

UN ESTUDIO FILOSÓFICO Y TEOLÓGICO DE LA ESTÉTICA SAGRADA: EL TEMPLO DE “LA SAGRADA FAMILIA”, DE ANTONI GAUDI.¹

Philosophical and theological study of the sacred beauty: the temple of “the holy family” of antoni gaudi.

Enrique Robira² (USAL)

erobira@hotmail.com

Resumen.

Este trabajo intenta aproximarse a la concepción estética de Antoni Gaudí, focalizada en el templo de la Sagrada Familia como espacio consagrado. En el primer punto nos detendremos a tratar cuestiones de filosofía del arte y la belleza, para, seguidamente, ingresar en el significado del templo y el arte sacro. En el tercer y último punto, que denominamos la teología pétreo de la Sagrada Familia, nos proponemos abordar, su mayor obra inconclusa para describir el sentido simbólico y estético que dejó plasmado el arquitecto catalán. Particularmente trataremos sobre la fachada de la Natividad que proyectó y alcanzó a ver concluida en parte, al momento de sufrir el accidente que le ocasionó la muerte en 1926.

Palabras claves: Templo, Belleza, Gaudí, Estética, Morada.

Abstract.

¹ Artículo recibido el 05/2013, aprobado el 07/2013.

² Ciudad autónoma de Buenos Aires, Licenciado en Historia, Universidad del Salvador de Buenos Aires, finalizando el doctorado en historia en la misma institución. Docente e investigador en la Universidad Nacional de Lanús. Docente de Historia de la Iglesia en el Profesorado de Ciencias Sagradas del Instituto Nuestra Señora de las Nieves.

This paper attempts to approach the design aesthetics of Antoni Gaudí focused on the temple of the Holy Family as sacred space.

On the first point we stop to discuss issues of philosophy of art and beauty, to then enter into the meaning of the temple and sacred art.

In the third and last point we call stone theology of the Holy Family, we intend to address, mostly unfinished work to describe the symbolic and aesthetic sense reflected the architect left, Catalan. In particular we will discuss the Nativity façade that projected and could see partially completed at the time of the occupational accident causing his death in 1926.

Keywords: Temple, Beauty, Gaudi, Aesthetics, Home.

Introducción.

“Aquí te he traído con ingenio y con arte; ahora toma tu albedrío por guía; allende los caminos pendientes y estrechos, sigue tú adelante” Dante Alighieri, *Divina Comedia*.

Desde las dos últimas décadas del siglo XX, la figura y la obra del arquitecto catalán Antonio Gaudí (1852-1926) cobraron un creciente interés y valoración hasta el presente. En este artículo no entraremos a considerar cuestiones de estilo artístico porque ello nos situaría en otra problemática que no responde al objetivo de la investigación. Si, en cambio, nos interesa introducirnos a su idea y concepción estética que refleja su diseño arquitectónico a través de sus escritos, recuperados en el obrador del templo expiatorio de la Sagrada Familia, situado en Barcelona, tras el incendio que se desató durante los años de la guerra civil española.

La aproximación al mundo expresivo de Gaudí, puede suscitar reacciones diversas y variadas. Desde la admiración, el caso más frecuente entre sus contemporáneos regionales, para quienes él personificó el llamado renacimiento (*renaixença*), donde extrajo, de la misma Cataluña, su paisaje y tradiciones históricas y culturales, hasta un desprecio y desvaloración incondicional de su obra arquitec-

tónica. Este último punto de vista proviene de corrientes racionalistas, que en pos de una lógica rigurosa descartan expresiones de contenido irracional, o, si se quiere, dionisiaco.

Nuestra hipótesis gira en torno a la reinserción del espacio consagrado, expresado en el templo expiatorio dedicado a la Sagrada Familia, que reformula el arquitecto catalán para una ciudad industrial moderna a finales del siglo XIX, la cual fue perdiendo no solo contacto con lo sagrado, sino también con el sentido del paisaje natural, entendido como creación de Dios.

