

UNIVERSIDAD DE PALERMO

Facultad de Humanidades



PROYECTO FINAL DE CARRERA

Las teorías de Viollet Le Duc y John Ruskin en las obras de Gaudí

Autor: **Victoria Luz Baigorri**
Tutor: **Mario Orione**



Baudí

“La originalidad consiste en el retorno al origen; así pues original es aquello que con sus medios, vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones...”

Índice General

- 5 **Introducción**
- 8 **Arte & Industria en la Barcelona del S. XIX**
- 10 **Teorías**



- 19 **Casa Vicens. 1883-1888**
- 21 Cerámicas.
- 23 Puerta de Ingreso y Reja
- 24 Salón de Fumadores, Cúpula y Putti.



- 28 **La sagrada Familia. 1883**
- 31 Fachada del Nacimiento e interior.
- 36 Fachada de la Pasión.



- 38 **Colegio Teresiano. 1888-1890**
- 40 Corredores



- 42 **Casa Batlló. 1904-1906**
- 45 Fachada
- 48 Escaleras y Patio
- 50 Planta Noble
- 55 Desván y Terrazas
- 56 Mobiliario y Picaportes



- 58 **Parque Güell. 1900-1914**
- 60 Entrada y Fuente Central
- 61 Sala de las Cien columnas y Plaza Central
- 62 Paseos

- 65 **Conclusión**
- 67 **Biografía**

69 Bibliografía

72 Anexo

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto, el estudio de cómo los principales escritos de John Ruskin “*Las siete lámparas de la arquitectura*” y “*Diccionario razonado de la arquitectura*” de Viollet le Duc, sirvieron como guía fundamental en la enseñanza y desarrollo de las obras del singular maestro.

Uno de los motivos por el cual hemos elegido dicho tema, es porque generalmente en Arte europeo del siglo XIX solo se abarca y a grandes rasgos el Art Nouveau en Francia, ya que hay una gran variedad de vertientes del mismo estilo en distintos países europeos, con lo cual se hace imposible estudiarlos en profundidad. Solo nos concentraremos en esta problemática, principalmente porque existe muy poca información sobre Gaudí, ya que el siempre se mostró poco partidario de manifestar por escrito sus teorías y opiniones, aunque en su juventud escribió breves comentarios y solo se publicaron dos artículos. Además que A. Gaudí ha logrado fusionar de forma maravillosa a la arquitectura y la ingeniería, ya que debemos tener en cuenta que antes estas conformaban una sola ciencia y arte (la belleza y su sustento). Es decir expresiones distintas, pero no existía una sin la otra, se complementaban.

El proyecto está estructurado según la cronología de las obras más relevantes del arquitecto pero antes, para poder comprender aun mejor nuestro objeto de estudio primero haremos un paralelismo entre las teorías de ambos escritores y luego un profundo análisis de cada obra a tratar. Cabe resaltar que a diferencia del resto de las obras de Gaudí, nos explayaremos con más detenimiento en la Casa Batlló y el Parque Güell. Ya que estas dos últimas son las que más nos han cautivado y motivado para realizar dicho trabajo, además que en ellas se encuentra la culminación de todos los puntos de inflexión de las teorías a tratar. Antes de comenzar, se hace necesario conocer las facetas relevantes de su personalidad, analizar su tiempo y descubrir la ingeniería subyacente en su arte arquitectónico.

Antonio Gaudí I Cornet nació en Reus, Tarragona el 25 de junio de 1852, en el seno de una familia humilde. Su padre como su abuelo fueron calderos, oficio dedicado a la construcción de objetos metálicos y alambiques a partir de láminas de cobre y otros metales que luego se modelaban a fuego. Este oficio de su padre influyó notablemente en su obra arquitectónica posterior. Observo como los materiales planos se convertían en variados volúmenes geométricos. Aprendió que las formas simples, combinadas y articuladas entre si resultaban en otras mas complejas y con propiedades y efectos distintos a los originales. En su juventud decide estudiar arquitectura, donde se traslada a Barcelona en 1869 a los 17 años. Para mantenerse, trabajo como colaborador avanzado en distintos estudios de arquitectos barceloneses. Lo cual le aporó una visión temprana de lo que luego fue el ejercicio concreto de la profesión. Allí, el joven Gaudí descubrió en Barcelona un panorama arquitectónico riquísimo de monumentos históricos, especialmente la arquitectura gótica del siglo XIV. En ellos estudio de manera concreta, las soluciones estructurales y espaciales de los constructores de las catedrales medievales. Luego de las rigurosas leyes del "Eclecticismo Historicista", estas se debilitaron y Europa se encontró en momentos de apertura y búsqueda.

Como mencionamos inicialmente, el modernismo tuvo un abanico de vertientes en el viejo continente. Así en Francia fue llamado *Art Nouveau*, en Alemania *Jugendstil*, en Italia el estilo *liberty*, en Inglaterra *New Style* por ultimo en España, precisamente en Cataluña fue conocida como *Modernismo catalán*. Hablamos sobre un movimiento que se desarrollo a finales del siglo XIX y el primer cuarto del s. XX. Las primeras alusiones de esta corriente se dan en Inglaterra con los trabajos de John Ruskin (1819-1900). Sus ideas influyeron en el *Arts and Crafts*, caracterizado por una vuelta a la naturaleza y a sus formas onduladas e irregulares; con un predominio de las líneas, la acentuación de las curvas y las formas vegetales, que se muestran entrelazadas o rítmicamente móviles en las que aparecen plantas, dragones, sirenas, pájaros, impregnados de un colorido brillante y espectacular, y la alusión a las fuerzas de la naturaleza, el agua o el viento. El modernismo abarco casi todas las artes decorativas; en la primera son frecuentes los exteriores en piedra, cerámica, hierros forjados, interiores profusamente decorados, paredes y superficies curvas... en síntesis, se buscaba la belleza en cada obra de arte y se

analizaban los nuevos materiales y las posibilidades que le ofrecía la industria. Fue el estilo de una burguesía que amaba lo ostentoso, lo visual, lo bello y vital. Pero como movimiento significó algo más; fue el punto de convergencia de todas las corrientes anteriores y posteriores que conformaron el arte contemporáneo.

