernández, Francesc. *Op. cit.* p. 167.

3. El Símbolo

En primera instancia, es fundamental entender el nivel en el que el símbolo se define, es decir, por qué existe y cómo funciona, y para ello es necesario remitirse a su propia naturaleza. El símbolo básicamente es un signo, y como tal está destinado a exteriorizar un pensamiento o una idea. De manera esencial, de acuerdo a las relaciones que establece el signo, éste opera en tres dimensiones: la semántica, la sintáctica y la pragmática.²⁵¹ En el nivel de significado, es decir, a partir de su práctica y la correspondencia que guarda con el objeto o idea que apunta, el símbolo expone un vínculo de contigüidad asignada con su referente. El símbolo se muestra claramente como una convención social para su representación.²⁵² Este acuerdo es necesario en la medida que el referente del símbolo son las ideas por excelencia, y por lo tanto, necesario por la naturaleza incorpórea de estas últimas.

3.1 Panorama conceptual del signo

La percepción por medio de los sentidos es una de las herramientas del ser humano para que pueda moverse dentro de su mundo de una manera coherente. El individuo construye su realidad a partir de aquello que le rodea, y con el fin de tener la idea de control sobre este universo, ha construido un sistema para la interpretación del mismo. La inteligencia del ser humano hace uso de signos en un ejercicio epistemológico que tiene como primer fin su propia supervivencia. Las relaciones comunicativas que se dilucidan desde el entorno y las que se fortalecen entre los miembros de una comunidad dan sentido al caótico cosmos presente en el individuo. El signo se presenta como la mínima entidad de comunicación, la cual puede ser o no intencionada.²⁵³

251 López Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la Comunicación Gráfica*. p. 162.

252 Aristóteles se inclinó por establecer una relación de las palabras como signos o símbolos de las afecciones del alma o conceptos. De igual manera que los conceptos son mismidades de las cosas. En ambos casos se trata de una referencia de tipo intencional.

Llano, Alejandro El enigma de la representación citado por Vilchis, Luz del Carmen *Relaciones Dialógicas en el Diseño Gráfico*. p. 102.

253 Un ejemplo de comunicación intencionada son los pictogramas, signos especialmente creados con el fin de comunicar; dentro de los no intencionales está una típica nube gris que anuncia lluvia. Dicho signo no se crea con un motivo, sin embargo, el conocimiento llega a tal punto que es posible hacer una interpretación de determinado signo.

El símbolo es un signo que conforma una entidad de comunicación. Los símbolos son motivados de acuerdo a su institucionalidad, sin embargo, opera dentro de la categoría de lo subjetivo, cuya interpretación dependerá de los diversos factores que integran el proceso comunicativo.²⁵⁴ Por ello, la potencialidad de expresión del símbolo, entendida como la variedad de interpretaciones que pueda contener al momento de su interpretación, es enorme. Para acotar semejante variedad de opciones, los símbolos conviven en un contexto que les da un determinado sentido. La interpretación de éste es delimitada en el espacio y en el tiempo, y aunque el significado del símbolo no se agota en sí mismo, tiene mayor relevancia e impacto dentro de su propio ámbito.

3.2 Estructura y dimensiones del signo

En el signo se reconocen principalmente cuatro²⁵⁵ elementos primordiales que operan en sincronía. Uno de ellos es el signo o significante como tal, con lo que se entra en contacto, la re-presentación de aquello a lo que se refiere. De aquí, el significado, que es precisamente “aquello a lo que se refiere” a lo que pretende aludir y traer presente. El interpretante se refiere a la conducta producida por el signo, que no se debe confundir con el último elemento, el intérprete siendo la persona que recibe todo el mensaje.

Charles Sanders Peirce, considerado por muchos como el padre fundador de la semiótica actual,²⁵⁶ hace una división triádica del signo asentada en las tres “Artes Liberales” del Trivium medieval destinadas a los procesos de comunicación: Gramática, Lógica y Retórica. La primera es relacionada con el fundamento y determina el uso del signo en su relación con otros, su composición; la segunda establece el nexo con el objeto al que se refiere para que sea verdadero, su funcionamiento; y en última instancia, la Retórica define las leyes en el que el signo genera otros signos o un pensamiento da lugar a otros. Es decir, dentro de las dimensiones del signo, la Sintáctica se refiere a la relación del signo con su sistema y la relación entre símbolos o su gramática; la Semántica estudia la relación que hay entre el

254 Todo proceso de comunicación consta de tres partes al menos, a saber: emisor – mensaje – receptor. En el caso simbólico, el emisor se presenta como la materialidad del símbolo que se puede percibir; el mensaje como el significado de porta el símbolo y el receptor es el individuo a quien está dirigido el mensaje.

255 La mayoría de los autores marcan tres elementos, sin embargo, de acuerdo a Charles Morris son cuatro los elementos, añadiendo al intérprete dentro de esta estructura y así enfatizar el carácter conductista de su postura. Morris, Charles. *Theory of Signs*. p. 7.

256 Su estructuración del signo influye en la gran parte del desarrollo de la semiótica y filosofía del lenguaje en el Siglo XX.

signo y el sujeto o concepto que representa o su lógica; y por último, la pragmática estudia la relación entre el signo y el intérprete o su retórica.

En el momento en que un signo se presenta a un sujeto dentro de su propio contexto en el que es plausible que sea entendido, el intérprete descifrará las tres dimensiones en conjunto de manera que el signo adquiera sentido. Es menester recabar del bagaje cultural la referencia a la que alude dicho signo –semántica-, el contexto en el que se está situando –sintáctica-, y la respuesta esperada por parte del intérprete –pragmática-. Siempre es preciso tener en consideración la tríada con el fin de traducir el mensaje del modo más aproximado posible.

3.3 El pragmatismo de Charles Morris

Charles Morris, semiólogo estadounidense, toma el modelo de Peirce y lo enriquece, brindándole suma importancia a la parte interpretativa. Así es que parte también de un modelo triádico²⁵⁷ con:

1. Un vehículo sónico, conocido como signo,
2. el designatum,²⁵⁸ que es aquello que representa, y
3. el interpretante, refiriéndose a la conducta que provoca el signo.²⁵⁹

De acuerdo a la visión de Morris, los símbolos existen sólo en medida que significan algo para un intérprete,²⁶⁰ y los objetos o conceptos a los que refieren toman una participación indirecta dentro del proceso de semiosis. Los símbolos se presentan como entidades con potencial continuo, es decir, éstos permiten al intérprete tomar en cuenta todas las características del propio objeto o concepto aludido sin que el último se halle presente. “De ahí que el significado de un símbolo puede ser cualquier cosa o situación dada”.²⁶¹

La consideraciones de la pertinencia y potencialidad de las expresiones en los símbolos, las actitudes del intérprete y el significado como consecuencia, son tomadas en cuenta para

257 Continúa mencionando el interpretante junto con el intérprete, diferenciando ambas entidades.

258 O *denotatum*, en caso de que el designatum no fuese real.

259 El interpretante diferenciado del intérprete, refiriéndose únicamente a la conducta que incita. Esto se liga íntimamente con la psicología conductual.

260 Morris, Charles. *Op.cit.* p. 7.

261 De la Torre y Rizo, Guillermo. *El lenguaje de los símbolos gráficos.* p. 65.

afinar la respuesta que se pretende obtener por parte del intérprete.²⁶² El signo promueve cierto comportamiento, y éste decide entonces el uso de los mismos signos. Dentro del marco social los símbolos surgen y funcionan, y su interpretación se marca de acuerdo a la conducta que se derive de ellos. La respuesta que da el intérprete hace relevante al signo en medida que reacciona como si lo que representara fuera presente. Esta contestación a los objetos o conceptos mediante símbolos adquiere relevancia en el control de la conducta del ser humano. “En este proceso se toman en cuenta constantemente las cosas por medio de sus representaciones analógicas; es continuidad en un proceso complejo de semiosis que se hace realidad a través de imágenes”.²⁶³ Así, el ser humano, no sólo asimila al símbolo, sino que también tiene una respuesta. De esta manera existe una cultura, únicamente si se entiende como producto de su propio entorno; y es así que nuevos símbolos son creados, son el fruto de los otros que les rodean.

3.4 Importancia del designatum para la integración del símbolo

El designatum apunta directamente a la referencia por la que el signo existe, y solamente es dado por la incapacidad de materializar el objeto o concepto en sí al que cita. esta relación únicamente la determina el intérprete, pues para él tendrá sentido y significado. El símbolo empieza a vivir en cuanto el intérprete se percata del mismo y puede extraer su relación con el referente. El significado, las características propias y los elementos complementarios que contiene un símbolo al momento de descifrarlo, constituyen el designatum.²⁶⁴

Por la actuación que desencadena, los signos no son sólo realidades representadoras, sino operadores de aquello que representa, que encarna. Interviene en sustitución del propio designatum. Igualmente se necesita de un ejercicio dialéctico, puesto que la respuesta se provoca en medida que el signo adquiera significado, y este podrá ser comprendido ampliamente tomando en cuenta el contexto del que se trate, adquiere relevancia por el ambiente que le rodea. La experiencia y la cultura en la que esté el intérprete afecta la lectura y el sentido que se realiza sobre el signo, y de ahí su amplia gama de significados,

²⁶² La pertinencia se refiere a la capacidad de un símbolo por ser el mejor vehículo para transmitir un determinado mensaje. La potencialidad de expresión a la cantidad de significados posibles. La actitud del intérprete a la reacción esperada con respecto a la presencia del símbolo en el espectador. El significado como consecuencia a la medición de la respuesta mediante algún tipo de retroalimentación.