Entre la variada bibliografía existente, nos hemos centrado en una fuente primaria y rectora, la obra *Escritos y Documentos*, en donde se encuentran recopilados sus proyectos e ideas acerca del arte y la arquitectura. Asimismo el ensayo de Leopoldo Marechal, *Descenso y ascenso del alma a través de la belleza*, como la obra *Gloria*, del teólogo alemán Hans von Balthasar, nos han resultado de suma utilidad a la hora de reflexionar sobre la temática estética desde una perspectiva filosófica y teológica donde, por otra parte, encontramos notables coincidencias con las concepciones artísticas de Gaudí.

I. Algunas consideraciones filosóficas acerca de la belleza.

“¿Qué cosa es la hermosura presente en los cuerpos?

¿Qué cosa es ella que atrae, que atrae la mirada de los espectadores y les hace gustar el deleite de su contemplación?” Plotino, *Enéadas*

Con esta serie de preguntas filosóficas, que Plotino se formuló, partimos para introducirnos en el tema de la estética, en cuanto a su significación etimológica a percepción sensible³.

El poeta Leopoldo Marechal en su búsqueda por encontrar el sentido de la belleza propone un movimiento del espíritu en forma descendente y ascendente,

³ El concepto *estética* proviene de la voz griega *aisthesis*, fue acuñado en 1753 por el filósofo alemán Alexander Baumgarten.

un viaje –según sus palabras– para descubrirlo. Coincide con la premisa de la escolástica tomista que la cosa bella atrae naturalmente y agrada a la visión⁴.

De esta definición podemos extraer algunos conceptos afines. En primer lugar, la idea de contemplación implica una relación cognitiva mediante la apelación a los sentidos para percibir al objeto, es decir, la inteligibilidad. Los sentidos se activan y se ven atraídos frente al esplendor o irradiación que se revela a través de un objeto bello, generando emoción y deleite en el sujeto que lo aprecia.

Hans von Balthasar, en su obra *Gloria*, profundiza este estudio filosófico y teológico sobre la belleza a partir de la operación de los sentidos:

Una obra de arte, por ejemplo, solo puede comprenderse objetivamente dentro de cierta subjetividad, sintonizada con la obra artística y un análisis de su estructura objetiva presupone la realización de su contenido... Generalizando todavía más, los colores, los sonidos, los olores solo se dan en los órganos de los sentidos que los acogen, y, como este abigarrado mundo en su totalidad solo surge en los seres vivientes y en los espíritus...⁵

Así, por ejemplo, nos detenemos a contemplar, mediante el sentido auditivo, el orden armónico que puede presentarnos una melodía musical y con la vista una escultura o, en el caso particular que estudiamos, una construcción arquitectónica.

Cada época fijó sus propios criterios sobre los cánones estéticos, según la relación entre el hombre y las impresiones sobre el mundo que lo circunda. Es decir, un hecho artístico no puede ingresar en nuestra comprensión si no lo situamos en su contexto histórico y espacial correspondiente: “El propio artista, juntamente con la obra total que ha producido, no se halla aislado”⁶, sostenía Hipólito Taine, en el siglo XIX.

En la cultura occidental, comenzando por los griegos, siguiendo por el arte gótico, el renacimiento, el barroco y algunas artistas del siglo XX, como Mondrián,

⁴ DE AQUINO, Tomás, *Suma Teológica*, 1,5,4, ad.1; Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977, p. 378.

⁵ VON BALTHASAR, Hans, Urs, *Gloria, una estética teológica*, Madrid, ediciones Encuentro, 1985, t.1, p. 478.

⁶ TAINE, Hipólito, *Filosofía del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p.16.

continuaban insistiendo en la armonía y el esplendor de la obra de arte como principio básico.

El arte clásico helénico, en cuanto a construcción arquitectónica se refiere, transmite especialmente en sus templos y demás construcciones públicas, una imagen visual donde se privilegiaba el equilibrio y la simetría geométrica para expresar la idea de cosmos. En su *Metafísica*, Aristóteles agregó a la idea de *orden*, ya expuesta en su *Poética*, la de “armonía”. En esa armonía proporcional –como lo reconoció mas tarde el arquitecto romano del siglo I d.c., Marco Vitruvio Polión– residía el ideal de belleza, es decir, en el orden apolíneo:

Si la naturaleza ha compuesto el cuerpo del hombre de tal forma que cada miembro guarda una proporción con el todo, no es sin motivo que los antiguos quisieran que, en sus obras, la misma relación de las partes con el todo fuera exactamente observada. Pero entre todas las obras de las que regularon las medidas, cuidaron principalmente de los templos de los dioses⁷.