Arte e Industria en la Barcelona del S. XIX

A mediados del s. XIX la ciudad de Barcelona estaba superpoblada y oprimida en su crecimiento por sus murallas. En 1854 fueron demolidas y se sacó a concurso un plan de ensanche. Cinco años más tarde se aprobó el plan Cerdá, que anunciaba amplias manzanas en forma reticular con jardines abiertos y grandes bulevares. En esta época, en Cataluña y su capital, Barcelona empieza un despegue económico¹. La industria había tenido más fuerza en ese territorio que en el resto de España, con lo que apareció una burguesía muy acomodada, que sería el mecenas de las obras de arquitectos como Gaudí. Este auge financiero trajo aparejado un gran florecimiento artístico y literario, que bajo el poder de los burgueses fueron modificando las estructuras culturales de aquél entonces, hasta llegar a crear un nuevo movimiento barcelonés, el modernismo.

Había un interés por la búsqueda de lo propio de Cataluña, lo que la diferenciaba del resto de las ciudades españolas y europeas. En el campo del arte, se produjo una recuperación del mayor esplendor en la historia del arte: el gótico. El cual se caracterizaba a diferencia del resto de los países, por su preferencia por la amplitud espacial más que por la elevación y por la creación de volúmenes compactos e integración de los elementos estructurales. Pero junto a esa voluntad de recuperar el pasado, los modernistas buscaron adecuarlos a los nuevos tiempos, por eso el modernismo introduce un elemento clave: la industria. La unión arte-industria como un todo orgánico sería la repretación del modernismo, lo cual se vio alentado por medio de las Exposiciones Universales, las cuales servían para mostrar los últimos descubrimientos, los progresos de la industria, del comercio y, en ocasiones, razas y costumbres exóticas de las numerosas colonias explotadas, por el imperialismo occidental en apogeo.

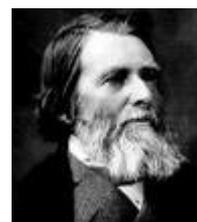
¹ Primo de Rivera militar y político. Nombrado capitán general de Cataluña en 1922, encabezó al año siguiente un pronunciamiento militar, que contó con el apoyo de Alfonso XIII, e impuso una dictadura que dejó en suspenso la Constitución, las Cortes y los partidos políticos. Su política se caracterizó en lo económico por el fomento de las obras públicas lo cual produjo un crecimiento demográfico sostenido y obtuvo un gran éxito con la derrota de Abd el Krim en 1925.

Esta ansiada búsqueda, en el plano de la arquitectura lleva a la nueva clase social a reclamar una edificación en donde los valores de la tradición y modernidad debían estar presentes². Los arquitectos recuperan el papel que habían tenido en la Edad Media los directores de obra y se convierten en coordinadores de un equipo integrado por distintos gremios, como ebanistas, ceramista, herreros etc. en donde la decoración deja de ser un aderezo de la estructura y pasa a convertirse en un elemento fundamental.

El estilo ecléctico e historicista en Barcelona se sirvió de forma natural de los nuevos materiales como el hierro forjado y junto a este, el vidrio que con la gran variedad de colorantes químicos, hace que la tradicional pintura sobre vidrio se vea reducida a pequeños detalles. Además que la industrialización del vidrio cumplía con una doble función, practica y decorativa; y que a su vez trae la renovación del trabajo de los esmaltes, la pasta de vidrio y del renacimiento del mosaico. Todos estos elementos comienzan a emplearse como revestimiento tanto de interiores como de exteriores y así se convierte en “una piel” del edificio, considerándolo como un ente casi vivo.

La orfebrería, combinada con las artes del vidrio, jugó un papel muy importante en la decoración de interiores. Las casas diseñadas por personajes como Doménech i Montaner, Gaudí o Puig i Cadafalch, contaban en su interior con mobiliario diseñado específicamente por los citados arquitectos y realizado por importantes ebanistas. Sillas, mesas, celosías, espejos y biombos de marquetería, se combinaban con vitrales coloreados, esculturas decorativas y lámparas de diversos metales, muy a menudo inspiradas en modelos medievales. Todo ello formaba un todo unitario, pensado y realizado a medida para la casa del rico burgués.

Teorías



² Por ello, este movimiento que nació con una voluntad de modernidad, se ajustó perfectamente a los intereses tanto del pueblo como de los grupos nacionalistas.

“Las siete lámparas de la arquitectura” de John Ruskin.

John Ruskin, teórico, escritor y profesor de arte y arquitectura; escribe una serie de libros donde propone una reacción contra la cultura y la ciudad industrial, contra la fealdad maquinista el cual crea objetos que amenazan a desaparecer el trabajo artesanal. Ruskin defiende la arquitectura medieval (en especial la arquitectura veneciana) en un contexto de una gran pasión religiosa; como también el principio de la ciudad como algo orientado a la naturaleza como reacción contra el maquinismo y la concentración urbana. Así nace la ciudad jardín, que trata de agrupar las ventajas del campo y de la ciudad industrial. Esta urbe representa una unidad urbanística autosuficiente en cuanto que la actividad industrial que se desarrolla y el terreno agrícola que se cultiva están proporcionados al número de habitantes. Su fin tiene un doble objetivo: mantener el equilibrio psicológico de los habitantes y evitar el abandono del campo. Salvar la ciudad y el campo simultáneamente, en base a este esquema se realizaron la ciudad jardín de Letchworth, iniciada en 1902, y la de Welwyn, iniciada en 1919.

