

LA INSPIRACIÓN GÓTICA EN EL TEMPLO EXPIATORIO DE LA SAGRADA FAMILIA DE GAUDÍ

JUAN GÓMEZ Y GONZÁLEZ DE LA BUELGA*
Académico de Número de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes

RESUMEN

Previo: antecedentes góticos en la arquitectura catalana de los siglos XIII al XV. Proceso edificatorio del templo de la Sagrada Familia con la intervención de Gaudí hasta su muerte. Dificultades para la continuidad de la obra. Su reanudación en los años sesenta del siglo XX. Simbología religiosa del edificio y características constructivas del mismo. Análisis final del contenido goticista de su arquitectura.

PALABRAS CLAVE

Modernismo gaudiano con base gótica.

OVERVIEW

Previous: Gothic history in Catalan architecture from the 13th to the 15th centuries. Building process of the «Sagrada Familia's» Temple with the intervention of Gaudí until his death. Difficulties for the continuity of the work. Their resumption in the sixties of the 20th century. Religious symbolism of the building and construction characteristics. Final analysis of the gothic architectural context.

ABSTRACT KEY WORDS

Gaudi's Art Nouveau Architecture with gothic spirit.

* Doctor Arquitecto y Académico Correspondiente de la Academia de la Historia.

VUE D'ENSEMBLE

Précédent: Histoire gothique de l'architecture catalane du XIIIe au XVe siècle. Processus de construction du Temple de la «Sagrada Família» avec l'intervention de Gaudí, jusqu'à sa mort. Difficultés pour la continuité des travaux. Leur reprise dans les années soixante du XXe siècle. Symbolisme religieux et typologie constructive. Analyse finale de l'architecture du Temple et de son gothique esprit.

RÉSUMÉ DES MOTS CLÉS

Esprit gothique dans le «Modernism Style» de l'architecture de Gaudi.

A) PRESENCIA ANCESTRAL DE LA ARQUITECTURA GÓTICA EN CATALUÑA

La sociedad barcelonesa de la Baja Edad Media (siglos XIII al XV) fue altamente progresista y afortunada. Alcanzó las más altas cotas de bienestar, merced al desarrollo mercantil de su puerto marítimo que rivalizó con las repúblicas italianas —importantes ciudades-estado de la época—. Y entre todas ellas tejieron a través del Mediterráneo una tupida red de relaciones comerciales, diplomáticas y culturales que redundaron en beneficio de sus respectivas poblaciones, gobernadas por plutocracias refinadas y cultas.

Este desarrollo económico del que los protagonistas eran los mercaderes y artesanos barceloneses agrupados en Hermandades y Cofradías, produjo, entre otros beneficios, un florecimiento de las artes, y entre ellas, de la Arquitectura Gótica, que se desarrolló con esplendor y con características propias durante los dos siglos citados.

Los Reyes de Aragón, que también eran Condes de Barcelona y del Rosellón, contribuyeron al desarrollo de esa arquitectura con la construcción de sus propios palacios que levantaron en diversas ciudades de su reino (Poblet, Santas Creus, Perpiñán) y singularmente en el llamado «Barrio Gótico» de la actual metrópoli, que era el conjunto medieval más importante de la Península Ibérica en su época.

Los Reyes, de los que decía Torres Balbás que: «...eran cultos, amantes de la vida grata y aficionados a los jardines», patrocinaron la «Gaya Ciencia» y los Juegos Florales (Figura 1), en los que rivalizaban los mejores trovadores provenzales y catalanes, festejos en los que lucían sus oropeles las más importantes damas de las familias barcelonesas, enriquecidas con el comercio internacional.



Figura 1. La «Gaya Ciencia», trovadores ante Juan I de Aragón (llamado «Amador de la gentileza») en su Palacio de Barcelona.

Los innumerables edificios góticos que se levantaron entonces llenaban los espacios de la vieja ciudad romana, subiendo en altura lo que no podían hacer en extensión sin salirse del recinto amurallado. Eran sus calles principales el «Carrer des Comtes» (el Decumanum romano) y el «Carrer des Bisbes», a un lado el «Palau Reial Maior» (Figura 2) con todas sus dependencias (Figura 3), y al otro el de la «Generalitat» (Figura 4) y la «Casa de la Ciutat» (Figura 5), donde gobernaban respectivamente los políticos de las Cortes y los funcionarios municipales. La Plaza de Sant Jaume se abriría más de doscientos años después, con el propósito de crear un espacio abierto en el mismo corazón histórico del barrio, definido mediante una vestidura de fachadas neoclásicas para ennoblecer los accesos a ambas instituciones barcelonesas. De hecho ha quedado convertido en el destino final de todas las celebraciones, festejos y concentraciones populares de la ciudad.



Figura 2. Plaza del Rey de Barrio Gótico donde se sitúa el «Palacio Reial Maior» y entrando de frente al Museo de Historia de Barcelona.



Figura 3. Iglesia de Santa Àgata (Capilla Real).



Figura 4. Palacio de la «Generalitat» construido en 1424.



Figura 5. Casa de la «Ciutat» construida en 1399.

La iglesia, por su parte, construyó muchos templos repartidos por todos los países del reino, y levantados en períodos muy cortos de tiempo, lo que los hizo especialmente bellos por su homogeneidad de estilo, el mismo desde la primera a la última piedra. Carecían de transeptos y de cruceros, que encarecían inútilmente su coste y se encajonaban entre altos contrafuertes para contener los pequeños empujes que producían unas bóvedas también de parvos peraltes. La mayoría de esos templos era de una sola nave, pero también excepcionalmente las hicieron de tres, entre las que destaca la joya de la arquitectura gótica barcelonesa: Santa María del Mar (Figura 6), construida por las cofradías de pescadores, ha sido y continúa siendo toda una institución unida a las más queridas tradiciones populares catalanas.