El cristianismo retomó estos criterios, los resignificó, y siguiendo la tradición platónica, San Agustín se refirió a la belleza de la Creación como un reflejo de la irradiación del Creador y la manifestación de la verdad divina, fundamento del ser como esplendor del bien. Y el bien como trascendental del ser es lo que todos apetecen: “al contemplar la belleza contemplo al ser”, dice Marechal expresando ese deseo del alma de poseer el bien.

Para Martin Heidegger el arte es en su esencia un origen, una manifestación de la verdad, donde se exteriorizan, plásticamente, abstracciones teoréticas y, en coincidencia con esta relación entre arte y verdad, que hace el filósofo, afirma el arquitecto y artista Antoni Gaudí: “El arte es la belleza, y la belleza es el resplandor de la verdad, sin la cual no hay arte. Para conocer la verdad hay que estudiar las cosas a fondo. La belleza es en sí la vida”⁸. Por el arte, según la visión de estos dos autores citados, el hombre se realiza en dos niveles: el ontológico y el gnoseológico.

⁷ VITRUBIO POLION, Marco, *De architectura*, Madrid, Alianza, 1990, Libro III, cap. I, pp. 6 y 7.

⁸ GAUDI, Antoni, *Escritos y documentos*, Barcelona, Acantilado, 2002, p.23.

En el siglo XVIII, Kant afirma que el arte bello es aquel que genera un sentimiento de placer en la sensibilidad del observador, en una palabra, el cultivo personal del buen gusto. La naturaleza, a su entender, provocaba un goce estético análogo.

Ahora bien, el carácter esencial del arte sagrado es lo simbólico que, según su etimología, reúne y unifica. Es propio del lenguaje de la divinidad comunicarse con los hombres a través de símbolos y analogías artísticas que re-ligan.

El hombre como "animal simbólico" vive inmerso en un universo donde, según Ernest Cassirer, "el lenguaje, el mito, el arte y la religión [...] forman los diversos hilos que tejen la red simbólica"⁹ y esa creación lingüística y simbólica constituye una clave para cada cultura particular.

Cuando se le dice a alguien que es un artista –afirma Luis Felipe Noé– se le está diciendo que es capaz, en su lenguaje, de concebir un mundo que nos interrelaciona simbólicamente con nuestro entorno humano y natural. La simbolización pertenece a la capacidad imaginativa y representativa del espíritu, que permite traducir, mediante imágenes polivalentes, la correspondencia con los diversos órdenes de la realidad visible, lo invisible o abstracto para conducir al hombre a la comunión con lo divino, según la expresión latina de los medievales "*per visibilia ad invisibilia*."

De esta manera, para el hombre medieval, el símbolo cosmológico, presente en las representaciones artísticas, se constituyó en una clave eficaz de conducir al símbolo teológico. Como nos interroga nuestro artista Antonio Seguí: "¿Acaso la imagen no sirve para imaginar?"

El objetivo estético se planteó como revelador de la imagen de la naturaleza divina y su invisibilidad. Al respecto dice Jean Hani, en su estudio sobre templo: "El arte sagrado es, pues, como una prolongación de la Encarnación del descenso de lo divino en lo creado y la creación consiste esencialmente en el cosmos suce-

⁹ CASSIRER, Ernest, *Antropología filosófica*, México, F.C.E., 1975, p.47.

diendo al caos”¹⁰. Esta cita nos introduce en el próximo punto donde consideraremos el significado de la estética sagrada.

II. Estética del templo cristiano.

“Me harán un santuario y Yo habitaré en medio de ellos. Lo harán conforme a todo lo que voy a mostrar como modelo del tabernáculo y de todos sus utensillos.” Libro del Profeta Ezequiel, 25, 8-9.