“Las siete lámparas de la arquitectura” es uno de sus libros mas significativos y el cual vamos a utilizar como marco teórico. En este nos explica la diferencia entre construcción y arquitectura. La primera consiste en armar y ajustar distintas partes de un edificio o receptáculo de tamaño considerable; la segunda es de caracteres bellos, por lo demás inútiles. Es decir, se llama arquitectura carácter superfluo. Se interesa solo por las características del oficio que están más allá de su uso. La arquitectura, a su vez las divide en siete claves él cual las llama lámparas:

1. **Lámpara del sacrificio**: son aquellas obras compasivas que atañen la piadosa y conmemorativa. Es decir las construcciones dirigidas a Dios, iglesias, mezquitas etc. La conmemorativa se refiere a monumentos y tumbas. Estas son bellas y no son necesarias para la construcción, sino como entrega y sacrificio lo que para nosotros es deseable. Si tomamos a la iglesia, lo importante es el sacrificio, no el deslumbramiento, sino el

acto de la devoción, no la ofrenda, sino la adoración. La iglesia no necesita esplendores visibles, ya que su poder es independiente de ellos y su pureza los contradice.

“La simplicidad de un santuario es más agradable que la majestuosidad.

Siempre hay que preferir lo bueno de un material inferior a lo malo de uno superior. No solo es la manera de mejorar cualquier obra, sino que resulta más honesto y sin pretensiones y esta en armonía con otros principios justos.” (Ruskin, 1994, p., 25).

2. **Lámpara de la verdad:** hay dos tipos de categorías en las mentiras arquitectónicas.

- La insinuación de un tipo de estructura o soporte que no es el verdadero, como en los medallones de la techedumbres del gótico tardío.
- Pintar superficies para representar un material que no es el que en realidad hay, o expresión engañosa de ornamentos de cualquier tipo, hecho a maquina o moldeados. Salvo que se tratase de un tema de índole religioso o metafórico. Como de alguna forma nos da ha entender en la siguiente cita:

“En la cúpula del duomo de Parma, el pintor ha representado la Asunción con tanto poder de engaño que ha hecho que una bóveda de nuevo metros de diámetro parezca una abertura del séptimo cielo envuelta en nubes, y colmada de ángeles. ¿Es incorrecto?, pues no el tema excluye la posibilidad de engaño, bien sabemos que las nubes quietas y los ángeles inmóviles son obra humana,...nos podrá encantar, no traicionar”. (Ruskin, 1994, p.49)

La arquitectura es noble en la medida en que se eviten esos recursos falsos. Los engaños estructurales, en donde ciertos miembros parecen tener una función cuando en realidad no tienen ninguna. Como por ejemplo los arbotantes del gótico. Su utilidad es transmitir apoyo de un pilar a otro, cuando el diseño del edificio hace necesario que las masas estén repartidas en grupos.

Los engaños de superficie, es la persuasión de la creencia en la que alguna forma o material que en realidad no existe. Como el pintado de la madera para representar mármol o el pintado de adornos en falso relieve.

3. **Lámpara del poder**: existen dos tipos de edificios que impresionan: los delicados, a los que se les guarda cariño y se les recuerda por finos y por la suavidad de su líneas; o los que se recuerdan con respeto, que nos hace sentir pequeños porque son imponentes en escala, peso y masa. Ambos pueden ser bellos, pero los que imponen su fuerza son los que dan poder.

4. **Lámpara de la belleza**: aquí se propone mostrar el elemento de la belleza. Sobre todo de las imágenes obtenidas del espectro externo de la belleza orgánica. En donde el hombre solo debe capturarla, abstraerla y plasmarla. En el sistema de decoración arquitectónica hay cuatro divisiones:
 - **Forma orgánica dominante**: escultura genuina, independiente y altorrelieve; molduras y capiteles. Dejarlos como mármol blanco puro, o darles un toque de color con cierta precaución, solo en puntos y bordes.
 - **Forma orgánica subdominante**: bajorrelieve o gravado. Mas abstracción y proporcional a la reducción de la profundidad, contorno mas rígido y simple. Pincelada de color mas vigorosa y en extensión creciente.
 - **Forma orgánica abstracta**: reducida a un perfil. Motivo monocromático, reducido mas a la simplicidad del contorno y por consiguiente admite por primera vez que el color coincida con su forma. Es decir que toda la figura ha de destacar en un color.
 - **Forma orgánica perdida por completo**: diseños geométricos o manchas variables del color.

5. **Lámpara de la vida**: son las asociaciones ante la naturaleza y el alma humana; los cuales se plasman en la creación material. Nada es más

sorprendente que las impresiones asociadas a los estados activos y latentes de la materia. En donde los caracteres esenciales de la belleza dependen de la expresión de la energía vital de los objetos orgánicos. Es decir tanto el edificio como sus detalles deben estar integrados. Ser una unidad. La visión de la obra como un todo, donde el concepto global de un edificio es lo más importante en la arquitectura. Perderse en los detalles puede ser muy peligroso. Hay que hacer que estos funcionen como un conjunto, diseñando los detalles como una unidad total.

6. **Lámpara de la memoria**: se toma a la arquitectura como medio, para transmitir la cultura de un pueblo. Para Ruskin la poesía y la arquitectura son los únicos que vencen el olvido de la humanidad. Que mejor lo que aquellos han tocado, forjado, a sus ojos contemplado todos los días de su vida; además de lo que pensaban o sentían.

Remarca que hay dos deberes para con la arquitectura nacional:

- Que la arquitectura del momento sea histórica.
- Preservarla como el más valioso de los legados, el de los tiempos pasados.

Ya sea arquitectura conmemorativa o monumental, los edificios civiles y domésticos tienen cuando se da vida a la decoración un propósito histórico o metafórico. En cuanto a los edificios domésticos, deberían también ser construidos para durar, para ser agradables. Ya que también es un lugar donde cuenta la vida del que la ocupa. Para la arquitectura pública, su propósito histórico debería ser más preciso o sea gótico. El autor utiliza el gótico en sentido contrario a clásico. Ya que ofrece una riqueza de decoración arquitectónica, medios para expresar de manera simbólica y literal, en síntesis lo que se necesita conocer sobre la sensibilidad o las proezas nacionales. La arquitectura debe ser para la posteridad, para los que vengan después y contemplen lo que se ha construido. Porque la mayor gloria de un edificio está en el tiempo, donde da la sensación de tener historia.