Fue tan importante el impacto cultural de esta arquitectura de aquel período histórico esplendoroso, que permaneció en la entraña del pueblo con el paso de las generaciones, sin que las corrientes arquitectónicas de siglos posteriores lo hicieran desaparecer del todo. Y particularmente durante el eclecticismo del siglo XIX contempló un potente rebrote —el estilo neogótico— con el que se volverían a construir la mayoría de las nuevas iglesias, entre ellas el primer Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, protagonista de nuestra conferencia de hoy, como veremos.

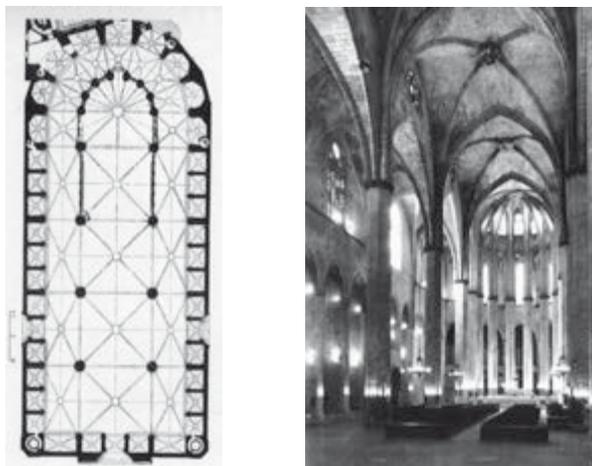


Figura 6. *Planta y vista interior de Santa María del Mar de Barcelona, Iglesia construida entre 1329 y 1383.*

B) ANTECEDENTES DE LA CONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO DE LA SAGRADA FAMILIA

Quando «la Asociación de Devotos de San José» (fundada por el librero Bocabella) decidió construir un templo expiatorio¹ dedicado a la Sagrada Familia en Barcelona (1882) no se concebía que pudiera construirse más que en estilo Neo-Gótico y así lo proyectó el arquitecto Francisco del Villar (Figura 7) al que se lo encargaron. Su disposición compositiva era la tradicional: una cabecera circular provista de girola con siete

¹ Templo expiatorio: se llama así porque los fieles de la Asociación que se reunían para construir el templo y financiaban las obras expiaban de esa manera sus pecados.

capillas absidales que la contorneaban, un crucero elevado con transepto y un cuerpo de tres naves de seis tramos cada una.

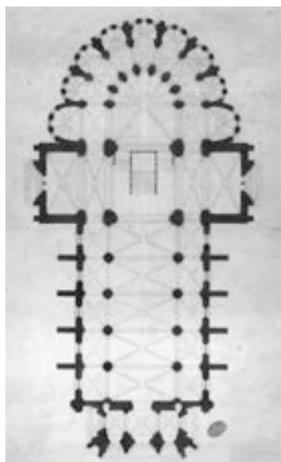


Figura 7. *Planta general de la Iglesia neogótica que proyectó el arquitecto del Villar.*

Con la aprobación de tal proyecto por parte de la Asociación se comenzaron de inmediato las obras, que abandonarían al poco tiempo su autor por diferencias habidas con la propiedad. Y entonces fue cuando entró para sustituirle el todavía joven pero ya conocido arquitecto Antoni Gaudí i Cornet, del que se conocía ya y se admiraba (no sin polémicas) la original arquitectura inscrita dentro del movimiento «Modernista» que por entonces daba sus primeros pasos. Y lo hacía por toda Europa con nombres diferentes según los países: Art Nouveau en Francia, Modern Style en Inglaterra, Sezessionstil en Viena, etc..., un nuevo estilo en el que lanzaron sus revolucionarias creaciones pintores, escultores, ceramistas, alfareros, ebanistas, herreros, y también los arquitectos. Barcelona fue uno de los focos más importantes de ese Arte con nombres tan destacados como Domenech i Montaner, Puig i Cadafalch y sobre todo, Gaudí, que al hacerse cargo de las obras de la Sagrada Familia estaba madurando su juventud con treinta y un años de edad.

La novedad del estilo modernista se impondría sobre el eclecticismo anterior de los «Neos» (neogótico, neorrománico, neomudéjar, etc...) y en las calles de la Ciudad Condal pronto empezaron a aparecer los (para aquellos tiempos) extraños y sorprendentes edificios.



Figura 8. *Casa Batlló en el Paseo de Gracia de Barcelona.*

El estilo de Gaudí le hace único por su singularidad, que ha hecho discurrir a sus críticos y admiradores, algunos de los cuales piensan que su mejor potencialidad artística estaba en lo escultórico, facultad con la que modelaba sus construcciones. Dalí le consideraba —como a él mismo— un surrealista, y Chueca se admiraba ante su polifacética condición de creador, que unas veces le hacía recordar a Picasso y otras a Walt Disney, pero aseguraba que «...*en punto a personalidad arrolladora y desbordante energía creadora, ninguno de sus contemporáneos ha llegado a más*»².

Fueron sus primeras creaciones la Casa Vicens, la Casa Batlló (Figura 8), el Parque Güell y las obras que su principal cliente (el Conde de Güell) le había encargado para la localidad de Comillas en Cantabria. Su obra ya despuntaba entre todas las demás por sus características especiales, basadas en las formas de la naturaleza, es decir, en la anatomía de animales y plantas en las que Gaudí aseguraba encontrar la máxima funcionalidad y belleza. Odiaba el empleo de planos y líneas rectas, y sólo los aceptaba cuando se le imponían por leyes y ordenanzas o simplemente por respeto al entorno en el que levantaba su obra.

² «Historia de la Arquitectura Española. Edad Contemporánea», Tomo II, pág. 736 (Editorial Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2001).