El espacio donde se encuentra emplazado un templo, originado a veces por alguna teofanía o elección particular, es diferente al resto. Ha sido separado, es decir, “consagrado”. Por esta razón, para Mircea Eliade, significa una “ruptura en la homogeneidad del espacio”¹¹. No es lo mismo, hay una frontera entre lo profano y lo sagrado. El templo es morada de Dios y de la Iglesia. Siguiendo a Martín Heidegger no toda construcción implica morada: ‘en la tierra’ significa ‘bajo el cielo’. Ambas cosas co-significan ‘permanecer ante los divinos’ e incluyen un ‘perteneciendo a la comunidad de los hombres’. Desde una unidad *originaria* los cuatro —tierra, cielo, los divinos y los mortales— pertenecen a una unidad.

Generalmente el término “templo” se identifica con “iglesia”, pero ambos son diferentes. El templo cristiano tiene su fundamento remoto en el templo de Jerusalén, levantado por el rey Salomón, y también en la Sinagoga que adquirió importancia cultural luego de la destrucción del segundo templo, en el año 70 d.c.

El templo era el lugar más sagrado de la ciudad, morada de la presencia numinosa de Yahvé (*Domus Dei*) donde en una de sus secciones se encontraba el altar para los sacrificios y el *Santa Sanctorum*. Al interior del templo solo accedían los sacerdotes. Posteriormente, el cristianismo introdujo una novedad: la idea de pueblo sacerdotal, y el templo pasó a ser el lugar donde se reúne la Iglesia, el pueblo de Dios, como espacio celebrativo (*Domus Ecclesiae*).

¹⁰ HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, 1983, p.33.

¹¹ ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1973. p. 26.

Es en el templo cristiano donde confluye este doble carácter de: “Templo-Iglesia”, y donde encontramos su significado rico y profundo: es un microcosmos, una imagen del mundo ordenado.

El medioevo abrevó en las fuentes estéticas de la tradición cultural grecolatina. El aporte cristiano introdujo una cosmovisión nueva del hombre, del mundo, la naturaleza y la historia.

Para el historiador francés George Duby¹², la finalidad de la creación artística medieval tenía una función mediadora entre el hombre y lo sagrado ya que la riqueza y variedad de símbolos conducían al acceso del misterio de Dios, expresado en la piedra tallada, símbolo de la permanencia e inmutabilidad frente a la precariedad humana y lo efímero. Por eso dice, en el siglo XIX, Víctor Hugo que en la edad media, el género humano no pensó nada de importante que no lo haya escrito en piedra.

La dicotomía de la luz–oscuridad unida a la idea de proporción y simetría arquitectónica buscaba crear, según la concepción agustiniana, un efecto de orden en nuestros sentidos.

Históricamente, el siglo XIII se caracterizó por un espíritu de síntesis y suma entre el arte, la fe y la razón. Karl Werne encontró precisamente una analogía clave entre la arquitectura y la obra cumbre del saber teológico de santo Tomás de Aquino:

La Suma teológica, es el producto mas grandioso de la ciencia medieval [...] constituye en su arquitectura razonada un templo de la ciencia sagrada. [...] lo mismo, en este santo templo, verdadera imagen espiritual del cosmos querido por Dios, la sabiduría humana de Platón y de un Aristóteles es invitada a rendir homenaje a la gloria del Señor...¹³

Podríamos decir, entonces, que ambas construcciones tienen en común estos tres conceptos que se imbrican: “edificio”, “templo” y “libro”.

La catedral gótica, como mayor expresión artística urbana de su tiempo, es el edificio donde se encuentra la sede de la cátedra episcopal, el templo de la ciu-

¹² Ver DUBY, George, *La época de las catedrales: arte y sociedad*, Madrid, Cátedra, 2005.

¹³ WERME, Karl, *System der christlichen ethik*, Ratisbona, 1850, p. 123.

dad cristiana, centro culminante que imprime su identidad y pertenencia. Como *centro* el templo se reviste de una connotación clave para la comprensión de lo sagrado, ya que es fundante y constituyente de una comunidad humana como “lazo entre el cielo y la tierra”¹⁴ una inserción del lugar consagrado del espacio profano.

De ahí que el pórtico del edificio adquiriera un valor simbólico importante, no solo como límite que separa el espacio sagrado del profano, sino como representación mística de Cristo. Si el interior del templo es la imagen futura de la *Jerusalén celestial*, la puerta es su acceso como el mismo Jesucristo lo expresa en el Evangelio: “Yo soy la puerta; el que por mí entrare se salvará [...]”¹⁵.