Para el escritor, la restauración es el destrozamiento más absoluto que puede sufrir un edificio; ya que es algo falso de lo destructivo. Al respecto el autor señala:

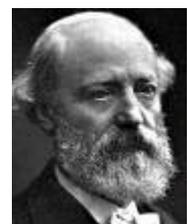
“Es imposible restaurar, porque no se puede invocar al muerto y pedir que guíe nuestras manos. Además como copiar algo con un desgaste de media pulgada, cuando en el acabado global estaba en la media pulgada desaparecida. Lo nuevo no es mejor que lo viejo, ya que la última tiene cierta vida, misterio de lo que fue y de lo que se perdió, cierta dulzura en las erosiones de la naturaleza. Todo eso que no puede existir en la dureza de una nueva escultura. Es mejor preservar a tiempo los monumentos, que restaurarlos. Es preferible una muleta, que una pierna perdida” (Ruskin, 1994, p.78)

7. **Lámpara de la obediencia:** aquí aboga a que se debe respetar el edificio ya construido, pero continuar con la obra con creatividad. El autor nos explica que la continuidad es la *obediencia arquitectónica*. Es decir, que la arquitectura no podría desarrollarse más que en los momentos sujetos a tipos de leyes nacionales, religiosos, políticos o relaciones sociales.

El autor llega a una conclusión:

“... que la arquitectura de un país sea magnífica, cuando es universal y este tan consolidado como su idioma y cuando las diferencias provinciales de estilo sean dialectos. Solo una condición ha sido constante en todos los tiempos y épocas, que la obra sea de una escuela, donde todo rasgo de la arquitectura de la nación sea tan conciente y aceptado como el idioma o la moneda” (Ruskin, 1994, p.180)

“Diccionario Razonado de la Arquitectura” de Viollet le Duc.



Viollet le Duc nace en Paris en 1814 y muere en el s. XIX. Es conocido generalmente como el primer teórico de la arquitectura moderno y restaurador. Sus ideas y trabajo en el campo de la arquitectura se basan en la tradición gótica, como posición a la orientación clásica donde prevalece el gusto y la practica. La práctica de Le Duc en la arquitectura estaría enfocada principalmente en la restauración de monumentos históricos más que en el diseño de nuevos edificios.

Su explicación sobre la arquitectura gótica comienza con la necesidad de construir altas bóvedas. La belleza de la arquitectura gótica estaba en el resultado de la cercanía de la racionalidad metódica. En su libro comenta que hay tres modelos o llaves importantes aplicables a la arquitectura de todos los tiempos:

➤ **La arquitectura griega**: la interpreta como el acercamiento a la sublimidad racional de la formulación de la estructura. Estimaba que cada miembro de la edificación estaba formado acorde a su función en el sistema estructural y que lógicamente estaba relacionado con los miembros adyacentes y con el todo. Era una arquitectura determinada por su modo de ensamblaje, mas que su propósito como edificio y así lo manifiesta en la siguiente cita:

“Si tomamos por separado cada parte del templo griego y lo estudiamos individualmente, como también a su relación directa con el todo, invariablemente percibimos no solo la racionalidad geométrica sino también la observación de las leyes de la naturaleza” (V. Le Duc, 1990, p. 63).

➤ **La arquitectura romana**: es el mejor ejemplo en cuanto a enormes complejidades como los grandes baños de Carcalla del S. III. Si los diseños de las estructuras eran ingeniosas, los constructores, siempre terminaban decorándolas con lujosas formas griegas. Además los romanos probablemente hayan tenido un método superior en cuanto a

diseño, pero los griegos eran más auténticos en lo artístico. Las virtudes de ambas tradiciones, de todas maneras se encontrarían a fines del S. XII, principios del siglo XIII en las catedrales góticas de Francia.

- **La arquitectura gótica**: para Le Duc representaba la síntesis de la formulación estructural de los griegos y de los romanos el planeamiento programado. Cada pieza de esta estructura fue hecha para jugar un rol funcional en particular en la composición como un todo y ninguna pieza es superflua. Incluso las decoraciones, tenían un valor práctico. Este estilo, el gótico es libre, e inquieto como el espíritu modernista. Sus principios permiten usar cualquier tipo de material ya sea dados por la naturaleza o por la industria en virtud de sus propias cualidades; en síntesis es ingeniosa.

“Por lo demás, los obreros del gótico son sutiles, trabajadores infatigables, racionales, llenos de recursos, liberales en sus métodos y todo tipo de cualidades y defectos los sitúa en el 1º rango de la civilización moderna. Estos hombres ya no son monjes sumisos que siguen una regla o tradición, son hombres laicos que analizan todo y no reconocen otra ley que de la razón” (V. Le Duc, 1990, p.131)

El autor, manifiesta en su compendio una serie de pasos a seguir a la hora de trabajar en el diseño. El primero trata sobre *los materiales*, los cuales hay que usarlos cada uno de ellos de manera apropiada con sus distintas propiedades físicas. También deben ser empleados de manera consonante con el tipo de estructura. Además que su correcto uso contribuya con la claridad de la expresión estructural. Para el francés, el uso de materiales industriales, en combinaciones que permitiera la exploración de sus cualidades. Este principio implica una actitud moral, el cual promueve la honestidad en el uso de materiales, o la verdad en el medio. En este último punto coincide con J. Ruskin en las siete lámparas de la arquitectura. De todas maneras él adquiere este asunto y se convierte en uno de las doctrinas centrales en su teoría de la arquitectura. El correcto manejo de los materiales estaba más allá de la honesta expresión de sus

cualidades en la creación del diseño, también incluye la preparación lógica de los materiales antes de llevarlos a la obra. Viollet era particularmente entusiasta en ver esta aplicación a la tecnología moderna; tanto en la preparación como en el traslado de los materiales. Con respecto a esto, anticipaba control de calidad y un total planeamiento y prefabricación. Parte de dicha honestidad del material se aplica en la manera en que la construcción fue trabajada. Y que estos materiales no deberían imitar la apariencia de otros métodos tradicionales ya empleados en la construcción.