²⁶³ Morris, Charles. *Op.cit.* p. 32.

²⁶⁴ En el mismo sentido, si se trata de algo existente dado como referencia o complemento del objeto, sin ser el referente mismo, es llamado *denotatum*.

su equivocidad. Sin embargo, el valor que tenga cada signo es acotado por las resultas que acarree, pudiendo éstas modificarse y siendo verdaderas sólo parcialmente. Las ideas están sujetas al cambio a la luz de la investigación futura.²⁶⁵

Asimismo, la relación de un significante portador con su designatum, es de tomar en cuenta la conducta del intérprete como respuesta al símbolo, que es lo presente para el observador, a partir de lo cual designa al significante portador. La formación y transformación de tales designaciones corresponde a un sistema establecido de relaciones entre símbolos orientadas a su participación en el uso cotidiano basados en el intérprete.²⁶⁶

3.5 Construcción del símbolo: analogía por forma y por sustancia

Sin embargo, las relaciones mencionadas conllevan una dialéctica para su interpretación, si se observa en profundidad es en el origen del símbolo y proceso de concepción que adquiere significado en sí mismo debido a que opera en un contexto analógico.²⁶⁷ La relación lógica se establece entre ambos flancos del símbolo, actuando éste como un puente de significación, que liga por un lado a lo particular, sensorial y material con lo general, ideal y espiritual. El símbolo se muestra como la frontera entre ambos mundos siendo un lazo determinado por la analogía existente entre los elementos de uno y otro universo. Por ello mismo encierra una naturaleza metafórica que provoca su polivalencia, lo multívoco;²⁶⁸ adquiriendo múltiples significados que incitan sobre-interpretaciones en las que el símbolo no se agota en sí mismo, siempre limitado por el conocimiento de la analogía en cuestión y llegando tan lejos como el entendimiento lo permita.

La analogía parte básicamente de dos principios a saber: el primero es por proporcionalidad, en el cual el lazo se establece por semejanza formal, lo que indica la forma es la manera en que se hace presente la esencia de las ideas. En segundo término está la analogía por atribución, que apunta a la sustancia de las cosas y se relaciona de acuerdo con la categoría en la que está

265 Este postulado se vincula con la corriente positivista, en la que sólo es válida la experimentación científica.

266 Morris, Charles. *Op.cit.* p. 29.

267 Beuchot, Mauricio. *Op. Cit.* p. 143.

268 Diferenciado de los signos llamados “técnicos”, en los que el significado es unívoco y sólo admite una sola lectura.

circunscrita cada sustancia.²⁶⁹ En este sentido, en tanto que la categoría establecida contenga un carácter más universal, la analogía se referirá a un concepto más elevado. Aquí el aspecto metafórico juega un papel sumamente importante, puesto que alude al contenido poético, fija un vínculo directo en el nivel emocional con el concepto en la analogía y en ello basa su impacto y penetración dentro de la psique del individuo.

El símbolo apunta hacia lo esencial y su propiedad ontológica recae en aproximar el cosmos metafísico²⁷⁰ al ser humano, empalma lo a posteriori con lo a priori, lo consciente con lo inconsciente, y un ejemplo de ello es el mito. En este tenor, es necesaria la existencia de símbolos que incluyan en sí un analogismo primitivo que acuda al inconsciente, ya que el símbolo se presenta como única vía para accederlo, y así pueda manifestarse.²⁷¹

Las inclinaciones a las que responde el inconsciente -ideas en el caso del mundo sensible- se presentan de manera tangible en el mito, y su elemento esencial es el símbolo, que está cargado con significación y resonancia que remiten a contenidos arquetípicos, las formas sustanciales. Esto explica el fenómeno simbólico, siendo que llama a lo más interno en la psique para unirlo con un concepto universal elevado.

269 En la filosofía clásica ya se contempla el entorno metafísico. Platón menciona que el orden de este mundo material se explica en función del mundo de las ideas, las cuales se jerarquizan de acuerdo a su universalidad, hasta llegar a la idea generadora de todo. El mundo ideal refleja su apariencia en el mundo real, que mientras más perfecta sea su apariencia, mayormente estará ligado con el mundo ideal, estableciendo la analogía de proporcionalidad. Aristóteles, entiende una constitución dualista de los objetos: la sustancia (la esencia en cuanto a tal conocida por la razón) y los accidentes (las particularidades que posee determinada sustancia sin modificarla). La razón conoce la sustancia por medio de la intuición y se da a conocer la realidad por medio de los accidentes de acuerdo a una analogía por atribución. Tomás de Aquino unirá estos dos conceptos marcando el futuro del pensamiento cristiano ordenado por la escolástica durante varios siglos, amén que con ello justifica la existencia de Dios como idea y sustancia generadora.

De Aquino, Tomás. *Summa Theologiae*, Vol. I, Cuest. 12, Art. 9.

270 En realidad “trae presente” el contenido del mundo ideal o espiritual al mundo real o inteligible.

271 Carl Jung mencionó la importancia de los símbolos en relación con los fundamentos de la vida humana en cuanto a que éstos llegan al inconsciente refiriendo aspectos trascendentales inabarcables. Lo enlaza en la teoría del inconsciente colectivo: “Es una disposición latente hacia ciertas reacciones idénticas, [...] explica la analogía, y hasta la identidad, de los temas míticos y de los símbolos, y la posibilidad de la comprensión humana en general. Las diversas líneas del desarrollo anímico parten de una cepa básica común, cuyas raíces se extienden al pasado.”

C. G. Jung- R. Wilhelm. *El secreto de la Flor de Oro*. p.23.

Por medio del símbolo es posible conocer, tanto lo más profundo como lo más enalteciente de la naturaleza humana; “todo simbolismo es un tipo de gnosis, es decir, un proceso de mediación por un conocimiento concreto y experimental. Como gnosis, el símbolo es un conocimiento beatificante, un conocimiento redentor”.²⁷² Gnosis que, inclusive, es posible aprehender; se acerca a la realidad y presenta por sí misma su significado. Investida de cierta hierofanía, es lo sagrado que se revela. Un contenido que, como se ha mencionado anteriormente, está limitado por el conocimiento del espectador, quien actúa como intérprete.

En este sentido, el intérprete delimita lo significado al símbolo y estructura su entorno de acuerdo a sus propios arquetipos, generando su propia cultura de acuerdo a ellos. El ser humano da forma a su entorno por medio de los símbolos con el fin de entenderlo y modificarlo. Solamente se puede conocer el mundo por lo que se percibe de él.²⁷³ Es en este punto que, de acuerdo a la propia experiencia de acontecimientos de significación afectiva y emocional, lógicos que yacen en la conciencia mítica, los símbolos se muestran hasta donde el intérprete accede. Los símbolos dan forma a cada cultura en un proceso dialéctico²⁷⁴ que se renueva constantemente.

Esto es válido primordialmente para el cristianismo, que ha hecho la apropiación de símbolos paganos, fusionándola con su propio simbolismo con el fin de autojustificarse. La mayoría de este simbolismo ha desvirtuado su significado para el ojo común, sin embargo aún guardan relación con su contenido primigenio, aunque sus efectos sean sustancialmente diferentes. Gracias al gran aparato mediático de la Iglesia es que estos efectos han cambiado; símbolos presentes en los templos y en las liturgias que se ligan con el universo católico que la misma Iglesia ha estructurado para sus fieles. Símbolos que también son un puente cosmogónico, el mundo sensible si se conoce el contexto y el referente.

El símbolo crea vínculos, y no sólo entre el ser humano y la realidad, también entre los individuos, uniendo a las comunidades. Las relaciones que no se simbolizan, se agotan.²⁷⁵ Es necesaria la existencia de los símbolos como motor de sentido e identidad. El símbolo

272 Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. p. 11.

273 De acuerdo al idealismo trascendental de Kant.

274 Para Ernst Cassirer el mundo humano es creado a través de formas simbólicas de pensamiento que son lingüísticas, académicas, científicas y artísticas, compartiéndose y extendiéndose a través de la comunicación, el entendimiento individual, el descubrimiento y la expresión.

Cassirer, Ernst. *An Essay on Man: an introduction to a philosophy of human culture*. p. 32.

275 Beuchot, Mauricio. *Op. Cit.* p. 153.

se muestra como la objetivación de experiencias compartidas y vuelve significativa la participación de la actividad social.²⁷⁶ Es así que los símbolos, desde la realidad humana, unen los nodos del universo para evitar su disolución; evitar la fragmentación y mantener la cohesión lógica.

276 La mitología nacionalista es la urdimbre de los símbolos relacionados con la identidad nacional. Hernández, Francesc. *La identidad nacional en Cataluña*. p. 34

Biografía

Antoni Placid Gaudí i Cornet. (Reus, 1852 - Barcelona, 1926) Arquitecto catalán.

Nacido el 25 de junio de 1852 oficialmente en Reus en la provincia de Tarragona.²⁷⁷ Su padre Francesc Gaudí i Serra (1813-1906), calderero proveniente de Ruidoms, y su madre Antonia Cornet i Bertran (1813- 1876), hija de caldereros de Reus, contrajeron nupcias en esta última localidad en la iglesia parroquial de San Pere Apòstol, misma donde sería bautizado Antoni. La influencia del oficio familiar penetró en la visión del arquitecto, su concepción espacial, el interés por los elementos decorativos y su habilidad manual.