No era la primera vez que Gaudí —que era hombre educado en colegio religioso (Escuela Pía de Reus)— se encargaba con el encargo de una Iglesia. Había empezado con obras civiles, dejando desbordarse sus ideas modernistas como en la Casa Batlló de la que decía Chueca que «...desarrolló en ella su desenfrenado naturalismo. La loggia del piso inferior parece hecha de lava caliente y a punto de derretirse y la cubierta sobrenada como el dorso de un animal antidiluviano». El Conde de Güell le encargó entonces una Iglesia para sus obreros en Santa Coloma de Cervelló, de la que tan solo pudo hacer la cripta (Figura 9), suficiente desde luego para dejar claras sus directrices al respecto. En su disposición funcional se adivina el modelo tradicional seguido por la Liturgia de la Iglesia, en el que lo mismo soportes que bóvedas están realizados con el lenguaje artístico del modernismo ya habitual en él: columnas retorcidas, profusión de arcos y bóvedas de ladrillo también retorcidos, en una disposición intencionadamente descoyuntada, con la que Gaudí parecía solazarse alejándose y manteniendo distancias importantes con el conservadurismo arquitectónico.



Figura 9. Cripta de Santa Coloma de Cervelló, obra singular del arquitecto Gaudí.



Figura 10. Gouache elaborado por el propio Gaudí, como boceto de la futura Iglesia de Santa Coloma de Cervelló (no realizada).

Pero en el anteproyecto del que dejó hecho un apunte en «gouache» (Figura 10) de su propia mano, el grupo de cuerpos verticales que lo coronan está proclamando ya el espíritu de su posición idealista, y que —como veremos— era el mismo que había movido a quienes construyeron las catedrales góticas.

También por entonces viajó a Marruecos con su mentor el Conde de Güell, que pensaba patrocinar en Tánger un conjunto dedicado a la misión evangelizadora de los franciscanos. En el anteproyecto que hizo Gaudí al respecto, aparecen también el mismo tipo de torres en forma de «pan de azúcar» y otros elementos en los que Chueca veía la posible influencia de la arquitectura tradicional del país (tal vez los poblados del Atlas presahariano). En estas torres vuelve a aparecer la inspiración de lo que más tarde había de constituir uno de los temas arquitectónicos recurrentes en su templo de la Sagrada Familia.

Hasta aquí los antecedentes de lo que le esperaba y había de ser su obra cumbre que le haría famoso en el mundo entero, habida cuenta de la repercusión que el templo barcelonés ha tenido y tiene en el mundo del arte.

C) EL PROYECTO DE GAUDÍ PARA LA SAGRADA FAMILIA

C.1. Aspectos didáctico-religiosos

La fantasía deslumbradora del genial arquitecto y su espíritu creador laten en esta obra monumental en la que trabajó intensamente muchos años, y durante los cuales se

produjo un fuerte crecimiento de su fe, al tiempo que se identificaba con los objetivos religiosos del encargo recibido. Allí terminaría viviendo como un anacoreta hasta su muerte accidentada e inesperada en 1926 a los setenta y dos años de edad, dejándola inconclusa, lo que plantearía problemas a partir de entonces a sus continuadores.

Sin embargo el proyecto en lo básico estaba en su mente y de él quedaron cantidad de rastros en forma de planos, dibujos, maquetas y modelos de madera y de yeso que cada día elaboraba de su propia mano en el taller («l'Obrador de Gaudí»)³ que él mismo había construido junto a la vivienda del Capellán de la Obra. Allí consumía sus frugales comidas (rebanadas de pan untadas con miel y un puñado de pasas, por ejemplo) y tenía una cama en la que dormía a veces, cuando no lo hacía en otra que tenía en el Parque Güell. Un voraz incendio destruyó el taller durante la Guerra Civil, pero milagrosamente se salvaron la mayor parte de los planos y modelos que realizó y se muestran en el Museo que se ha instalado en los bajos de la Iglesia.

En el proyecto de Gaudí (Figura 11) existe un compromiso claro entre la ancestral inspiración gótica de la que hemos hablado y la deslumbrante creatividad revolucionaria de su autor. Esto se advierte desde que se penetra en el interior de sus naves, en las que no se sabe qué admirar más, si la belleza plástica del conjunto o su carga didáctica-religiosa, verdadero tratado de Historia de la Iglesia, pura Teología de piedra. En el arte románico y en el gótico esa pedagogía se concretaba en portadas, capiteles y vidrieras, pero aquí el prolífico mensaje está (además de en esos elementos) en la propia entraña del edificio en el que no hay elemento alguno que no tenga su propia simbología (torres, cimborrios, sacristías, deambulatorio exterior, girola, capillas, crucero e incluso las mismas naves) en forma de dedicación y que se nos recuerda reiteradamente en frases y nombres grabados en las piedras y extraídas de las Sagradas Escrituras o simplemente del Catecismo. Entre esos ejemplos se pueden citar las 52 columnas de la nave principal que simbolizan a los 52 domingos del Calendario Litúrgico que acercan al conocimiento de Dios y los 24 lucernarios (Figura 12) del crucero, que representan a los otros tantos Ancianos del Libro del Apocalipsis.

El maestro llegó a ser un gran conocedor del mensaje cristiano de la Iglesia, y al respecto se había estudiado las teorías renovadoras de la misma del benedictino Prosper L. P. Guéranger (1805-1875)⁴ y sus teorías sobre el papel que el arte puede desempeñar para transmitir la lectura del mismo a los hombres. Como él mismo dijo

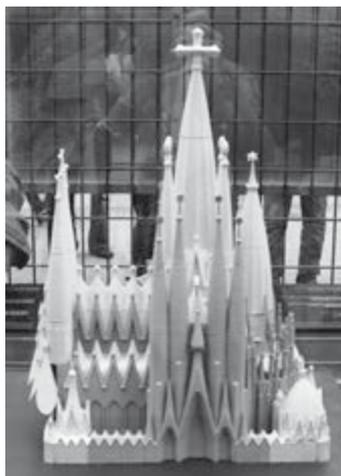


Figura 11. *Versión idealizada del proyecto completo de Gaudí en forma de maqueta de escayola.*



Figura 12. *Los 24 lucernarios del crucero simbolizando otros tantos Ancianos del Apocalipsis.*

³ «L'Obrador de Gaudí» (Josef Gómez Serrano, Ediciones UPC, 1996, Barcelona).