El segundo tiene que ver con la *planificación racional y la tradición histórica*. En la naturaleza, la construcción de las criaturas orgánicas y sus funciones de vida están exactamente coordinadas. Vista en el contexto de la arquitectura, el tema es claro: el diseño de cualquier estructura, ya sea una vivienda o un trozo de mueble, debe estar precisamente determinados por su función en orden de ser apropiado y armonioso. También señalaba que algunas tradiciones arquitectónicas vernáculas son admirables por su desarrollo en la disposición racional basada en los materiales locales y su armoniosidad con el clima local, topografía y cultura. Cada una de las grandes tradiciones históricas, estaba tan arraigado en los factores culturales como en el físico de su lugar de origen, que nunca pudo ser totalmente transferido a otra localidad. Los romanos y otras culturas pudieron admirar el tipo de orden griego, su adopción a las formas griegas nunca hubiesen resultado en el mismo tipo de arquitectura. Las ideas griegas en el contexto romano nunca hubiesen sido más que una fachada. De todas maneras, esto no significa que “prestar” no podría tener un efecto positivo. Cuando la forma o la técnica de una tradición quepan en el contexto físico y cultural de otra, esta puede ser apropiada en gran ventaja como en el caso de los romanos y la bóveda. Pero en un procedimiento totalmente racional; si el elemento prestado trabaja mejor que la costumbre local, entonces la costumbre si mismo puede caer y la filosofía de la tradición local puede continuar con intensidad por otra línea de desarrollo formal.

En cuanto a la *decoración apropiada*, hay ciertos principios históricos de embellecimiento. Para Viollet Le Duc la decoración arquitectónica no era menos importante para los teóricos y practicantes de los periodos pre

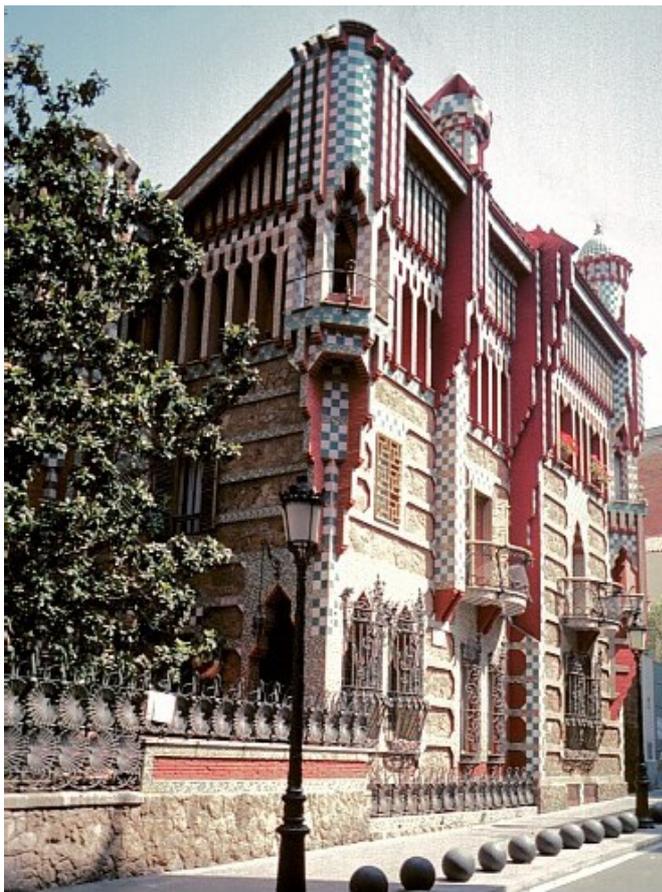
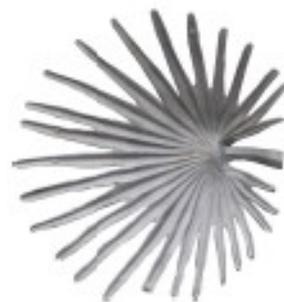
-modernos; él tenía muy en claro las nociones sobre como y en que circunstancias se debe emplear el ornamento. Se pregunta si la decoración es un diseño que luego aplica el arquitecto. En otras palabras, la decoración es una parte integral de un edificio. Lo que primero ocurre en la mente del decorador consiste en derivar la ornamentación de los objetos y materiales empleados en el edificio.

Para el uso moderno, las consideraciones más importantes para la aplicación de la decoración son:

- ✓ El embellecimiento pueda subordinarse a la concepción de una construcción como una unidad.
- ✓ Que pueda aplicarse a estructuras significantes
- ✓ Y que su realización deba ser apropiada con el material empleado.

El escritor, no intenta en describir como la decoración de específicos e hipotéticos edificios modernos deberían ser ornamentados, excepto por una estructura de vigas y barras que se debe hacer en pequeñas piezas de acero pero el ofreció algunas instancias en que el ornamento debería emplearse en las artes decorativas.

Casa Vicens
1883-1888



Diseño y Arquitectura

Las primeras obras de Gaudí se apoyan en una hibridación y reinterpretación de estilos históricos, sobre todo los medievales - gótico y mudéjar, asociados con el pasado nacional, muy de moda en la época y constituirían lo habitual dentro del eclecticismo reinante. La casa Vicens, es un edificio en donde se funde la tradición civil arquitectónica de la península, utilizando materiales baratos como el ladrillo y la cerámica, en donde veremos que en la parte inferior dominan las formas españolas, y a medida que se asciende aumentan los elementos de estilo árabe.