Tanto el templo-Iglesia gótico como el barroco insistieron en ornar la fachada y sus pórticos, como lo hará mas tarde Gaudí en la Sagrada Familia, enfatizando este simbolismo místico de la puerta del cielo en el “pórtico de la Gloria”, como acceso principal al mismo.

En la basílica paleocristiana, particularmente la bizantina, la puerta conducía a la nave longitudinal central que, en perspectiva, se abría al ábside semicircular donde en lo alto se hallaba la imagen del Cristo Pantocrátor con su fondo dorado, expresando el infinito y el resplandor místico de la luz divina, con sus brazos extendidos, en actitud de recibimiento. Así la puerta que nos abre, metafóricamente el cielo, anuncia la experiencia contemplativa que ha de tener lugar en el interior del templo-iglesia en dirección hacia el centro cultural del mismo que es el altar, ubicado generalmente bajo la cúpula que simboliza la bóveda celeste. El altar, es el lugar mas santo de encuentro entre lo divino y lo humano y punto de intersección entre el cielo y la tierra: “[...] por el altar viene Dios a nosotros y nosotros vamos a Él”. Además es nexos entre la Antigua y Nueva Alianza:

Moisés construye un altar al pié del Sinaí, sacrifica y hace dos partes con la sangre; una es ofrecida al Señor y la otra, al pueblo, que es aspergido con ella; de este modo se sella el pacto entre el Señor y su Pueblo (Ex. 24,3-8). Del mismo modo sobre el altar cristiano, la sangre de la Nueva

¹⁴ ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1956, p. 44.

¹⁵ Jn.:10, 7-9,

Alianza es derramada, ofrecida al Señor y luego distribuida al pueblo, sellando la reconciliación del pecador con Dios¹⁶.

De ahí que el altar es la “piedra angular” donde se edifica el templo-iglesia. Con estos presupuestos nos introducimos en el próximo punto en su obra artística y teológica que plasmó en la piedra.

III. La teología pétreo de la Sagrada Familia.

“Tu me ordenaste, dijo a Dios Salomón, edificar el templo en Tu santo monte, y un altar en la ciudad en la que moras, según el modelo del santo tabernáculo que Tú habías preparad desde el comienzo”

Libro de Sabiduría: 9,8

En la planificación y diseño de sus capillas, templos y mobiliario litúrgico, Gaudí es un innovador, atento a la cultura de su tiempo: “Las mismas formas – dice el arquitecto– cifras y leyendas góticas, después de cuatro siglos de olvido, no son plenamente comprensibles para el público en masa”¹⁷. Había que renovarlas en el presente para que cobren sentido. Encontraba en la proporción geométrica, uno de las principales componentes de la belleza. Reconocía así la tradición clásica de Occidente su fuente. Al referirse a la forma de los edificios religiosos antiguos decía: “Los templos griegos y demás edificios tienen la planta rectangular, las columnas cónicas, los frontones triangulares [...] en las catedrales el arco de círculo”¹⁸.

Para Gaudí el arte debía tener una condición básica: un contenido poético y místico que le permitiría permanecer en el tiempo y ser contemplado. Concebía al edificio sagrado como hacedor del paisaje estético en el hábitat humano de la ciudad, en un diálogo permanente entre la naturaleza y la cultura.

¹⁶ HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, p.94.

¹⁷ GAUDI, Antoni, *Escritos y documentos*, p.129.

¹⁸ GAUDI, Antoni, *Escritos y documentos*, p.127.

Incluso, la construcción del templo-iglesia reviste para él de una consideración particular ya que debía apuntar a reflejar el esplendor de la belleza, y el sentido de la trascendencia: “El templo debe inspirar el sentimiento de la divinidad, con sus infinitas cualidades y atributos”¹⁹. Con esta premisa Gaudí se planteó cómo reinsertar, en su presente histórico, el templo en la ciudad, oculto ahora entre los edificios públicos y domésticos que crecían en altura y simbolizaban el progreso humano y técnico.