⁴ «El año litúrgico» (R. P. Dom Prosper Guéranger, abad de Solesnes, Ed. Henri Oudin, París, 1876).

en su «Manuscrito de Reus», «...las iglesias cristianas deben mostrar al mundo muestras de una religiosidad auténtica arraigada en la contemporaneidad, que representen una síntesis de todas las artes».

Gaudí alcanzó con este proyecto cotas muy elevadas de espiritualidad apreciadas por todos cuantos la han visitado desde el día de su consagración por Benedicto XVI, y valoradas muy notablemente por los teólogos. Al respecto comenta Armand Puig, decano de la Facultad de Teología de Cataluña⁵ que «...allí el paradigma de la Vieja Babilonia que es el de la confusión y el enfrentamiento, es sustituido por el de la Nueva Jerusalem, el de la concordia y la paz». Y continúa: «...es un lugar donde la tierra y el cielo se abrazan. La Basílica de la Sagrada Familia es una cartografía de lo sagrado, un mapa abierto donde el mundo entero puede leer las grandes preguntas de la vida, del origen y del fin, del cielo y de la tierra», y concluye: «Gaudí no es un fabricante de sensaciones, sino un recreador de la naturaleza y del hombre, un creyente que cincela en piedra el Evangelio. No puede haber nada superfluo en una edificación que se eleva hacia el Cielo y que como una madre, abre sus brazos a todo el mundo».

C.2. Ideas estructurales básicas

Para la construcción del templo de la Sagrada Familia se basó Gaudí en la teoría mecánica de que el único arco que no da empujes es el parabólico (es decir, el inverso a la catenaria) que conduce los pesos hacia el suelo donde se pierden y desvanecen en el terreno. Y a mayor abundamiento, los perfiles de las columnas sustentantes si se hacían suficientemente rígidos (en evitación de pandeos) podían incidir en el suelo con una directriz levemente inclinada hacia fuera, como se aprecia en la sección longitudinal (Figura 13) que dejó hecha el maestro. La rigidez de las piezas había que obtenerlas siguiendo las leyes naturales de las fibras con que están hechos los tallos de las plantas. Esta idea madre que tenía Gaudí en la cabeza está claramente visualizada en el «gouache» que citamos al hablar de su proyecto de iglesia para el Parque Güell, en el



Figura 13. Sección longitudinal del Templo proyectado por el propio Gaudí.



Figura 14. Prueba de carga para las bóvedas realizada por Gaudí.

⁵ «La Sagrada Familia según Gaudí» (Armand Puig, Decano de la Facultad de Teología de Cataluña, Editorial Portic, 2010, Barcelona).

que se aprecia el apoyo inclinado de todo el perímetro de la construcción. Fue para ese proyecto para el que realizó unas originales pruebas de carga en su taller: en el Museo se conserva la maqueta de madera (Figura 14) que reproduce (en sentido inverso) las bóvedas de cubrición del cuerpo de naves de las que penden una serie de bolsitas llenas de perdigones que reproducen las fuerzas verticales a las que están sometidos.

La teoría del arco parabólico sin empujes no fue descubierta hasta el Renacimiento (la cúpula florentina de Santa María de Fiori es un ejemplo emblemático) y por tanto, no había sido utilizado en tiempos góticos, razón por la cual en esa época las iglesias requerían de arbotantes y contrafuertes, que contrarrestaban los empujes, con lo que hacían confusa y abigarrada su imagen exterior.

Gaudí proyectó la estructura interior de su templo en base a las teorías anteriores y lo concibió como un bosque en el que las columnas son los troncos y las ramas unas piezas inclinadas que se abren arriba en círculo para soportar las bóvedas (Figura 15). En ello estuvo ocupándose hasta los últimos años de su vida, y dejó innumerables instrucciones escritas, unas secciones generales, numerosos modelos a escala 1:25 y algunos detalles a escala 1:10 (Figura 16). Con todo lo cual dejó esbozada la solución constructiva no sólo de las columnas, sino también de las bóvedas, de los ventanales y de las escaleras lo que facilitó la labor de sus sucesores, ayudados por el manejo de las nuevas tecnologías, como veremos. También extrajo de la naturaleza las superficies alabeadas livianas que al igual que las cáscaras de los huevos son capaces de mantenerse rígidas en el espacio soportando cargas repartidas, no puntuales.



Figura 15. Estructura interior del Templo («bosque» de bóvedas).

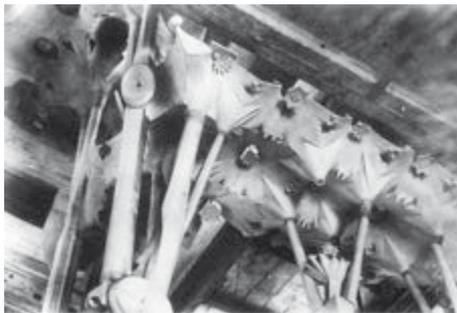


Figura 16. Modelo de yeso hecho por Gaudí de la estructura interior a escala 1:10.