El sistema constructivo del edificio está compuesto de muros de mampostería, bóvedas tabicadas en el sótano y forjados de viguetas de madera en los pisos y cubiertas. El atractivo del exterior está en la planta baja y la primera; sus muros están cubiertos con tiras horizontales de ladrillo revestido con cerámica multicolores dispuestos en forma de tablero de ajedrez, en la que hay dibujadas unas damasquinas de la India.; elemento autóctono. En la baranda de la tribuna, frente al comedor, hay un aplacado de azulejos con flores en relieve de girasol. El piso alto está formado por una serie de delgadas columnas de ladrillo que se hallan revestidas de azulejos verdes y blancos. En los balcones de estas tribunas hay figuras de niños hechas con terracota, obra del escultor Antonio Riba García. El estilo está inspirado en las formas extremo-orientales, pero interpretadas con absoluta libertad compositiva. No hay ningún edificio mudéjar que se parezca a la Casa Vicens, porque las similitudes no están en las formas concretas, sino en los conceptos de estilo y principalmente en el empleo de materiales tradicionales. Sí en cambio es muy de tipo árabe el fumoir de la planta baja con una bóveda tabicada con mocárabes al estilo nazarita y aplacado en los muros de losetas en relieve de cartón comprimido.

Cerámicas y Muro exterior

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



girasoles.

Fotografía. Detalle del muro exterior



Fotografía. Detalle de azulejos con



Fotografía.

Detalle de cerámicas con damasquinas

Gaudí, en cuanto al diseño de las franjas cerámicas adornadas con flores, se fundamenta en la *lámpara de la belleza* de Ruskin; el cual expone aquí el aspecto externo de la belleza vegetal. En el caso de las damasquinas, se basa en la *forma orgánica perdida por completo*, ya que se trata de un diseño carente de su verdadera forma; es más bien geométrico en donde advertimos lo que es gracias al color :

“...el mosaico, con un tratamiento muy abstracto al punto que se perciba la simplicidad de las formas y que introduce colores vivos en forma de masas, a mi parecer es el modelo mas exquisito, ya que el principio de todo arte es abstracto” (Ruskin, 1994, p.128)

En cuanto a las cerámicas de girasoles, le atañe la *forma orgánica abstracta*, ya que como indica; esta sujeta a un perfil el cual por medio de incisiones le da profundidad y el color, le da un aspecto más real.

Apelando a *los principios de embellecimiento y al correcto uso de los materiales* de V. Le Duc, podemos observar que esta decoración esta subordinada a la composición de la edificación como un todo, más allá de su eclecticismo el cual trataremos más adelante. En cuanto al segundo entendemos, el profundo conocimiento del material (especialmente si tomamos el caso de los muros del exterior) sirviéndose de sus propiedades físicas, y de su honestidad en no querer copiar otro material. También cabe indicar así como la *lámpara de la vida* de J. Ruskin que la realización de esta, esta en armonía con el resto de los materiales utilizados.



Puerta de ingreso y Reja

*Diseño del elemento y su
paralelismo con las teorías*

Fotografía. Vista general de la puerta

El arquitecto puso el mismo empeño en el diseño de las fachadas de sus edificios que en el de las salas que estas contenían; dedicaba el mismo tiempo al diseño de los pomos de las puertas de las habitaciones que al de las rejas de forja que cercaban las fincas.

La naturaleza significaba para él la culminación de la obra divina, y sólo a través de ella podría alcanzar su expresividad mística. En este caso, en la reja de la Casa Vicens imitó el crecimiento de los vegetales y aplicó la lógica de la gravedad. Este último, nos recuerda a la *planificación racional* de Le Duc en donde la naturaleza está construida de forma armoniosa y coordinada.

También nos encontramos con una correspondencia entre la *lámpara de la belleza* y la *de la Vida* de Ruskin. Aquí Gaudí se limitó en capturar la hoja de palmito y plasmarla por medio de la creación material, el cual pareciera dispersar esa energía vegetal. La puerta de acceso a la casa, cuyos pilares soporte donde van insertados las bisagras de las dos hojas de la puerta, igualmente formados por la misma retícula modular, dan lugar a dos prismas cuadrados con una sola hoja de palmito por cara, orientadas a izquierda y derecha por hileras. Se coronan, como el resto de la reja, con una hilera de afilados garfios curvos combinados con horquillas, todo ello de hierro forjado, pero aquí constituyen además el soporte de dos faroles de claro perfil japoneizante realizados en hierro forjado y cristal. En la parte inferior, y coincidiendo con las particiones, unos arcos de hierro entrecruzados llenan el

vacío que regula los posibles desniveles existentes. La reja fue construida en el taller de Joan Oñós. Posteriormente, Serra Martínez desmontó gran parte de la reja que rodeaba la finca, debido a diversas reformas del entorno comentadas anteriormente en la descripción del edificio, conservándose, en parte, en el parque Güell, en la puerta de entrada, en el museo Gaudí.