Antoni fue el menor de cinco hermanos: Rosa (1844-1879), la única que tuvo descendencia;²⁷⁸ María (1845-1850); Francesc (1848-1850); y Francesc (1851-1876), quien estudió medicina, mas murió tempranamente. Su infancia enfermiza con frecuentes dolores reumáticos, le privaron en ocasiones de llevar una vida normal, como ir a la escuela o salir a jugar. En lugar de ello, se contentaba observando la naturaleza que habita la tarraconense, la base de sus futuros conceptos arquitectónicos.

El bachillerato lo cursó en las Escuelas Pías en el antiguo convento de Sant Francesc de Reus, donde se matriculó a los once años. Presenta calificaciones medias que van mejorando con su avance académico, además sus problemas de salud van cediendo y se incorpora a las excursiones escolares. Asimismo interviene como dibujante del semanario escolar y escenógrafo para el teatro de la escuela.

En compañía de su hermano Francesc, en 1868, se muda a Barcelona para ingresar al Instituto de Enseñanza Media, y posteriormente, en 1873 se inscribió en la Escuela Provincial de Arquitectura. Ya para entonces todo su núcleo familiar se había trasladado a Barcelona. Con sus compañeros Eduard Toda y Josep Ribera, inicia el proyecto de restauración del Monasterio de Poblet, el cual concluye Toda años más tarde, y en los que ya se aprecian las tendencias arquitectónicas de Gaudí. A partir de su mismo año de ingreso comienza a colaborar con el arquitecto Francesc de Paula del Villar i Lozano, así como con Joan

²⁷⁷ El exacto lugar de su nacimiento se lo disputan Reus y Ruidoms. La inclinación por Reus se da porque es el lugar de casamiento de sus padres, así como donde se le bautiza el 26 de junio, al día siguiente de su nacimiento.

²⁷⁸ Rosa Egea i Gaudí, que era discapacitada intelectual, fue la única sobrina de Gaudí que él mismo adoptó como su propia hija.

Martorell i Sala; el primero original proyectista del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, y el segundo quien lo nominaría a presidir las obras del templo. Con el fin de financiar sus estudios, trabaja en varios proyectos: Bajo la tutela de Josep Fontseré, la fuente monumental del Parque de la Ciutadella y el Mercado del Born; a las órdenes de Paula del Villar, en el camarín de la Virgen y el ábside de la Iglesia de Montserrat (1886-1887); y es ayudante de Joan Martorell en la construcción del Convento de las Salesas y la Iglesia de los Jesuitas (1882-1889). Igualmente, en 1875 realiza la torre de aguas para el depósito del Parque de la Ciutadella. En los años siguientes continúa alternando entre sus estudios y la elaboración de proyectos, entrando a diferentes concursos, entre otras actividades.²⁷⁹ De la misma manera, también asiste a seminarios de Historia, Filosofía, Economía y Estética en un ambiente integrador que definitivamente se aprecia posteriormente en toda su obra.

Para 1876, con diferencia de algunos meses, su madre y su hermano mueren, afectando intensamente a Gaudí, en quien se desata una crisis de orientación religiosa. Dos años después termina sus estudios de Arquitectura obteniendo su título y al año siguiente fallece su hermana. Así, Gaudí se hace cargo de su padre y su sobrina, de quien funge como figura paterna.

Ya para este tiempo, Gaudí integra la Arquitectura con la decoración y el mobiliario, creando ambientes en sus espacios. Realiza las farolas de la Plaza Real, diseña puestos callejeros de flores, edifica el ya extinto teatro Mercè en Barcelona y fabrica para un comerciante de guantes una vitrina de hierro forjado, madera y vidrio para la Exposición Universal de París. Eusebi Güell quedaría prendado de la vitrina y a partir de entonces entabla una relación de mecenazgo al estilo renacentista con el arquitecto.

En cuanto a su vida sentimental, son casi inexistentes los datos que se tienen. Sólo figura el nombre de Pepeta Moreau, a quien conoció en Mataró cuando trabajó en el proyecto de la Cooperativa Obrera Mataronense. Al parecer ella laboraba en la cooperativa y la relación fue enteramente platónica. Pepeta, al ver que Gaudí se mostraba demasiado tímido, decidió posar su interés en Josep Caballol, un rico industrial para contraer matrimonio. Al enviudar, volvió a contraer nupcias con Josep Vidal i Gomis, famoso empresario de cine. En el aspecto sentimental pues, Gaudí parece haber sido siempre un personaje extremadamente introvertido

279 El servicio militar lo realiza de 1874 a 1877 dentro del Arma de Infantería de Barcelona, y luego en la Administración Militar, sin intervenir en las gestas, siendo declarado Benemérito de la Patria al terminar la guerra carlista.

y reservado con una casi nula experiencia en materia amorosa, pues su mundo siempre fue rodeado por el ámbito profesional totalmente masculino. Tal vez por la decepción amorosa es que Gaudí llevó hasta el final una vida célibe sin siquiera mirar a una mujer, siendo su sobrina la única de género femenino en su vida.

A partir de 1883 empieza el periodo de plenitud en la vida de Gaudí, cuando es nombrado arquitecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, obra que le ocupó hasta su muerte considerada su principal realización artística, a pesar de quedar inconclusa y sin un proyecto bien definido. Entre 1883 y 1891 se encargó de la cripta, y luego del ábside, entre 1891 y 1893. Compaginó este proyecto con diversos encargos civiles, como la Casa Vicens en Barcelona y la villa El Capricho en Comillas. En ambas ya se distinguen algunas de las constantes de la arquitectura gaudiniana, como su particular interpretación del gótico, la fascinación por el dinamismo que ofrecen las formas curvas, la inclusión de técnicas de decoración artesanales en la propia arquitectura, y el empleo de los fragmentos de cerámica coloreada.

El conde Eusebi Güell le encarga la construcción de una entrada, una conserjería y unas caballerizas para su finca de Pedralbes. Esta obra constituye un parteaguas en la obra gaudiniana, puesto que, tras conocer a Jacint Verdaguer, se impregnará de la simbología catalanista. El espacio se concibe como el jardín de las Hespérides, procedente de L'Atlàntida de Verdaguer, narración de esencia nacionalista. El característico dragón de hierro forjado de la entrada, se ha consolidado como uno de los símbolos de la ciudad de Barcelona. Gaudí muestra un interés intenso en los aspectos históricos nacionales de Cataluña y es debido a ello que desarrolla una intensa actividad con los sectores culturales afines, realizando numerosos viajes y encuentros con otros artistas catalanes con los que comparte las mismas inquietudes.

El Ensanche de la ciudad traerá intensísimo trabajo al despacho de arquitectos. Trabajando aún para Francesc Berenguer y ya siendo el arquitecto en jefe de las obras de la Sagrada Familia, en 1884, recibe el encargo de edificar el Palacio Güell en la calle Nou de la Rambla. El Palacio muestra ya las características de la obra civil gaudiniana, gran coherencia interna entre austeridad y lujo, y además, a pesar de contar con un terreno pequeño, el espacio se percibe amplio gracias a las soluciones funcionales de Gaudí. Esta construcción formó parte importante de la celebración de la Exposición Universal de 1888 como lugar de ceremonias y se define por la inserción del arco parabolóide.

En 1885, realiza el primer proyecto de planta de la Sagrada Familia. Dos años más tarde, acepta un encargo del obispo Joan Baptista Grau y Villespinós para construir el Palacio

episcopal de Astorga. Tras la muerte del obispo abandona la obra inconclusa por la falta de apoyos, acabándose años después bajo las órdenes de otros arquitectos. Para 1889, se hace cargo de las obras, del Colegio de Santa Teresa que, de la misma manera que con la Sagrada Familia, continuará un proyecto que se encuentra ya en un avanzado estado. En este caso, Gaudí imprime la sencillez y misticismo de Santa Teresa de Jesús en la obra. Asimismo, es aquí donde el arco parabólico cobra mayor protagonismo al repetirse sobre una línea, logrando efectos sorprendentemente brillantes.

En 1891 se avoca a la fachada del Nacimiento, dando la pauta para el bosque de torres en que debía convertirse el interior del templo. En diciembre Gaudí concluye los planos de la Casa Botines en León, unos meses más tarde prospecta un proyecto de misión para Tánger que no se llevó a cabo. Para esas mismas fechas, realiza el proyecto para la iglesia de la Colonia Güell, el cual funcionará como campo de pruebas para la Sagrada Familia. Más tarde, en 1898, tres obras de suma importancia acaparan la atención de Gaudí: La Casa Calvet, finalizada en 1900; la Casa Figueras, o Bellesguard, acabada en 1909; y el Park Güell, continuado hasta 1914 e inconcluso por falta de fondos. Éste último es uno de los dos grandes encargos que financia el conde Güell: La colonia obrera en Santa Coloma de Cervelló, de la que sólo se completó la cripta de la iglesia inserta en el paisaje, y el Park Güell, una ciudad-jardín -actualmente un parque público-, que integra los distintos pabellones realizados por el arquitecto, una plaza con una original banca corrida cubierta de azulejos de colores, y debajo de ella, un espacio columnado que en un principio se pensó como un mercado.