En la segunda mitad del siglo XIX se difundió el secularismo y el laicismo en todos los aspectos de la cultura. El progreso, núcleo esencial del pensamiento positivista, fue la expresión material visible de la sociedad que consideraba superada –según Augusto Comte– lo que él llamaba la etapa de la fe y la teología, equiparándola con la locura.²⁰ Además de esta hostilidad creciente hacia la Iglesia y la religión, la sociedad catalana se caracterizaba también por ser un hervidero de conflictos sociales e inestabilidad política y el desarrollo de la afirmación nacional de Cataluña.

Es importante destacar ese contexto histórico para una obra de tamaña envergadura que Gaudí reformuló y encaró, no exento de críticas, al hacerse cargo, en 1883, del templo que ya se había iniciado. Desde entonces se “consagró” plenamente a ella hasta su muerte accidental, según revelan sus palabras: “Mis grandes amigos están muertos; no tengo familia, ni clientes, ni fortuna, ni nada. Así puedo entregarme totalmente al templo”²¹.

Es aquí cuando vive una experiencia mística de recogimiento, apartado del mundo y entregado profundamente a lo divino, en sentido de íntima contemplación, dirigida con todas sus potencias del alma a la belleza de Dios.

La magnitud de las construcciones civiles, institucionales de la administración del Estado, durante el siglo XIX, representaba ese acrecentamiento de sus funciones como también su fortalecimiento.

¹⁹ GAUDI, Antoni, *Escritos y documentos*, p.127 y 128.

²⁰ Decía Augusto Comte: “[...] el impulso orgánico y progresivo eliminará doquiera a los retrógrados ... y se los considerará toda prolongación del estado teológico o del metafísico cual una enfermedad cerebral.” *Catecismo positivista*, París, Casa editorial Garnier Hnos., p. 39.

²¹ GAUDI, Antoni, *Escritos y documentos*, p.127.

El arquitecto catalán se propuso entonces recuperar el espacio sagrado y su visibilidad en el ámbito urbano: “Las edificaciones civiles pueden menguar la dimensión del templo, sin embargo, éste nunca debe resultar inferior a aquellos”²².

El emplazamiento de la Sagrada Familia, en el tejido urbano, respondió a resaltar el templo. Se lo concibe, desde el principio, con carácter “expiatorio” de los pecados en base a donaciones. Por eso este templo Expiatorio, para Gaudí, lo hace el pueblo y se refleja en él, para ser concluido por las generaciones venideras.²³

Su planta basilical consta de cinco naves con crucero de tres que forman una cruz latina. El templo de la Sagrada Familia fue emplazado en el área del llamado *ensanche* de Barcelona, la nueva urbanización moderna ideada por Ildefonso Cerdá, con su planta regular, amplias calles y avenidas parquizadas, en perspectiva, que contrastaban con la planta irregular de la ciudad medieval.

En la obra es posible hallar no pocos elementos medievales diacrónicos como, por ejemplo, los *bauhütten* o los típicos talleres de obra para construcciones, semejantes a los gremios, que consistían en asociaciones de arquitectos, escultores, carpinteros, vidrieros, artesanos yeseros, herreros y otros oficios específicos para la construcción de templos que se regían por sus propios estatutos. Nos sugiere, asimismo, el empleo artesanal de materiales de uso tradicional, como la piedra, el hierro forjado, madera y cristal. La construcción está concebida a base del predominio de la altura sobre sus demás dimensiones; su composición es, definitivamente, vertical como señalan sus agujas, sus torres y campanarios. La magnitud de la cúpula central acentúa la verticalidad. Otro elemento que podemos distinguir es el anacronismo de la obra en cuanto a una época del auge capitalista industrial que privilegia y valora el tiempo futuro, el progreso técnico y el espacio en orden a lo útil y económico: “semejante obra –opinaba Gaudí– tiene que ser el

²² BONET, Jordi, *L'últim Gaudí*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 2001, p.21. En el marco del Concilio de Trento, en cuanto a la valorización que le asignó al templo en la ciudad, el teólogo italiano Carlos Borromeo redactó en 1577, unas “Instrucciones para la construcción de las iglesias” recomendando, como paso previo, la elección conveniente y preferencial del lugar donde debía cuidarse que el área, en la que se quería edificar la iglesia, esté algo elevada sobre las adyacentes.