Foto. Detalle de la reja de palmito



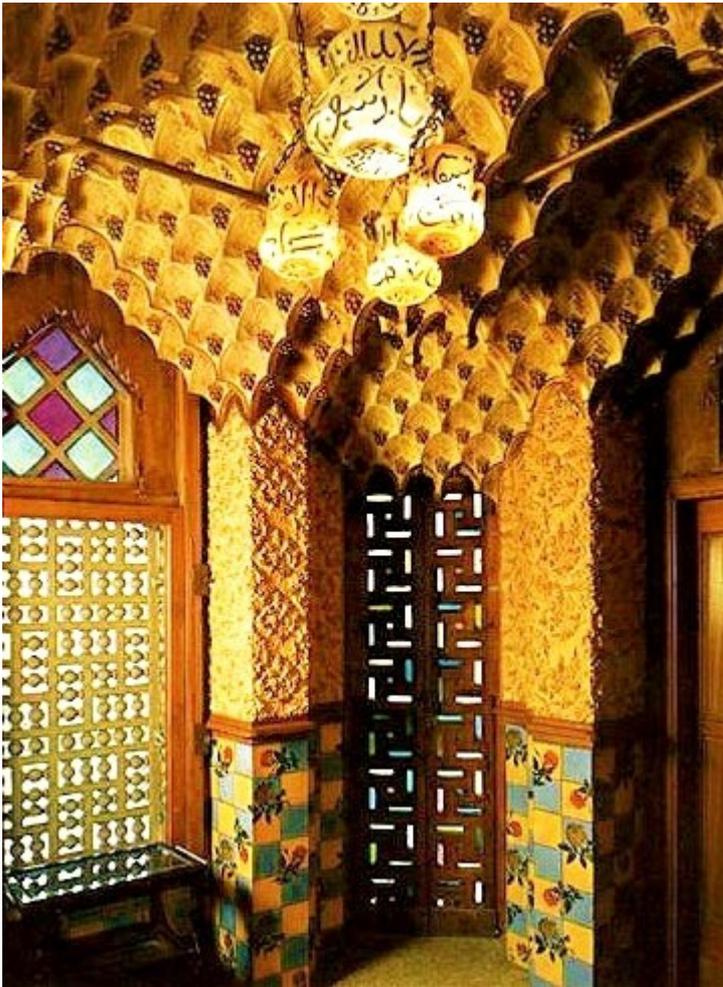
Foto. Detalle de una hoja de palma

Salón de Fumadores, Cúpula y Putti

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías

Teniendo en cuenta, la *lámpara de la obediencia* del teórico inglés, vemos como Gaudí incorpora el concepto. Le Duc igualmente toma el mismo tema de las tradiciones históricas; en donde un elemento cultural puede funcionar en otra cultura, ya sea por una similitud climática como en este caso en la península ibérica. La visión musulmana de la vida tiene un eco fuerte en el arte de España. El arte nazarita, correspondiente al período de decadencia del dominio árabe en España, tiene su mayor exponente en La Alhambra. La característica esencial de dicho estilo es ese calado en yeso de los interiores, de una fineza tal que parece un encaje bordado sobre las paredes y altos techos, mezclándose estéticamente con preciosos mosaicos con predominio

del azul y el dorado. El rasgo más significativo del arte califal es el uso del arco de herradura. La decoración interior, importada de Siria, cumple con creatividad el precepto musulmán de evitar figuras humanas y de animales en el interior de las construcciones, sustituyéndolos por hermosos motivos caligráficos, geométricos y de vegetales que abundan en los techos y paredes de estas obras de la arquitectura.



El Fumoir, servía para probar el tabaco; en donde podemos observar una bóveda tabicada con mocárabes al estilo mudéjar y aplacado en los muros de losetas en relieve de cartón comprimido con motivos vegetales. Mientras que las escasas puertas guardan el mismo estilo en el tallado y el resto del salón profusamente, recargado en su decoración. En la fotografía, la lámpara apenas perceptible en esta imagen hay grabada

Fotografía. Detalle del Fumoir

caligrafía árabe, tan frecuente en los monumentos musulmanes.

La falsa cúpula que apreciamos en la imagen, que gracias a la pintura da la impresión de ser real, es una técnica oriunda de las pinturas romanas de Pompeya. A primera vista pareciera que nos encontramos bajo el cielo y ver a los pájaros revolotear, pero luego nos damos cuenta de su verdadera concepción. Aquí, inmediatamente nos remitimos a la *lámpara de la verdad*, ya que simula un tipo de estructura que realmente no es y el pintado de un material que tampoco existe como los tejados y cerámicas.



Fotografía. Vista general de la cúpula

Las lámparas de la belleza, la vida (forma orgánica dominante) y en la decoración apropiada de V. Le Duc se hallan integradas en los putti (decoración típica de la arquitectura del Quattrocento) que forman parte del decorado de uno de los balcones. Ya que son figuras independientes, uniformes en su color; pero que más

Fotografía. Detalle de uno de los balcones con Putti.

allá de las diferencias estilísticas de la construcción mantienen una correlación con el todo.

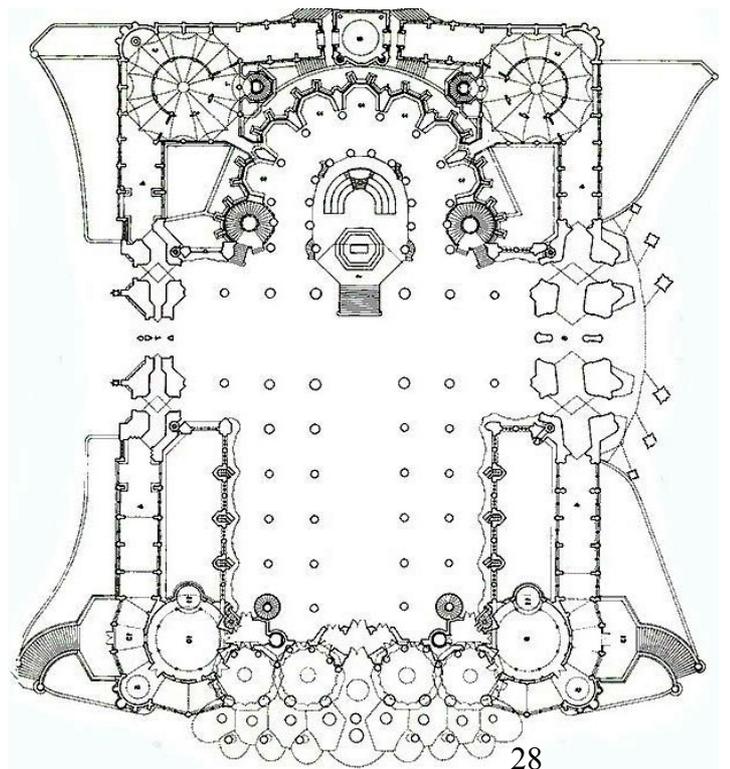
Además estos niñitos regordetes experimentan un importante resurgimiento en el siglo XIX donde aparecen jugando en las ilustraciones de pintores académicos como el francés Gustave Doré `s. Pues el neoclásico es un estilo artístico que se desarrolló especialmente en la arquitectura y las artes decorativas; floreció en Europa y Estados Unidos aproximadamente desde el año 1750 hasta comienzos de 1800. Donde el hombre siente una gran admiración y atracción por las culturas antiguas grecorromanas ya que se las consideraban que habían alcanzado un cierto grado de perfección .Este movimiento tiene su génesis tomando como punto de referencia la excavación en Italia de las ruinas de las ciudades romanas de Herculano en 1738 y de Pompeya en 1748, y con la publicación de libros tales como El tratado *De Arquitectura* de Vitruvio y el historiador alemán Johann Winckelmann que instó a los artistas a estudiar y a imitar su eternidad y sus formas ideales.