C.3. El anteproyecto

Con base en todos los planos, dibujos y modelos que realizó, se conoce y se ha podido recomponer el Anteproyecto de Gaudí, parcialmente convertido en realidad hasta la fecha, a falta de terminar los dos grandes cuerpos elevados sobre el crucero y la cabecera, dedicados a Jesucristo y a la Virgen María. Esa idea era realmente espectacular y grandiosa: sobre una base rectangular de 5.400 m² (Figura 17) de superficie y sobre una planta de cruz latina basada en la que había proyectado el arquitectos del Villar (de la que estaba hecha la cabecera) se levantaba un conjunto de dieciocho torres, de las que doce (destinadas a campanarios para hacer llegar su sonido a toda la metrópoli barcelonesa) correspondían a las tres portadas, correspondientes a los dos extremos del transepto y a los pies del templo y están dedicados respectivamente al Nacimiento de Cristo, a su

Pasión y a su Gloria. De cada una de estas portadas arrancaban cuatro torres destinadas a los Doce Apóstoles. Cuatro más estaban situadas en las esquinas del crucero, más altas que las anteriores y dedicadas a los Cuatro Evangelistas y presidiéndolo todo, otras dos torres, estas dos gigantescas, la primera elevada sobre el ábside circular neogótico estrechándose gradualmente hacia arriba, escalonándose y que estaba dedicada a la Virgen y por último, surgiendo del centro del conjunto, la mayor y más alta de ellas dedicada a Cristo y levantada sobre el crucero; un enorme cimborrio coronado por una cruz del tamaño de una casa de diez pisos, llegando hasta los ciento setenta metros de altura.

De ese espectacular conjunto dejó también varios apuntes de su mano, y con ellos se han hecho después cantidad de versiones (Figura 18) (dibujos, maquetas, composiciones fotográficas, imágenes virtuales de ordenador) desde que la Sagrada Familia se convirtió en un monumento de interés mundial.

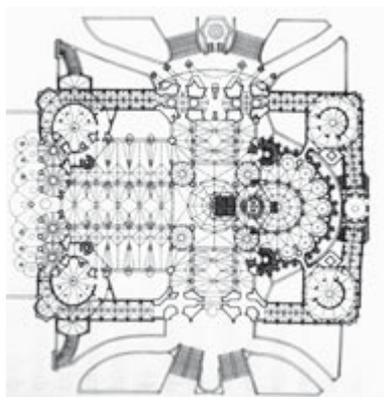


Figura 17. *Planta general del Templo de la Sagrada Familia con una imagen idealizada realizada posteriormente.*



Figura 18. *Imagen idealizada del proyecto inicial de Gaudí.*

C.4. La obra realizada hasta la muerte de Gaudí

Atropellado por un tranvía en 1926, lo único que pudo ver realizado Gaudí de todos sus sueños fue el muro de cierre del ábside iniciado sobre la Cripta por su predecesor. Y lo hizo de mucha mayor altura de acuerdo con lo que del Villar tenía pensado, como base del cimborrio de la Virgen, que concibió centrado sobre la cabecera. En su ejecución respetó por supuesto su goticismo original (Figura 19), pero acompañado de cantidad



Figura 19. *Cripta del arquitecto Francisco del Villar y cierre exterior del ábside que completó Gaudí.*

de detalles como gárgolas y pináculos de la más clara y rotunda versión modernista. También alcanzó a ver muy avanzada la Fachada del Nacimiento (Figura 20) frente del ala nordeste del transepto, que esta sí es una auténtica creación gaudiana. Concebida como una apoteosis de abigarramiento naturalista con profusión de grupos escultóricos con escenas referentes al momento evangélico de la dedicación, repartidas por entre la hojarasca de piedra, y todo ello sirviendo de fondo a una triple portada de acceso al crucero. Tal conjunto nace de una base hueca que sirve de arranque a cuatro torres de más de 100 metros de altura, también huecas, y de la que sólo pudo ver Gaudí terminadas una de ella: la destinada a San Bernabé.



Figura 20. *Fachada del Nacimiento en construcción con los tres Portales de la Esperanza, la Caridad y la Fe.*

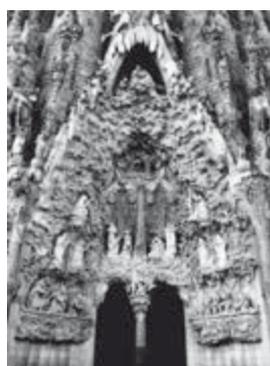


Figura 21. *Portal de la Caridad, apoteosis del naturalismo escultórico, definido por un gablete apuntado que semeja estar hecho de chorros de lava ardiente.*

Es preciso aquí detenernos un tiempo en esta fachada del Nacimiento (Figura 21), clave única insustituible de lo que él tenía concebido para la totalidad del proyecto.



Figura 22. *La Huida a Egipto del Escultor Matamala, jefe del taller de escultura de Gaudí (puro realismo).*

Es una verdadera apoteosis de naturalismo escultórico (Figura 22) obedeciendo a aquella máxima medieval del *horror vacui* a la que tan aficionados eran los pedreros hispano-borgoñones de Hannequin de Bruselas o de Hans de Colonia. Sin embargo, este conjunto no era muy del agrado de Chueca, que centraba en cambio sus elogios en las cuatro torres que la coronaban, diciendo⁶: «...se levantan como panes de azúcar (...) y en ella encontramos al poderoso maestro que nos provoca una admiración sin reservas». Efectivamente esas torres (Figura 23) son productos arquitectónicos impresionantes por la extraña belleza de su vestidura pétrea, rugosa como la piel de un monstruoso dragón, con sus largos y estirados huecos distribuidos subiendo en espiral, sus perforaciones caprichosas y sus estiradas agujas de coronación, rematadas por pináculos de cerámica con aureolas de los santos sus patronos respectivos.

⁶ «Historia de la Arquitectura Española. Edad Contemporánea», Tomo II, pág. 745 (Editorial Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2001).