²³ PUIG BOADA, Ignacio, *El templo de la Sagrada Familia*, Barcelona, Omega, 1952, p.16.

fruto de mucho tiempo, cuanto mas largo, mejor.” Y en ocasión de un reportaje, al preguntársele cuando lo concluiría, respondió “mi cliente no tiene tiempo”²⁴. Aquí el interés, que el célebre arquitecto manifiesta, está puesto en el espacio consagrado, concebido en expansión con tendencia a proyectarse en forma ascensional, generando en el observador la típica sensación de empequeñecimiento ante lo sagrado –como lo llama el teólogo Rudolf Otto– el “sentimiento de criatura” frente a lo sublime y majestuoso como modo de expresión de lo numinoso.²⁵ Quizás la característica más decisiva de su obra fue el sentido pedagógico que lo inspiró, expresado en la riqueza de su contenido simbólico. Ya hemos analizado, en el primer punto, cómo desde el medioevo el sentido visual era el sentido por donde se aprendían y recibían los misterios sagrados. El texto bíblico se convirtió en un relato de imágenes seriadas y concatenadas. No es casual que los autos sacramentales se representaran en el atrio o pórtico de las catedrales, que como escena viva, se complementaban con el escenario pétreo de la fachada que todos podían “leer” con su mirada.²⁶ De ahí que el diseñador de la Sagrada Familia consideraba que “el oído es el sentido de la fe y la vista el sentido de la Gloria”²⁷. De esta manera, su obra cobra valor en el sentido más pleno de la cultura como culto, cultivo y educación.

En tiempos de una civilización donde lo artificial avanza sobre la naturaleza, Gaudí retomó y privilegió la representación del mundo natural. El interior del templo lo proyecta con columnas arborescentes porque, a su entender, debía ser un bosque. Reserva el ingreso de la luz a través de los grandes ventanales de los muros laterales y, en especial, la luz cenital que se proyecta en un haz desde la gran cúpula central. En el exterior, la técnica del *trencadís*, por medio de azulejos fragmentados, le permite potenciar la luz solar por reflejo.

²⁴ PUIG BOADA, Ignacio, *El templo de la Sagrada Familia*, p.158.

²⁵ OTTO, Rudolf, *Lo santo*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, p. 102. Lo numinoso como “mysterium” procede de la raíz “my”, ‘oculto, inmanifiesto’.

²⁶ En relación a esto, dice Javier Sanguinetti, trazando un paralelo entre la tragedia y la catedral gótica, en cuanto a la función estética, que ambas desempeñan una “medición comunicacional masiva”. SANGUINETTI, Javier, *Culturas y Estéticas*, Buenos Aires, Mediarte estudios, p.17.

²⁷ Citado por PUIG BOADA, Ignacio, *El templo de la Sagrada Familia*, p.127.

Si ser original, como fue calificada su obra, se entendía como un retorno a los orígenes, entonces “si soy original”. Sin embargo, no era por el carácter personal que imprimía en sus obras por la que aceptaba su originalidad para distinguirse de toda una tradición cultural histórica como experiencia acumulada que reconocía y revalorizaba en forma pragmática: “No se debe querer ser original; todos deben apoyarse en lo que se haya hecho antes, y si no se hace así, no se llegará a término, y se caerá en todos los errores que se han hecho durante los siglos”. La originalidad está en la personalidad: “El estilo lo lleva dentro cada uno y sale espontáneamente sin darse uno cuenta”²⁸.

Para el artista, Alberto Durero, el “arte está en la naturaleza y quien lo puede extraer, ese lo tiene”²⁹. Este postulado es el que sigue Gaudí al contemplar el paisaje natural, con ojos artísticos y poéticos, le otorga un lugar privilegiado en su diseño arquitectónico, mediante el recurso técnico de líneas ondulantes y curvas hiperbólicas en el arco catenario.

Las dos fachadas realizadas en piedra, que cumplen la función de pórticos de acceso, laterales al interior del templo, corresponden, exteriormente, a los brazos del crucero; la oriental está dedicada a representar la natividad e infancia de Jesús y la occidental, a su pasión y muerte. No es aleatoria esta orientación, sino que se encuentra asociada al eje este-oeste, en la dirección que describe el sol desde su amanecer hasta su ocaso, nacimiento y muerte de Jesucristo. No solo se quería representar sino, también, generar en el receptor gozo, dolor y compasión.