Comenzando el siglo, entre 1901 y 1903 realiza algunas obras menores como la valla de la Finca Miralles y comienza los estudios para la remodelación del interior de la Catedral de Palma de Mallorca, lo que se prolonga 10 años y quedarán inacabadas. En los sucesivos, sus principales encargos son edificios de departamentos, sin embargo, son algunas de sus obras más representativas: La remodelación de la Casa Batlló, que recibe el premio del Ayuntamiento de Barcelona como una de las mejores construcciones del año, y la edificación de la Casa Milà, también conocida como la Pedrera, que representa una culminación en cierto modo del genio por la singular concepción de su fachada ondulada de piedra y hierro forjado y por el conjunto de chimeneas helicoidales de la azotea.

Su padre, Francesc Gaudí i Serra, muere el 23 de octubre de 1906 a la edad de 93 años en la casa que compartió la familia en el Park Güell, y tan sólo 6 años después, también fallece

Rosa Egea de tuberculosis, quedándose completamente solo. Así, los últimos años de su vida, Gaudí se concentra en la construcción de la Sagrada Familia, y en 1917 diseña la fachada de la Pasión. Debido a sus cada vez más fervorosa fe religiosa, decide hacer un profundo estudio analítico del catolicismo, principalmente la liturgia, lo cual le permite erigir la Sagrada Familia como los antiguos constructores de catedrales y proyectar su simbolismo. A partir de 1925 se traslada definitivamente a vivir en los talleres de la Sagrada Familia.

El 7 de junio de 1926 fue atropellado por un tranvía en la Gran Vía de Barcelona entre las calles Bailèn y Girona. Sin ningún documento que lo acreditase, con vestimenta sencilla casi harapienta sujeta con seguros, unos frutos secos y la páginas de la Biblia como única pertenencia, Gaudí no fue identificado y se le trató como a un indigente, trasladándolo al Hospital de la Santa Creu. Al ver que no regresaba a su modesta habitación en el templo, sus colaboradores lo buscaron por la ciudad localizándolo en dicho hospital. Al ser identificado como el genial arquitecto, los médicos lo revisaron de nuevo, comprobando la gravedad de sus lesiones, sin nada que pudiera hacerse. Inmediatamente, la prensa dio nota de lo sucedido, propiciando el desfile interminable de colegas, políticos, aristócratas, cardenales y obispos. Tres días duró su agonía falleciendo el 10 de junio de 1926 rodeado de sus colaboradores y amigos. Al conocer la nueva de su muerte, se generaron multitudes en las calles para homenajearlo y darle el último adiós.²⁸⁰ Fue enterrado en la capilla de la Virgen del Carme de la cripta de la Sagrada Familia.

280 La única ocasión que se había visto el desborde de gente en las calles para un funeral fue para Jacint Verdaguer, también un 10 de junio, pero de 1902.

Gaudí: Obra y definición de estilos.

En toda la obra de Gaudí se aprecian diferentes tipos plásticos²⁸¹ con diversas soluciones mecánico-constructivas, cada una señalando un objetivo para cada caso particular. En algunas ocasiones coincide con la evolución cronológica, no obstante, es la función y la proyección estética del edificio lo que determina el uso de los distintos elementos en cada ocasión.

Del periodo en el que concluía su carrera y hacía sus primeros avances profesionales, se contemplan:

- El proyecto del patio de la Diputación de Barcelona. Firmado por Gaudí 6/10/1876.
- Plano y dibujo presentado para un examen de la puerta de un cementerio. 1875.
- Dibujo de una fuente monumental de 40 metros de altura en la Plaza Catalunya.
- Dos dibujos de un proyecto de muelle ornamental para el puerto de Barcelona.
- Proyecto para el Paraninfo de la Universidad de Barcelona. Firmado por Gaudí 22/09/1877.
- Esbozo en planta del Monasterio de Poblet. Gaudí junto con Eduard Toda, pretendía restaurar el cenobio ruinoso que dejó la Desamortización de Mendizábal.
- Dibujo de las dos fachadas, del jardín y la calle, de la Sociedad Cooperativa La Mataronense.
- Dibujo de farol para el Paseo de la Muralla, actualmente Paseo de Colom.

Las obras en estado de proyecto o acabadas, como dibujante, delineante y ayudante de otros arquitectos en las que se observa su estilo:

- El Camarín de la Basílica de Montserrat. Ayudante de Paula del Villar, diseñó los arcos, los pedestales inclinados y los torsos parabólicos de las bases de las columnas. 1875-1877.
- La fuente monumental, cerramiento, puertas y rejas de la Plazoleta Aribau del parque de la Ciutadella en la que colaboró en el despacho del maestro de obras Fontserè. 1877-1882.
- Mobiliario para el oratorio del Palacio de Sobrellano en Comillas. 1878.
- Altar, ostensorio, iluminación y decoración del ábside con mosaico de la Capilla del Colegio de Jesús-Maria de Sant Andreu de Palomar. 1879-1881.
- Farolas de la Plaza Reial. 1880. Farolas del Paseo de la Muralla de Mar, nunca construidas.
- Mobiliario diverso, como una mesa de despacho y vitrinas de exposición.
- Convento de las Salesas de Barcelona con Joan Martorell. Esta colaboración, fue el inicio de una relación que generó más adelante la recomendación que Martorell hizo a la

281 Bergós i Massó, Joan. *Gaudí El hombre y la obra*.

Asociación Espiritual de Devotos de Sant Josep para que se hiciera cargo de las obras de la Sagrada Familia.

Asimismo, Gaudí, ya como director de obra, realiza algunas edificaciones con un claro estilo mudéjar o morisco, empleando la geometría característica. La policromía se basa en el uso de azulejos y el contraste entre los ladrillos. Construye cúpulas con aspecto árabe memorando la su herencia en Cataluña:

- Casa Vicens en Barcelona. 1883-1888.
- Proyecto de Pabellón de caza en Garraf para el conde Güell, no construido. 1882.
- El Capricho de Comillas en Cantabria. 1883-1885.
- Pabellones Güell en Pedralbes en Barcelona. 1884-1887.
- Pabellones árabes construidos para la Compañía Transatlántica, uno en Cádiz y otro para la Exposición Universal de Barcelona. 1887-1888.
- Palacio Güell en Barcelona. 1886-1888.

Al serle encargado el proyecto de la Sagrada Familia, Gaudí realizó un profundo estudio del gótico visitando diversos monumentos en Cataluña, Francia y España. Tras ello lo definió como un estilo imperfecto lejos de la madurez. Mencionaba que el gótico está medio resuelto porque resulta en un cuerpo defectuoso cuya estabilidad depende de las muletas que son los contrafuertes. Gaudí decidió perfeccionarlo y con ese estilo se encuentran:

- Palacio Episcopal de Astorga. 1889-1895.
- Casa Botines en León. 1892.
- Colegio Santa Teresa. 1889-1894 .

Gaudí parte de la acumulación del Barroco y la vitalidad del Modernismo para dar pie a un Naturalismo expresionista. El inicio del siglo XX coincide con la evolución que lleva a Gaudí de una preeminencia de la estética Gótica a una exuberante expresividad, la que se puede observar en la fachada del Nacimiento en la Sagrada Familia:

- Casa Calvet. 1898-1900.
- Cripta de la iglesia de la Colonia Güell. 1908-1914.
- Park Güell. 1900-1914.
- Restauración de la Catedral de Palma de Mallorca. 1904-1914.
- Casa Batlló. 1904-1906.
- Casa Milà o La Pedrera. 1906-1910.

En la última etapa, Gaudí logra un estilo de síntesis orgánica a partir de sus detenidas observaciones a la naturaleza, logrando una fusión en la perfección de las formas, gracias a la cualidad evolutiva de la misma naturaleza y con ello, dar cauce a la expresión de sus creencias. Tal como ocurre en la naturaleza, la función dará pie a la estructura. éstas se confunden con la plástica expresiva y con el significado de la obra. El Templo expiatorio de la Sagrada Familia representa la evolución en los estilos recorridos por Gaudí. En un trayecto por la Historia Sagrada, en especial el Nuevo Testamento y la liturgia católica, la arquitectura del templo muestra una expresión definitiva de religiosidad profunda. El profundo sentimiento religioso de Gaudí se plasma íntegramente en los espacios del templo, en una coherencia integral que marca una ferviente fe.

Influencias que marcan la obra gaudiniana

El primer contacto con los conceptos espaciales y la habilidad manual, las adquiere gracias al entorno familiar, constituido por artesanos caldereros. Asimismo, las carencias de salud sufridas en la infancia pudieron favorecer su capacidad de observación y análisis. Supone un gran esfuerzo de la familia enviar a sus dos hijos a la universidad, lo que les garantizaba un ascenso en la escala social. Ambos hermanos se mudan al barrio del Born, entrando en contacto con los grandes edificios barceloneses, como la iglesia de Santa Maria del Mar con un lenguaje constructivo propio del gótico catalán. Igualmente, el proyecto para el monasterio de Poblet significó la comprensión de la relación existente entre simbolismo y arquitectura, como medio de expresión en el que se apoya el sistema social, lo cual se plasma en su escrito llamado Manuscrit de Poblet.