Figura 23. *Fachada del Nacimiento a falta de los pináculos de remate.*

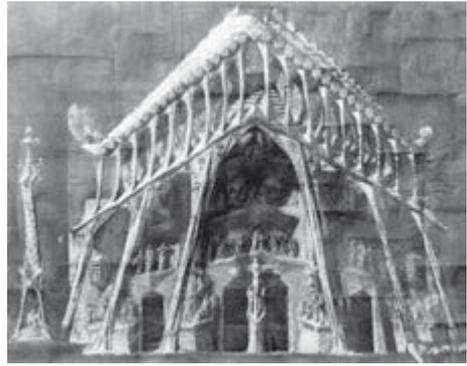


Figura 24. *Fachada de la Pasión (boceto del propio Gaudí).*

La Fachada de la Pasión (Figura 24) (opuesta a la del Nacimiento en el otro extremo del Transepto) la dedicó Gaudí a la muerte de Cristo, y de ella dejó un dibujo esclarecedor con la siguiente frase escrita relacionada con él: «...esta portada le parecerá extraña a algunos, pero era mi intención que provocara terror, y para conseguirlo utilizaré todo cuanto pueda lograr un tétrico efecto». Y la contemplación del dibujo a fe que lo produce, con sus columnas con forma de huesos inclinados soportando un friso a modo de diadema compuesto también con imaginarios huesos: un conjunto o pórtico descoyuntado, esquelético y siniestro, llamado a conmover y provocar el dolor de la muerte de Cristo.



Figura 25. *Fachada de la Gloria, tal como la dejó diseñada Gaudí.*

Por último, también correspondiendo a las ideas de Gaudí queda la Fachada de la Gloria (Figura 25) que iría emplazada con sus cuatro torres a los pies del cuerpo de naves del templo. De esta Portada hizo un modelo de yeso de una fantasía desbordante lindante con la locura, difícilmente construible, pero no lo culminó y dejó dicho que sus sucesores quedaban en libertad para desarrollarlo con su propio criterio. Estaba destinada a la Humanidad con los vicios y virtudes de los hombres y su posible salvación o castigo eterno.

D) CONTINUACIÓN DE LOS TRABAJOS HASTA LA FECHA

Al morir Gaudí, la obra continuó a ritmo muy lento, de una parte por la falta de recursos, pero sobre todo por la polémica que aquel tipo de arquitectura generaba en ciertos sectores retrógrados de la sociedad catalana, entre los que se contaban hasta intelectuales reconocidos como Eugenio D'Ors y otros, que se manifestaban contrarios a la reanudación de los trabajos. El hecho cierto es que la obra estuvo prácticamente parada hasta los años sesenta, cuando a finales de esa década se acometieron los trabajos de

la portada de la Pasión (cuyas torres estaban acabándose en 1976) sin haber avanzado nada ni en la parte de la cabecera del templo, ni tampoco en el cuerpo de naves.

Fue en años posteriores cuando la Asociación consiguió financiación en cantidad suficiente para su continuidad, y en torno al año 2000 se había cerrado el perímetro exterior del cuerpo de naves, cuyo diseño también había dejado hecho Gaudí con modelos de yeso (Figura 26), y avanzado en los sótanos y cimentación del mismo, así como otro tanto en la parte de la cabecera.

A partir de aquí (en 1985) fue cuando se acometió la estructura interior del templo, obra en verdad ingente, de una complicación extraordinaria y en la que trabajaría un auténtico ejército de profesionales, que incluían a arquitectos titulados, artistas y estudiantes de arquitectura, que acudían hasta de los más remotos países (a la llamada de la repercusión mediática que fue creciendo en términos cada vez mayores) hasta artesanos y albañiles expertos en los trabajos de la «volta catalana» (Figura 27), estos últimos llamados a tener una participación importante en la cubrición del edificio, en las bóvedas



Figura 26. Modelos de yeso de la cubrición de las naves.



Figura 27. Lucernario de la nave central, realizado con la llamada «volta catalana» y con revestimiento de cerámica dorada de Manises.

y en la ejecución de los ciento sesenta lucernarios que se ubican a lo largo y ancho de las naves. El diseño de los árboles que había concebido Gaudí para esa estructura interior fue necesario realizarlo con la ayuda de la informática, e incluso con la participación de departamentos especializados de Universidades extranjeras, que realizaron modelos virtuales de los mismos, siguiendo las leyes matemáticas y de pura Geometría de los que el propio maestro había dado las pautas. En todo lo que fue posible, se siguieron sus ideas, no obstante de lo cual hubo necesidad de introducir la aportación de materiales y técnicas nuevas, y modificaciones constructivas en algunos elementos, logrando unas calidades realmente espectaculares que Gaudí no pudo prever, pero que tratan de respetar, creemos que con éxito rotundo, la línea plástica del maestro. Es este uno de tantos éxitos que hay que adjudicar a los equipos que han intervenido en la culminación de los trabajos. Fueron tantos que nos vemos precisados a citar solamente los nombres de los arquitectos directores que sucedieron a Gaudí: Sugrañes, Quintana, Puig Boada, Bonet i Gari, Cardoner y Bonet i Armengol. Destaca la gran aureola dorada que decora el gran hiperboloide del ábside, con el triángulo equilátero que simboliza la grandeza de Dios Padre y que podrá verse desde la entrada principal del templo el día en que ésta esté realizada (Figura 28).