La fachada lateral oriental de la Natividad, que aparece poblado de innumerables ornamentos de la naturaleza, tales como palmeras, representaciones zoológicas como tortugas, moluscos, o mitológicos dragones, signos del zodiaco, árboles. Las rocas representan las formaciones geológicas de Montserrat que forman parte del paisaje natural y nacional de Cataluña.

²⁸ Citado por PUIG BOADA, Ignacio, *El templo de sagrada Familia*, p.134.

²⁹ Citado por CASSIRER, Ernest, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica., 1975, p.82.

La representación de elementos naturales, tanto inorgánicos como orgánicos, sigue un orden para integrar el cosmos en torno a la gruta de la Encarnación del Hijo de Dios con la Virgen María y San José que nominan la fachada.

La vegetación próxima a la superficie del pavimento del templo como las palmeras, a medida que se van elevando, sirven de soporte a los ángeles y pináculos de estrellas, atrayendo al observador la elevación de su mirada hacia lo alto.

Finalmente, haciendo un eje simétrico en la composición del portal, se encuentra representado un árbol proyectado hacia lo alto en sintonía con los campanarios. En las culturas antiguas del medio oriente el árbol de la vida une tres planos: el subterráneo, la superficie y el cielo. Al incluir el árbol en su ornamentación no solo recuperaba su lugar natural, sino su valiosa resignificación para el cristianismo, como así lo resalta un antiguo himno de la liturgia bizantina: “El árbol de la vida plantado en el Calvario, el árbol sobre el cual el Rey de los siglos ha obrado nuestra salvación, el árbol que saliendo de las profundidades de la tierra se ha elevado en el centro de la tierra y santificado hasta los confines del universo”³⁰.

A modo de conclusión.

Según hemos planteado en la hipótesis introductoria, el objetivo explícito del arquitecto y artista Antoni Gaudí fue recuperar el sentido esencial del templo-iglesia como icono-símbolo sagrado y como centro visible desde cualquier ángulo de la ciudad, reinsertándolo en su corazón mismo. En la actualidad, esta iglesia, prácticamente se ha convertido en el símbolo mismo de Barcelona.

El artista no lo planteó, desde un sentido, podríamos decir nostálgico del tiempo pasado o de imitaciones de estilos artísticos, sino desde una renovación original y espiritual que su época y sociedad requerían y esperaban. Esta obra nos revela, entre otras cosas, una profunda experiencia mística.

La presencia de imágenes y simbologías sagradas se encuentran en todas sus construcciones aún en las de uso civil como la casa Batllo o la casa Milá.

³⁰ Fragmento citado por ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1956. p.176.

De esta forma, Gaudí entendió la estética sagrada como un cosmos centrado en el Verbo de Dios por quien y para quien fueron creadas todas las cosas, conduciéndonos a esa Belleza Increada que, en definitiva, como dice nuestro Leopoldo Marechal, nos salvará.

Bibliografía.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclee de Broker, 1975.

BONET, Jordi, *L'últim Gaudí*. Barcelona, Editorial Pòrtic, 2001.

CASSIRER, Ernesto, *Antropología filosófica*, México, F.C.E. 1975.

COMTE, Augusto, *Catecismo positivista*, París, Casa editorial Garnier Hnos., 1919.

DE AQUINO, Tomás, *Suma Teológica*, 1,5,4, ad.1; Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.

DUBY, George, *La época de la catedrales: arte y sociedad*, Madrid, Cátedra, 2005.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1956.

_____, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.

GAUDI, Antoni, *Escritos y documentos*, Barcelona, Acantillado, 2002.

HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, 1983.

MARECHAL, Leopoldo, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires, Vortice, 1994.

OTTO, Rudolf, *Lo santo*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

PUIG BOADA, Ignacio, *El templo de la Sagrada Familia, síntesis del arte de Gaudí*, Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1952.

SANGUINETTI, Javier, *Culturas y estéticas contemporáneas*, Buenos Aires, Mediarte estudios, 1993.

TAINÉ, Hipólito, *Filosofía del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

VITRUBIO POLIÓN, Marco, *De architectura*, Madrid, Alianza, 1990.

VON BALTHAZAR, Hans Urs, *La esencia de la verdad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1955.

_____, *Gloria, una estética teológica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.