El paso por la Escuela de Arquitectura le permitió entrar en contacto con profesores prestigiados, como Lluís Domènech i Montaner, uno de los máximos exponentes de Modernismo Catalán. La escuela ofrecía un sistema ideal para poder impregnarse de la profesión, prácticas como asistentes de los profesores, investigación de las novísimas teorías de Arquitectura y gran cantidad de material visual mundial gracias a la evolución tecnológicas como la fotografía. Las más grandes influencias teóricas las constituyeron John Ruskin, por su análisis de los estilos y determinación de los elementos esenciales en una obra; William Morris, como integrador de la ornamentación artesanal como parte de la arquitectura; y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, de quien tomó la racionalidad constructiva.

Otro de los puntos de influencia es el ámbito político. Gaudí siempre fue un marcado patriota catalán, lo cual asienta en su anecdotario. Se conoce de su defensa a la lengua y la tradiciones catalanas, así como del empleo abundante de símbolos nacionales en toda su obra. La senyera y la cruz de Sant Jordi coronan muchos de sus edificios. Ingresa a los programas de excursión, con el fin de conocer ampliamente su nación junto con otros patriotas defensores de la cultura, el arte, el paisaje y el idioma de Cataluña.

En su juventud, Gaudí se coquetea con las tendencias revolucionarias, sin embargo, entrando a la madurez, se inclina decididamente a favor del catalanismo conservador. Mas tarde, se adhiere rápidamente al movimiento de la Renaixença, en el que las artes toman un nuevo impulso decididamente nacionalista, incluyendo no sólo a Cataluña estrictamente, sino también a Valencia, Mallorca y la Cataluña Norte -separada por el Tratado de los Pirineos- que retoman el uso literario de la lengua.

Sin embargo, a pesar de sus fuertes convicciones, y al contrario de Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch, Gaudí nunca participó activamente en la política. Es frecuente que también se le atribuyan relaciones con la masonería, pues parece que inserta en su obra gran cantidad de simbología en este sentido, mas no se ha encontrado prueba de ello teniendo en cuenta la oposición que significa con su reconocido catolicismo.

De la misma manera, muchas de las relaciones que mantuvo Gaudí a lo largo de su vida influyeron en gran medida en su obra. La mayor parte de estas amistades fueron relaciones de trabajo y ligadas por su profesión, como Eduard Toda i Güell y Josep Ribera i Sans, con quienes realizó el proyecto de Poblet en sus primeras incursiones en la Arquitectura, o sus colaboradores artesanos y escultores, entre los que se encuentran el joven arquitecto Josep Maria Jujol, el maestro de obras Francesc Berenguer, los Matamala padre e hijo- y Carles Maní. Siempre procuró tener un vínculo allegado con sus artesanos, pues mientras más cerca estuviera del proceso y mejor lo comprendiera, mejor sería integrado dentro de su obra.

En su época de estudiante conoce a Salvador Labrador i Anglada, el posterior impulsor de la Sociedad Cooperativa Obrera Mataronense, un organismo obrero basado en los principios utópicos socialistas, la colaboración igualitaria entre obreros, artesanos y patronos, ideas afines a Gaudí. Su relación con la Cooperativa fue intensa, pues no solo realizó proyectos arquitectónicos, sino también diseños de imagen empresarial y el logotipo de la sociedad. Igualmente pertenecía al importante centro catalanista, el Ateneo Barcelonès, el punto de encuentro de ciudadanos ilustrados.

Gracias al diseño de una vitrina para la Exposición Universal de París, en 1878, Gaudí conoce a Eusebi Güell i Bacigalupi quien se convierte en su patrocinador y sería una amistad fundamental en su desarrollo profesional. El conde de Güell toma por esposa a la hija del Marqués de Comillas, conformando la familia más poderosa e influyente de Cataluña dentro de los ambientes industriales y artísticos de la época. Gracias a esta relación, Gaudí conoce a Jacint Verdaguer, el máximo poeta de la Renaixença quien fungía como sacerdote de la familia del conde. Constantemente dialogaban acerca de las relaciones entre la literatura, la arquitectura, la política y la nación. A partir de entonces, Gaudí empieza a darle un carácter más expresivo a su obra gracias a la imaginaria de la Renaixença.

Dentro de sus amistades en el clero, el cardenal Vidal i Barraquer especialmente lo ayudó en la empresa por la continuidad de las obras de la Sagrada Familia. Asimismo, el obispo de Vic, Josep Torras i Bages, el de Astorga, Joan Baptista Grau i Villespinós, y el de la Ciutat

de Mallorca, Pere-Joan Campins, serían, además de guías espirituales, promotores para la obra gaudiniana. Además de ellos, llevo un nexo cercano con el sacerdote Gil Parés i Vilasau, primer encargado del culto en la Cripta de la Sagrada Familia y con su hermano Ramón, quienes al comienzo de la guerra civil, fueron víctimas de las persecuciones religiosas.

El idealismo patriótico de Gaudí y su creciente interés por la conservación del patrimonio arquitectónico de la Nación, lo llevan a que sea designado a formar parte de la junta rectora para el cuidado del patrimonio arquitectónico. Su incorporación a dicha asociación, le permitió establecer relación con personajes como el escritor Àngel Guimerà, el pintor Dionis Baixeras o el escultor Pau Gargallo.

Aspectos Técnicos en la obra de Gaudí aplicados en la Sagrada Familia

Gaudí, precursor de una arquitectura basada en las líneas curvas, desarrolló sus ideas en el plano tridimensional. Ideaba sus maquetas en yeso, barro, malla metálica o cartón húmedo modelado. Los planos bidimensionales los realizaron los dibujantes para facilitar el trabajo entre los colaboradores y con el afán de dar una muestra al cliente. Continuamente modificaba las formas directamente en la obra, al momento de realizarse. Con sus observaciones a la naturaleza percibió que las formas geométricas hechas con regla y compás, que constituyen la arquitectura, difícilmente existen en la naturaleza, quien a base de su perfección milenaria edifica las mejores estructuras. “Cuando Gaudí utiliza una geometría bien precisa para conseguir, no sólo la plástica concreta que lo caracteriza sino también, y al mismo tiempo, la optimización mecánica de la estructura”.²⁸²

En su afán de mejorar el estilo gótico para liberarlo de los arbotantes y los contrafuertes que soportan la estructura, Gaudí forma el esqueleto a base de un modelo de cuerdas con pesas distribuyendo las cargas. De esta manera inclina las columnas, a manera de árboles y sus respectivas ramas a que recojan las diferentes cargas de cada sección de bóveda, directamente desde su centro de gravedad. A esta solución llegó el arquitecto tras ver los destrozos hechos por los ataques durante la Gran Guerra, ideó el templo a manera de un bosque, en el que cada árbol soporta su propio follaje sin la ayuda de los demás. En este caso las columnas actúan como troncos que tienen ramificaciones y el follaje es la propia bóveda. Si una columna cae, no tendría por qué derribarse todo el bosque. Con ello consigue la ansiada evolución en el gótico trasladando las cargas directamente a los cimientos, además que con la eliminación de los contrafuertes y arbotantes se logra una vista exterior continuada sin la segmentación que producen estos elementos. Asimismo, con la erradicación de tales componentes, el interior se vuelve más luminoso, pues el sol llega sin ningún obstáculo.

De la misma manera eliminó los nervios de la bóvedas. Ensayando en sus maquetas de yeso, las concibió como un caparazón con el uso de superficies doblemente regladas, los hiperboloides y los paraboloides. Incluso el cuello del hiperboloide se abre para dejar pasar aún más luz natural matizada con difusores de vidrio coloreado. Entre cada uno de estos elementos, también conserva toda la continuidad posible, colocando nuevamente pequeños hiperboloides que actuarán como diminutas luminarias artificiales dando la sensación de cielo estrellado. En esta bóvedas combina el origen de líneas rectas de los hiperboloides junto con la técnica de la bóveda catalana de ladrillo plano, disponiendo así vidrio verde y dorado

282 Serrallonga i Gasch, Jaume. *La técnica arquitectónica de Gaudí: Geometría y mecánica*. Reporte Junio 2005.

ordenado en la directrices de las rectas; con ello logra centros de luz iridiscente que irradian el interior. En general, siempre utiliza las directrices continuadas para transcurrir de cada superficie cuádrica a la próxima.

Algunas de sus innovaciones en la práctica fueron el uso de vigas de cemento armado, el rescate de las columnas inclinadas, la idea de campanas tubulares para la Sagrada Familia y el enmoldado para hacer las esculturas monumentales que adornan la fachada del Nacimiento.

Historia de la obra de la Sagrada Familia

Josep Maria Bocabella i Verdaguer, un devoto librero, funda en el año 1866 La Asociación Espiritual de Devotos de San José, con la que intentó ayudar a difundir el catolicismo en un tiempo en que, por los problemas sociales y políticos, la religiosidad estaba seriamente afectada. Así, en 1872 visitó al Papa en el Vaticano con una imagen en plata como regalo por parte de la Asociación. Durante el viaje ingresa a la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, lo que es la inspiración para construir un templo con el tema de la Sagrada Familia en Barcelona. Bocabella pretendía que fuera una réplica, mas el genio del primer arquitecto del templo no lo permitió ofreciendo un estilo neogótico austero.