Figura 28. *Triángulo luminoso visto desde los pies del templo que representa la Grandeza de Dios Creador.*

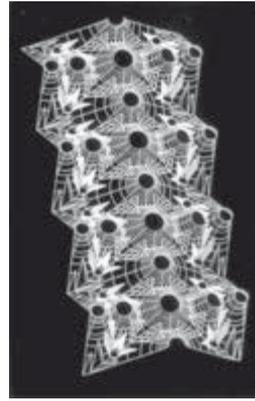


Figura 29. *Diseño informatizado y bóvedas de la nave central.*

En 2007 se trabajaba en las bóvedas, para la que se hicieron imágenes informáticas de la totalidad de las naves en todas las posiciones, incluyendo los correspondientes hiperboloides de sus lucernarios (Figura 29) y resolviendo las complicadas intersecciones de los unos con los otros. En años sucesivos, se fue montando una poderosa estructura de hormigón armado (Figura 30) sobre las zonas del crucero y de la cabecera realizándose en esta (sobre el presbiterio) el gran lucernario con forma de hiperboloide de revolución que quería Gaudí (a 75 metros del suelo), en el que se encuentra la aureola de Dios (Figura 31) a la que acabamos de referirnos. Y en estos momentos se trabaja a buen ritmo en la elevación de la gigantesca superestructura integrada por los cimborrios de la Virgen (sobre la rotonda del presbiterio) y el de Cristo (sobre el crucero) (Figura 32), éste último acompañado por las cuatro torres de los Evangelistas. Si las obras continúan en adelante a la misma cadencia, no es tanto lo que falta para ver culminada la obra maestra de Gaudí. El hiperboloide de revolución es una figura geométrica (Figura 33) determinada por una generatriz recta que se desliza entre dos directrices circulares manteniendo un ángulo constante. Según sea la distancia entre esos dos círculos más «chato» es el hiperboloide, circunstancia con la que jugó Gaudí en el caso de los ventanales de iluminación de la nave.



Figura 30. *Infraestructura de hormigón armado como base del cimborrio principal.*

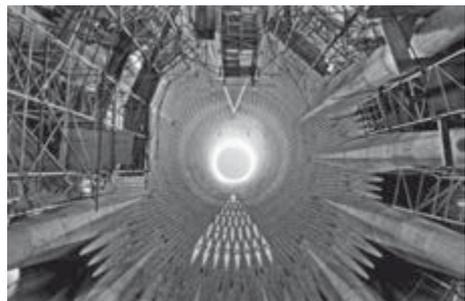


Figura 31. *Aureola dorada del lucernario principal sobre el presbiterio.*



Figura 32. *Maqueta del cimborrio de Jesucristo, rodeado de las cuatro torres de los Evangelistas.*

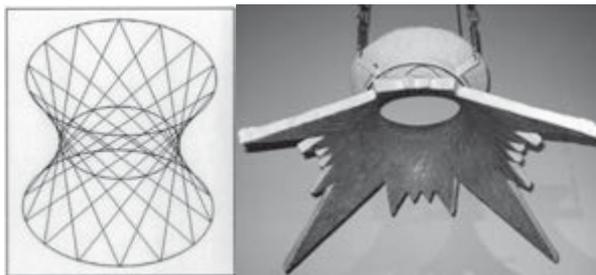


Figura 33. *Hiperboloide de revolución. Figura geométrica empleada por Gaudí en los lucernarios cenitales de la nave central y en los óculos de iluminación de los laterales de la cubierta.*

E) EL GOTICISMO EN LA SAGRADA FAMILIA

Hemos dejado intencionadamente para el final de esta conferencia, el tratar el tema de la «Inspiración gótica» del Templo Expiatorio, como reza el título de la misma. Para empezar hay que decir que una parte importante del templo barcelonés (todo el perímetro exterior de la cabecera) no es que esté inspirado, sino que es neogótico de pura cepa, comparable en su totalidad a sus homólogas las cabeceras de las catedrales francesas del siglo XIII, con la diferencia de que la de la Sagrada Familia carece —porque no los necesita—, de contrafuertes y arbotantes, complemento indispensable del sistema mecánico que aplicaban los pedreros de la época medieval.

En otro orden de cosas, dice Armand Puig en su pormenorizado trabajo sobre el simbolismo religioso del Templo Expiatorio que: «...Gaudí quiso superar el neogótico, pues como él decía, el espíritu del tiempo es otro. Y acertó en el siempre difícil equilibrio entre tradición y modernidad». Pero superar no es negar, sino aceptar en origen, porque en realidad él era un admirador de las Catedrales góticas, aunque no participaba de la teoría romántica de reproducirlas en el siglo XX, cuando tanto las costumbres, las ideas y la tecnología de la construcción eran absolutamente distintas de las de los tiempos medievales. Esto es, como si durante el Renacimiento un Alberti o un Brunelleschi hubieran reproducido el Partenón o el Coliseo, en vez de limitarse a retomar el espíritu de la Arquitectura de la Antigüedad.

Por de pronto, al hacerse cargo de las obras en 1893, Gaudí se encontró comenzado el ábside que había proyectado su antecesor (Figura 34) (de un gótico tan estilizado y flamígero que lo podría haber firmado el arquitecto de la Catedral de Estrasburgo o el del Duomo de Milán). Y lo completó introduciendo en él elementos modernistas como los remates de los altos pináculos del perímetro exterior. Y aceptó —a mayor abundamiento—, aquel maridaje entre lo gótico y lo moderno, como lo demuestran los modelos de yeso que preparó para la futura cubrición del cuerpo de naves (Figura 35), en los que está presente la inspiración gótica con el sello modernista del maestro. Y lo mismo sucede con el corredor-deambulatorio que en planta baja estaba llamado a rodear por completo el templo, con las dos sacristías (Figura 36) que proyectó a ambos lados de la cabecera y con los grandes gabletes que flanquean la cubierta, que integran los ventanales que iluminando la nave central, de todo lo cual dejó también modelos. Por último, los tres Portales de la propia fachada del Nacimiento (los de la Fe, la Esperanza y la Caridad) están enmarcados por altas guarniciones apuntadas asimismo de clara filiación gótica.



Figura 34. Ábside con los pináculos modernistas añadidos por Gaudí.



Figura 35. Cubrición del cuerpo de naves (maqueta realizada por Gaudí).



Figura 36. Modelo gaudiano de la Sacristía y del Deambulatorio perimetral.