Inmediatamente, Bocabella se lanza a la tarea de buscar un terreno para su templo, encontrando el definitivo entre las calles de Mallorca, Provenza, Marina y Cerdeña en 1881. Se pagó la cantidad de 172,000 pesetas de la época, lo que equivale a unos 1,034€ o casi \$20,000 pesos mexicanos actuales por una superficie total de 12.800 m². El 19 de marzo de 1882, el día de san José, el obispo Morgades puso la primera piedra y comenzaron los trabajos del templo por la cripta, bajo las órdenes de Francesc de Paula del Villar i Lozano. Al poco tiempo, el arquitecto representante de la junta de la Asociación, Joan Martorell y Paula del Villar tienen un grave conflicto en referencia a los materiales a utilizar y su coste económico usar sillería en lugar de mampostería. Paula del Villar abandona la obra y el puesto le es ofrecido a Martorell. Él no acepta el cargo, no obstante propone al joven Antoni Gaudí como arquitecto en jefe.

En 1883, Gaudí asume la dirección rediseñando algunos aspectos de la cripta comenzada, como los capiteles que fueron objeto de la dimisión de Paula del Villar y añadir una fosa alrededor para permitir la luz directa y la ventilación natural. El nuevo arquitecto trabajaría a marchas forzadas aún sin proyectar el resultado final para la inauguración de la capilla de san José el 19 de marzo de 1885. Una vez terminada, Gaudí tuvo la oportunidad de replantear el proyecto desarrollando un grandioso templo con planta de cruz latina. En 1890, “El Propagador de la Devoción a San José”, el órgano de prensa de la Asociación, publica un dibujo que muestra como se verá finalmente el templo con sus 18 pináculos.

Gaudí se plantea la evolución en la construcción del templo, y resuelve que la obra es demasiado grande como para que pueda acabarla en el término de una vida. Es así que deja pistas para la continuación por parte de las siguientes generaciones y decide terminar una fachada, la que proporcionará la guía la pauta de expresividad que busca. Principalmente

trabajaba con modelos tridimensionales y sus maquetas funiculares, obviando la elaboración de planos y reduciendo las representaciones bidimensionales a bocetos de ideas. Usualmente las escalas usadas eran 1:25 y 1:10. En 1892 cimienta lo que será la fachada de la Natividad, el claustro y el ventanal del crucero norte. Para 1899 termina el Portal del Rosario dentro de esta misma fachada. En 1911 elige el diseño definitivo de la fachada de la Pasión para la que realizó tres estudios sin hacer maqueta. Éste no se publicó hasta 1917 en “El Propagador”. Posteriormente calculó los cimborios sin dejar terminado el estudio. Mas, de la fachada de la Gloria, la más importante, sí realizó la maqueta y un diseño detallado de la imaginería, así como una propuesta de entrada. Los últimos años, Gaudí se dedica al diseño del interior del templo con maquetas detallando las columnas, las bóvedas, los ventanales, las cubiertas y las fachadas de enlace entre los portales.

El Año Jubilar de San José se festeja en 1920 con la organización de varias ceremonias en la Sagrada Familia, esto incluyó la insólita reunión de mil cantantes de orfeones provenientes de toda Cataluña para cantar “Hallelujah” de Händel. En este mismo año se comienzan las columnas del crucero. El 30 de noviembre de 1925 se culmina el primer pináculo, el de san Bernabé en la fachada del Nacimiento. Y para el 12 de junio de 1926, en un acto masivo, se procede a enterrar al genial arquitecto catalán dentro de la misma cripta de su obra.

Tras la muerte de Gaudí, Domènec Sugranyes, el arquitecto ayudante, se hace cargo de la obra con la ayuda de algunos colegas como Francesc Quintana. En 1930 se concluyen los campanarios de la fachada del Nacimiento y al poco tiempo el ciprés que la culmina. En 1933 se completa la linterna del portal de la Fe y en 1935 la de la Esperanza. Al comienzo de la Guerra Civil, en 1936, un grupo de anarquistas contrarios al catalanismo conservador y la Iglesia Católica, decide acabar con el templo. Quemaron y destruyeron todo lo encontrado en el taller, dibujos, maquetas, planos, documentos y profanan la tumba de Josep Bocabella. Al finalizar la guerra, ya en 1940, Quintana se dispone a restaurar la cripta. En el mismo año, los arquitectos Lluís Bonet i Garí e Isidre Puig i Boada son nombrados miembros de la Junta Constructora por el obispo de Barcelona para que reconstruyan los restos dejados por la violación al templo y se pueda continuar con su edificación.

La polémica por el seguimiento en el levantamiento del templo por la carencia de los planos o maquetas como directrices a seguir, es severa. Otra razón para detener las obras fue el argumento de que no era un espacio propicio para un servicio religioso adecuado a las

necesidades de la sociedad contemporánea. No se supo si dejar el espacio tal como estaba, conservando la pura obra gaudiniana o derruirla completamente. En este tenor, es el 9 de enero de 1965 que sale a la luz una carta abierta al director del diario “La Vanguardia” de Barcelona. En ella se adjuntan las firmas de un relevante grupo de intelectuales y artistas entre los que figuraban el entonces decano del Colegio de arquitectos y el Presidente del Fomento de las Artes Decorativas. Este hecho enconó los puntos de vista de la sociedad, sin embargo, el discurso fue perdiendo fuerza y se decidió continuar con la obra.

A partir de los últimos años de la década de los cuarenta, la obra retomará su ritmo, haciéndose cada vez más veloz gracias a los avances tecnológicos en la industria de la construcción. El 1 de Julio de 1948 se monta el ventanal del crucero sur. La escalinata de la fachada del Nacimiento se termina gracias a la celebración de Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona. En 1953, la Junta vota por el inicio de la fachada de la Pasión, al año siguiente se empiezan sus cimientos, muros y campanarios. El portal del claustro del Rosario se repara gracias a la intervención del gremio de carpinteros de Barcelona y para 1959 se inicia la columna del crucero dedicada a Barcelona. En el año 1958 se termina la capilla del Baptisterio y tan sólo cuatro años después, dentro de la cripta de la Pasión, se inaugura un amplio museo dedicado a Gaudí. El 9 de noviembre de 1976 se concluyen los trabajos de la fachada de la Pasión con sus cuatro pináculos.

En la actualidad, las zonas del templo que ya han sido acabadas completamente son la cripta y la fachada del Nacimiento. La fachada de la Pasión está prácticamente terminada, así como la cubierta de la nave principal, el crucero, el transepto y el presbiterio. Asimismo el ábside y el claustro. La parte de los coros amañera de follaje está por concluir y se han comenzado las obras en la fachada de la Gloria. Aún falta comenzar la actividad en las sacristías, el baptisterio, la capilla de la Penitencia, la de la Asunción, los obeliscos y los cimborios. Apenas el año pasado, 2008, fue iniciada la celebración del culto dentro del recinto y según los optimistas miembros de la Junta Constructora,²⁸³ gracias a la actividad turística, los nuevos materiales y el uso de software de diseño arquitectónico, se prevé que el templo se concluya antes de 30 años.

283 En entrevista con Laia Vinaixa, encargada del Archivo del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, el día 12 de marzo de 2009.

Síntesis del recorrido espacial por la Sagrada Familia

El día de hoy el espacio que ocupa la Sagrada Familia dentro de la vida económica de Barcelona es inmensamente mayor que el ocupado dentro de la vida espiritual de los habitantes del Eixample. Tal puede inclusive verse en el espacio para el recorrido turístico y el que se ocupa para la oración.²⁸⁴

En el primero, el acceso es por una de las tres taquillas en las que se adquiere un boleto que puede llegar al orden de los 15€ ubicada al frente de la fachada de la Pasión. Subiendo una rampa, se puede llegar al interior por la puerta localizada a la extrema derecha, donde por 2€ es posible subir hacia el interior de los pináculos. Pasando el pórtico, se atraviesa la nave y pudiendo llegar hacia el área de la fachada del Nacimiento y salir al amplio portal, mas es necesario rodear en la nave su centro, pues todavía se le utiliza como sitio provisional de materiales de construcción.

Después de la tradicional fotografía frente a la obra gaudiniana, el recorrido obliga a girar hacia la derecha y visitar alguno de los dos museos encontrados en los claustros terminando el recorrido tras observar los estudios sobre la Naturaleza del genio arquitecto y la historia del recinto.

La salida es por la entrada, en cuyo patio hay bancas para los cansados visitantes o la oportunidad de visitar un museo más: las escuelas de la Sagrada Familia, la reconstrucción de la escuela que se hiciera para los hijos de los trabajadores. Si aún hay energía, la tienda de recuerdos está abierta y así se podrá llevar la apropiación y reinterpretación que algún artista, diseñador o artesano tiene de la imagen del mismo templo.

En contraste, el recorrido para el servicio espiritual es radicalmente opuesto.²⁸⁵ Una malla de alambre ubicada en el área del ábside separa la acera del interior, a la derecha se encuentra lo que alguna vez fue la casa-estudio de Gaudí y actualmente funciona como casa parroquial. Un sendero terroso e inclinado lleva hacia una pequeña puerta de madera y al interior de

284 Los recorridos citados fueron experimentados en febrero y marzo del año 2009. Dadas las circunstancias, estos recorridos cambiarán en un futuro para así conservar cierta funcionalidad de los espacios construidos, incrementar los nuevos espacios o cerrar otros por motivos de seguridad debido a su levantamiento.

285 De los cientos de visitantes que recibe cada día, apenas una ínfima fracción asiste al servicio religioso, el cual solamente se imparte antes y después del horario turístico, sin cubrir todos los días de la semana.

un segmento de la sacristía. Un pequeño tablón de anuncios da la bienvenida a un área de unos 50 mts.² rodeada de paredes falsas que la aíslan del resto del templo que contiene a unos cuantos fieles. Una mesa hace las veces de altar y las sillas plegables se encuentran a disposición. Además del misal, los folletos y los movimientos propios del rito y sus objetos, no existe aún ninguna argumentación visual en el entorno. El espacio es sencillo y sin pretensiones, un templo contemporáneo que se centra más en el trabajo interior que en la enunciación exterior.

Bibliografía

Alcalá, César; Barraycoa, Javier. Tradicionalismo y espiritualidad en Antonio Gaudí. Ed. Actas. Madrid, 2002.

Álvarez, Marcela. La construcción de la identidad, fallas en la consolidación del sentimiento de sí mismo: la identidad negativa. Conferencia abierta en <http://www.angelfire.com/ak/psicologia/identidad.html>

Amades, Joan. Llegendes de coves, roques, mar i estanys catalans. Ed. El Farell. Barcelona, 2001.

Argan, Giulio Carlo. El arte moderno, 1770-1970. Siglo XXI. 1977.

Arroyo, Fernando. Hispania Incógnita. Ed. Aguilar, Madrid 2006.

Bassegoda i Nonell, Joan. El patrimonio artístico religioso de Barcelona: 1936-1939. Artículo en http://www.plataforma2003.org/memoriahistorica/patrimonio_artistico_religioso_barcelona.htm

Bassegoda i Nonell, Joan. La Arquitectura Profanada, la destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939). Mare Nostrum. Barcelona, 1990.

Bassegoda Nonell, Joan; García Gabarró, Gustavo. La cátedra de Antoni Gaudí: un estudio analítico de su obra. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, 1999.

Bassegoda Nonell, Joan; Vivas Ortiz, Pere; Pla Boada, Ricard. Gaudí: todas las obras. Barcelona, 2007.

Bassegoda Nonell, Joan. Gaudí, la arquitectura del espíritu. Ed. Salvat, 2001.

Bassegoda Nonell, Joan. Un siglo y medio de Gaudí. en www.e-aquinas.net

Bassegoda, Joan. Los jardines de Gaudí. ETSAB - Edicions UPC, Barcelona, 2002.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica. Ed. Itaca. México, 2003.

Berger, Peter; Luckmann, Thomas. La construcción social de la realidad. Ed. Amorrortu, 1986.

Bergós i Massó, Joan. Gaudí, El hombre y la obra. Lumweg Editores. Barcelona.

Bertho-Lavenir, Catherine. L'Invention du monument historique, en Quarant-huit/Quatorze Conférences du Musée d'Orsay. No. 4.

Bestard, Joan. Parentesco y nación en la cultura catalana, en Familias de ayer, familias de hoy: continuidades y cambios en Cataluña. Coord. Xavier Roigé i Ventura. Barcelona, 2006.

Besterman, Theodore. The complete works of Voltaire. University of Toronto Press, 1977.

Beuchot, Mauricio. Hermenéutica, analogía y símbolo. Ed. Herder. México, 2004.

Blanca Armenteros, Josefa. Arquitectura y religión en Gaudí. Artículo en <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA9696110123A.PDF>.

Bocabella i Verdaguer, Josep Maria, Ed. El propagador de la Devoción a San José. Barcelona, 1882.

Boime, Albert. Historia Social del Arte Moderno, 1750-1800. Alianza editorial. Madrid, 1994.

Bonet i Armengol, Jordi. Temple de la Sagrada Família. Editorial Escudo de Oro. Barcelona, 1997.

Bürdek, Bernhard. Diseño: Historia, teoría y práctica del diseño industrial. G. Gili, Barcelona, 1999.

C. G. Jung- R. Wilhelm. El secreto de la Flor de Oro. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1955.

Campos, José Arturo. Las voces de Gaudí. ETSAB - Edicions UPC, Barcelona, 2002.

Carandell, Josep María. La Pedrera, cosmos de Gaudí Ed. Fundació Caixa de Catalunya, 1993.

Carner, Josep en La Veu de Mallorca. 8 de diciembre de 1904.

Cassirer, Ernst. An Essay on Man: an introduction to a philosophy of human culture. Ed. New Have. Connecticut, 1974.

Castellanos, Jordi. Verdaguer i el Modernisme. Ed. Empuries. Barcelona, 1988.

Cerdà, Ildefons, Teoría de la Viabilidad Urbana, Barcelona, 1867.

Cerdà, Ildefons. Anteproyecto para el Ensanche de la Ciudad de Barcelona, en Revista de Obras Públicas, tomo 4º, num.4-6, 1856.

Cerdà, Ildelfons. Ensanche de Barcelona, en: Revista de Obras Públicas, 1859, tomo 7º, num.11.

Cerdà, Ildelfons. Memoria del anteproyecto de reforma interior de Madrid. Barcelona, enero de 1861. (1991: 45-280). Archivo General de la Administración Educación y Ciencia.

Cerdà, Ildelfons. Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de reforma y ensanche de Barcelona. Abril 1859, Cerdà y Barcelona (1991: 107-450). Archivo General de la Administración Educación y Ciencia.

Cerdà, Ildelfonso. Memoria del anteproyecto de Ensanche de Barcelona, 1855. Cerdà y Barcelona (1991: 51-105). Archivo General de la Administración Educación y Ciencia.

Cerdà, Ildelfonso. Monografía estadística de la clase obrera de Barcelona en 1856. Madrid: Imp. Española, 1868. Vol.II, Estapé (1971).

Cirici – Pellicer. La Sagrada Familia de Antonio Gaudí. Ed. Omega. Barcelona, 1952.

Cirlot Laporta, Juan-Eduardo; Vivas Ortiz, Pere; Pla Boada, Ricard. Gaudí. Barcelona, 2002.

Cirlot Laporta, Juan-Eduardo. Gaudí, una introducción a su arquitectura. Ed. Triangle Postals, 2001.

Cirlot Laporta, Juan-Eduardo. Introducción a la arquitectura de Gaudí. Sant Lluís, Menorca: Triangle Postals.

Collins, Peter. Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución, 1750-1950. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

Cuito, Aurora; Monks, Cristina. Gaudí, complete works. Ed. H. Kliczkowski.

D'ors, Eugenio. Obra catalana completa. Glosari 1906-1910. Ed. Selecta. Barcelona 1950.

De Aquino, Tomás. Summa Theologiae, Vol. I, Ed. 62. Barcelona, 1992.

De la Torre y Rizo, Guillermo. El lenguaje de los símbolos gráficos. Limusa, 2000.

De la Vorágine, Santiago. La Leyenda Dorada, vol. I. Alianza Editorial. Madrid, 1984.

De Ribagorza, Hugo. Hoja oficial de la provincia de Barcelona. 20 de junio de 1927.

Deathridge, J.; Dahlhaus, C. Wagner. Muchnik Ed. Barcelona, 1996

Domènech i Montaner, Lluís. En busca de una arquitectura nacional en La Renaixença. Barcelona, 1878.

Duby, Georges. La época de las catedrales: arte y sociedad 980-1420. Cátedra, Madrid, 1995.

Ducros, Louis. Jean-Jacques Rousseau. B. Franklin. New York, 1967.

Durand, Gilbert. La imaginación simbólica. Amorrortu Ed. Buenos Aires, 2007.

Eco, Umberto. Análisis de las Imágenes. Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Eco, Umberto. Tratado de Semiótica General. Debolsillo, México, 2005.

Epistolari de Jacint Verdaguer. vol. III Ed. Barcino. Barcelona, 1973.

Estapé, Fabià. Teoría general de la urbanización. Estudio sobre la vida y obra de Ildelfonso Cerdá, vol. I,II y III. Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1971.

Esteban Lorente, Juan F. Tratado de Iconografía. Ediciones Itsmo, Madrid, 1989.

Fahr-Becker, Gabriele. El Modernismo, Könemann. Colonia, 1998

Farnés, Sebastià. Articles catalanistes (1888-1891). Ed. 62. Barcelona, 1982.

Fernández, Fernando. Ahora, lo mágico en Gaudí. Ed. Interpress, S.L. 2001.

Ferrer, David. Gaudí. Santa & Cole, ETSAB (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona) y Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya), Barcelona, 2002.

Feydt, Wilhelm. Der einfluss der ostpreussischen Eisenbahnen auf die städtischen und einige andere Siedelungen.

Fitzgerald, Allan; Cavadini, John C. Augustine through the ages: an encyclopedia. Newman Press. New York, 1992.

Flores, Carlos. La lección de Gaudí. Ed. Espasa, Madrid, 2002.

Fromm, Erich. Escape from Freedom. H. Holt, 1994.

Generalitat de Catalunya. <http://www.gencat.cat/catalunya/cas/simbols.htm>

Giordano, Carlos; Palmisano, Nicolás; El Templo de la Sagrada Familia. Dos de arte Ediciones, Barcelona, 2007.

Giorgi, Rosa. Ángeles y Demonios. Editorial Electa, Barcelona, 2004.

Giorgi, Rosa. Santos. Editorial Electa, Barcelona, 2004.

González Moreno-Navarro, Antonio; Lacuesta Contreras, Raquel-Ruth. Resumen Histórico de la Evolución del Entorno Urbano de la Sagrada Familia. en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2615103>.

González Urbaneja, Pedro Miguel. Platón. Matemática en la Filosofía y Filosofía en la Matemática en Centro Virtual de Divulgación de las Matemáticas. en <http://divulgamat.ehu.es/weborriak/Historia/MateOspetsuak/Inprimaketak/Platon.asp>

Grau, Ramon; López Guallar, Marina. Exposición Universal de Barcelona. Llibre del Centenari, 1888-1988. Barcelona 1988.