Pero este análisis no puede limitarse tan sólo a la enumeración de detalles. Más importante es la sensación de que el «espíritu gótico» está presente en la misma entraña de la arquitectura del Templo. Escribíamos nosotros en un trabajo que publicamos hace años sobre las catedrales góticas⁷: «...Ni siquiera el espectador más agnóstico puede evitar el sentimiento de emoción que embarga a cualquiera al contemplar cómo se evaden hacia lo alto de las elevadas naves los nervios de piedra que van a cruzarse en las claves de las bóvedas, y los juegos luminosos de los rayos de luz que penetran vivos a través de los vitrales, y en suma, del sueño de piedra que conjugan tantos pilares, tantos arcos apuntados y tantas bóvedas tan primorosamente labradas: todo tan bellamente concebido». Pues bien, creemos que este párrafo también es aplicable al interior del templo de la Sagrada Familia, donde como allí, tanta importancia tienen esos juegos luminosos. Gaudí hizo calada su arquitectura, de tal manera

que la luz se filtra por doquier: ventanales, lucernarios cenitales, incluso por las torres a las que concibió perforadas como coladores (Figura 37). El espectador, aunque no se lo proponga, es sensible a esta especial armonía luminosa que pretendían también los arquitectos del Gótico (Figura 38). En el espectacular bosque de columnas que forma la estructura interior, bañado por esa luz misteriosa (Figura 39), el techo se hace fugaz y se pierde entre las brumas de lo alto entre lucernarios y bellísimas bóvedas floreadas con pétalos multicolores, como divina antesala de la Gloria. Creemos que tal era la superación del gótico que se había propuesto Gaudí.

⁷ «La Epopeya de la Piedra, Evolución arquitectónica de la Basílica cristiana desde Roma hasta la catedral gótica» (Editores COAM, Universidad de Alcalá de Henares y Fundación Camuñas, Madrid, 2003).



Figura 37. Torres «perforadas como coladores».



Figura 38. Címborio gótico luminoso de la Catedral de Burgos.

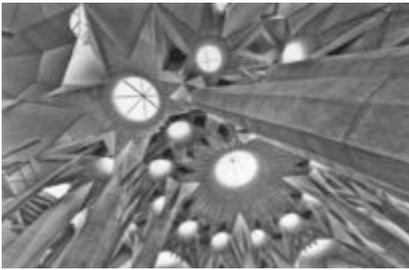


Figura 39. Lucernarios como pétalos de colores.



Figura 40. Versión idealizada del Templo visto desde la fachada de la Pasión.

Otro tanto sucede si nos proponemos analizar desde el exterior el conjunto monumental concebido por el maestro. Contemplado lateralmente, de frente a la fachada del Nacimiento o de la Pasión (Figura 40), en ese conjunto se distinguen claramente (como no podía ser de otra manera, siendo su base la planta latina) los mismos volúmenes que tiene una catedral gótica: la cabecera, el voluminoso cuerpo elevado sobre el crucero, el cuerpo de naves y las torres que acompañan a la fachada de los pies. Todo ello por supuesto realizado con el lenguaje arquitectónico de Gaudí, cuya enorme fuerza expresiva es la que supera la fórmula y se sobrepone a cualquier otra sensación del espectador.

Y contemplado desde arriba, cuando el día de mañana estén terminados los cimborrios de la Virgen y de Jesucristo del proyecto gaudiano, ese conjunto será un canto a la superación del goticismo. Las torres quieren alcanzar el Cielo en gradación sublime hacia lo Alto, estableciendo la divina comunicación entre Dios y los hombres, esto es, la Nueva Jerusalén pretendida también en el Medioevo para las catedrales góticas, cuya función ha retomado esta llamada «Catedral de Europa» de la Barcelona del siglo XXI. Es el «espíritu gótico» redivivo y ofrecido como el mejor Homenaje de la Humanidad a su Creador.

Muchas gracias a todos (Figura 41).



Figura 41.

BIBLIOGRAFÍA

- «**Historia de la Arquitectura Española. Edad Contemporánea**», Tomo II, pág. 736 (Editorial Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2001).
- «**L'Obrador de Gaudí**» (Josef Gómez Serrano, Ediciones UPC, 1996, Barcelona).
- «**El año litúrgico**» (R. P. Dom Prosper Guéranger, abad de Solesnes, Ed. Henri Oudin, París, 1876).
- «**La Sagrada Familia según Gaudí**» (Armand Puig, Decano de la Facultad de Teología de Cataluña, Editorial Portic, 2010, Barcelona).
- «**La Epopeya de la Piedra, Evolución arquitectónica de la Basílica cristiana desde Roma hasta la catedral gótica**» (Editores COAM, Universidad de Alcalá de Henares y Fundación Camuñas, Madrid, 2003).
- «**Arte medieval en Cataluña**» (José Gudiol, Fundación Juan March, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1947).
- «**El Modernismo**» (Alexandre Cirici, Fundación Juan March, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, 1947).
- «**Summa Artis, Arte Humanístico cuatrocentista**», Tomo XIII (José Pijoan, Editorial Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1979).
- «**Arquitectura Gótica**» (Leopoldo Torres Balbás, Ars Hispaniae, Tomo VII, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1949).
- «**El proyecto de la primera Sagrada Familia**» (La Vanguardia Española, Barcelona, 27 de enero de 1968).
- «**Problemas de la continuación de la Sagrada Familia**» (Oriol Bohigas, Centro de Estudios Gaudinistas, Barcelona, 1960).
- «**La Sagrada Familia de Gaudí**» (VV.AA., Lunwerk Editores, Barcelona, 2010).
- «**Templo Expiatorio de la Sagrada Familia**» (Herederos de la Viuda Pla, Librería Pontificia, calle Fontanella, 13, Barcelona, 1964).