Grau, Ramon; López Guallar, Marina. L'urbanisme de la Il·lustració a Barcelona: el memorial de Francesc Canals (4 de maig de 1786) en Pedralbes, Revista de Historia Moderna. No. 5. 1985.

Gravagnuolo, Benedetto. Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960. Ed. Akal. 1988

Güell, Xavier. Guía Gaudí. Ed. G. Gili, Barcelona, 2002.

Herce, Manuel y Magrinyà, Francesc. Le Play en Le Globe. Journal de la religion saint-simonienne, 12 de febrero 1832, año VIII n° 43.

Hernández, Francesc. La identidad nacional en Cataluña. Ed. Vicens. Barcelona, 1983.

<http://es.catholic.net/ecumenismoydialogointerreligioso/390/2643/articulo.php?id=1985>

<http://geographyfieldwork.com/Eixample.htm>

Hughes, Robert. Barcelona. Ed. Anagrama, Barcelona 1992.

Impelluso, Lucía. La naturaleza y sus símbolos. Ed. Electa, Barcelona, 2004.

J. Sardà, "Un drama lírico catalán. Apunte expositivo". en Garraf, Fidel Giró. Barcelona, 1884.

Jacq, Christian. El misterio de las catedrales. Planeta, Barcelona, 1999.

- Josep Yxart, El año pasado, letras y artes en Barcelona. Barcelona, 1889.
- Jutglar, Antoni, Historia crítica de la burguesía en Cataluña. Anthropos, Barelona, 1984.
- Kant, Immanuel. Crítica de la razón práctica. Ed. FCE. México, 2005.
- Kostof, Spiro. Historia de la Arquitectura. Alianza editorial, 1988.
- Krell, Horacio en www.ilvem.com
- Lahuerta, Juan José. Antoni Gaudí (1856-1926) Arquitectura, ideología y política. Ed. Electa. Barcelona, 2003.
- Lahuerta, Juan José. Exposición Universo Gaudí en La Vanguardia. 15/03/2002. Barcelona, Madrid, 2002.
- Lajo, Rosina; Surroca, José. Léxico de Arte. Ed. Akal. Madrid, 2001.
- Liessmann, Konrad. Filosofía del Arte Moderno. Ed. Herder. Barcelona, 2006.
- López Rodríguez, Juan Manuel. Semiótica de la Comunicación Gráfica. Ed. UAM, 1993.
- Magrinyà Torner, Francesc. Las Influencias Recibidas y Proyectadas por Cerdà. Artículo de la revista "Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales".
- Mâle, Emile. El Gótico: La iconografía de la Edad Media y sus fuentes. Ed. Encuentro. Madrid, 1986.
- Maragall, Joan. Oda Nova a Barcelona. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, 1960.
- Martinell, Cèsar. Gaudí: su vida, su teoría, su obra. Ed. C.O.A.C.B. Barcelona. 1975
- Martínez Rius, Albert. Aproximació a la geologia de Montserrat, artículo publicado en la Revista Muntanya del Centre Excursionista de Catalunya, No. 864,
- Masgrau i Plana, Roser. Els orígens del catalanisme polític. Ed. Barcanova. Barcelona, 1992.
- Mercader, Laura. Ed. Escritos y Documentos de Antonio Gaudí. Ed. El Acantilado, Barcelona, 2002.
- Micheli, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Alianza. Madrid, 1979.

- Mircea Eliade. Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism. Princeton University Press. New Jersey, 1991.
- Montaner, Josep María. Después del movimiento moderno en La Vanguardia. 15/03/2002.
- Morales, José Ricardo. Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1999.
- Morris, Charles. Foundations of the theory of signs. Ed. The Hague: Mouton, 1971
- Mounin, Georges. Introducción a la Semiología. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- Navarro Arisa, J. J., Gaudí, el arquitecto de Dios. Ed. Planeta, 2002.
- Nicolau, Antoni; Vivas, Pere; Ubero, Lina. El universo simbólico de Gaudí. Ed. Triangle Postals.
- Olaizola Rengifo, Carlos José. Transparencia en elementos en Revista de Ciencia y Cultura. No. 73, vol. 16 Enero – Marzo 2009
- Papa León XIII, Supremi Apostolatus, Vaticano, 1883.
- Pi de Cabanyes, Oriol. Gaudí, una cosmogonia. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2002.
- Picó i Campamar, Ramón. Garraf. Poema líric en cinch acte y un prólech. Barcelona, 1911.
- Picon, Antoine. l'Invention de l'Ingénieur Moderne. Presses de l'Ecole Nationale es Ponts et Chaussées. Paris, 1992.
- Platón. La República. UNAM, México, 1972.
- Pompei, Alfonso. Giovanni Duns Scoto e l'Immacolata Concezione. Revista Commentarium OFMConv. Roma, 102, 130-150. 2005.
- Prat de la Riba, Enric. La nacionalitat catalana. Ed. Columna. Barcelona, 1999.
- Puig Boada, Isidre. El pensament de Gaudí, Col·lecció Arquitectura Catalana, 1981.
- Puig i Boada, Isidre. El templo de la Sagrada Familia. Editorial Omega, 1952.
- Quintana, Antonio. Manyanet – Bocabella – Gaudí. Tres grandes para un templo. Ed. Hijos de la Sagrada Familia. Barcelona, 1985.

Reau, Louis. Iconografía del Arte Cristiano. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996-1998.

Reynaud, Jean. “Villes” en: Encyclopédie Nouvelle, Dictionnaire Philosophique, Scientifique, Littéraire et Industriel, vol. VIII. Paris, 1842.

Reynaud, Leonce. Traité d'Architecture Contenant des Notions Générales sur les Principes de la Construction et sur l'Histoire de l'Art. Carilian-Goeury, Paris, 1858.

Rodríguez Raygoza, Alejandra. Abstracción en la creación de los símbolos gráficos corporativos. Tesis de maestría. UNAM, México, 2002.

Rodríguez Ruiz, Delfín. Barroco e Ilustración en Europa. Colección Historia del Arte, nº 33. Ed. Historia 16, 1989.

Roigé, Xavier. Familias de ayer, familias de hoy: continuidades y cambios en Cataluña. Ed. Icaria, Barcelona, 2006.

Rousseau, Jean-Jacques El Contrato Social. Ed. Tecnos. Madrid, 2007.

Rowe, Colin. Ciudad Collage. Ed. G. Gili, Barcelona, 1998.

Savoye, Antoine. La Méthode Sociale. Abrégé des Ouvriers Européens. Méridiens Klincksieck, Paris, 1989.

Schelling, Friedrich. Filosofía del Arte. Ed. Tecnos. Madrid, 2006.

Serrallonga i Gasch, Jaume. La técnica arquitectónica de Gaudí: Geometría y mecánica. Reporte de avances constructivos en la Sagrada Familia. Barcelona, 2005

Sica, Paolo. Historia del Urbanismo. El siglo XIX. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1981.

Sobrequés i Callicó, Jaume. Estudis d'Història de Catalunya. Ed. Base. Barcelona, 2009.

Sobrequés i Callicó, Jaume. Historia de Barcelona. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 2006.

Solé-Tura, Jordi. Catalanismo y Revolución Burguesa. Ed. Edicusa. Madrid, 1970.

Svoboda, Karel. L'esthétique de Saint Augustin et ses sources, Filosofická fakulta. Brno, 1933.

Tarragona, Josep Maria. Un arquitecto genial. Antoni Gaudí. Ed. Casals. Barcelona, 2001.

- Torii, Tokutoshi. El mundo enigmático de Gaudí. Vol. I. Ed. Instituto de España. Madrid, 1983.
- Torras i Bages, J. Obres Completes, Vol. XV: Estètiques. Ed. Abadía de Montserrat. Barcelona, 1994.
- Trueta, Josep. The Spirit of Catalonia. www.10anys.vilaweb.com/trueta/pdf/spiritofcatalonia.pdf
- Vallés, Edmon. Historia Gráfica de Catalunya Contemporània. De Solidaritat Catalana a la Mancomunitat. Ed. 62. Barcelona, 1976.
- Vila, Samuel. La nada o las estrellas: una respuesta cristiana a la filosofía existencialista y dialéctico marxista. Ed. Clíé. Barcelona, 1979.
- Vilar, Pierre en Historia de Catalunya. Ed. 62. Barcelona, 2003.
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. Diseño, universo de conocimiento. Investigación de proyectos en la comunicación gráfica. Centro Juan Acha, México, 2002.
- Vilchis, Luz del Carmen, Relaciones Dialógicas en el Diseño Gráfico. Ed. UNAM ENAP. 2006.
- Vivas, Pere; Ubero, Lina. Gaudí y Verdaguer. Tradición y modernidad en la Barcelona del cambio de siglo 1878 – 1912. Museu d'Història de la Ciutat. Barcelona,ç 2002.
- VV.AA. Modernismo y Modernistas. Lunweg Editores, Barcelona, 2001.
- VV.AA. Revolución Industrial. Colección Arquitectura/Perspectivas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988.
- Zamora Águila, Fernando. Filosofía de la imagen. ENAP, México, 2007.
- Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura : ensayo sobre la interpretación especial de la arquitectura. Ed. Poseidon. Buenos Aires, 1958.