La Sagrada Familia

1883

Diseño y Arquitectura



La construcción comenzó en estilo neogótico, pero, al asumir el proyecto Gaudí en 1883, fue completamente replanteado. Según su proceder habitual, a partir de bocetos generales del edificio improvisó la construcción a medida que avanzaba. Se hizo cargo con sólo 31 años, dedicándole el resto de su vida, los últimos quince en exclusiva. Una de sus ideas más innovadoras fue el diseño de las elevadas torres cónicas circulares que sobresalen apuntadas sobre los portales, estrechándose con la altura. Las proyectó con una torsión elíptica dando una tendencia ascendente a toda la fachada, favorecida por una multitud de ventanas que perforan la torre siguiendo formas espirales. El templo, cuando esté terminado, dispondrá de 18 torres: cuatro en cada una de las tres entradas-portales (el del **Nacimiento**, el de la **Gloria** y el de la **Pasión**) y, a modo de cúpulas, se dispondrá un sistema de seis torres, con la torre cimborrio central, dedicada a Jesús de 170 metros de altura, otras cuatro alrededor de ésta, dedicadas a los evangelistas, y un segundo cimborrio dedicado a la Virgen. Estas se encuentran rematadas con un aplacado de mosaico ya que en vista de la dificultad de reparación de las piezas a gran altura fue preferible escoger las topologías más duraderas. El interior como advertiremos en breve esta formado por innovadoras columnas arborescentes inclinadas y bóvedas basadas en hiperboloides (superficies cuyas partes planas son elipses, círculos que se extienden indefinidamente por dos sentidos opuestos) y paraboloides (superficies cuyas partes planas son elipses, círculos que se extienden indefinidamente por un solo lado opuesto).

Esta altura máxima de 170 m para la torre más alta, fue fijada por Gaudí en base a sus propias creencias, ya que mantenía que la obra de los hombres no podía ser superior a la obra de Dios. Por lo tanto, curiosamente, la montaña de Montjuic (tema que trataremos con mas profundidad mas adelante) lindante a Barcelona, con sus 174 m de altitud, fue la que influyó de forma más decisiva sobre la altura máxima de las torres de la Sagrada Familia.



Fotografía. Vista panorámica del macizo de Mountjuic.



Fotografía. Dibujo orig. de color

En cuanto al uso del color en la arquitectura, Gaudí coincide una vez más con *la lámpara de la verdad* de Ruskin y como diría este:

“...no hay falsedad, sino mucha belleza en el uso del color exterior. Los verdaderos colores de la arquitectura son los de la piedra natural, y me gustaría verlos medrar al máximo. Todas las gamas de color, desde el amarillo pálido al púrpura, pasando por el naranja, el rojo y el pardo están por entero a nuestra disposición, ¿Qué armonías no podríamos tener? De piedra coloreada y jaspeada, la cantidad es ilimitada...”
(Ruskin, 1994, p.180)

Por eso, solo dejo unas láminas en las que se puede observar la policromía que tendrá la obra, porque decía que el color es vida y una maqueta donde claramente especifica su pensamiento sobre la forma y la simbología del edificio.

Fachada del Nacimiento e Interior

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



Esta fachada fue la elegida por Gaudí para dar una idea global de la estructura y decoración del templo: como era consciente de que no podría terminar el proyecto en el transcurso de su vida, en vez de ir construyendo el templo en su conjunto de forma lineal prefirió construir una fachada completa, para dar una muestra completa de cómo debía ser el resto. El simbolismo, constantemente presente en su obra, le hace situar la fachada del Nacimiento encarada hacia

oriente, por donde nace el sol, y la de la Pasión hacia poniente, por donde mueren los rayos.

Al estar dedicada al nacimiento de Jesús, esta fachada presenta una decoración exultante donde todos los elementos son evocadores de la vida. Se centra en la faceta más humana y familiar de Jesús, con una amplia profusión de elementos populares, como herramientas, animales domésticos y un centenar de especies vegetales de la flora de Cataluña y también de Tierra Santa, representada escultóricamente en sus arquivoltas y funículas. Algunas de las plantas que se pueden encontrar son: los gladiolos³, el árbol de Judea⁴, el cerezo, el ciprés⁵, el melocotonero, la flor

³ se relaciona con la solemnidad y el dolor de las pérdidas.

⁴ árbol donde se ahorcó Judas.

⁵ simboliza la vida eterna.



de lis⁶, el lirio dorado del Japón, la azucena, los lirios de mar, el olivo⁷ y el laurel⁸. En cuanto a la fachada de la Pasión Gaudí había pensado en utilizar la planta llamada Pasionaria, la cual se le relaciona con la pasión de Cristo, debido a que su corola recuerda la corona de espinas y sus cinco estambres simbolizarían las cinco heridas que recibió cuando fue crucificado.

Fotografía. Vista del ciprés.

También incluyo, desde rocas redondeadas que recuerdan el macizo de Montserrat, hasta figuras humanas logrando una especie de sorprendente y bellissimo neobarroquismo. Este es un claro ejemplo sobre como Gaudí a lo largo de su vida había ido adoptando a la naturaleza como maestra. Podríamos decir que la *lámpara de la belleza*, especialmente la *forma orgánica dominante* se encuentra aplicada por todo el edificio. Pues, Gaudí era partidario de una imaginería realista, tal como se estilaba en su época. Por ello, con la colaboración de uno de sus ayudantes, el escultor Matamala, se obtuvieron moldes en escayola de seres humanos y de animales, para representar con la máxima fidelidad los detalles anatómicos. El resultado de la decoración es la integración de un elemento dentro de otro; donde las superficies se encadenan produciendo una continuidad donde cada uno de sus ornamentos se halla en lugares estratégicos como aborda en su teoría Le Duc:

“Creo que la escultura de cierto carácter monumental puede ser aplicada solamente en aquellas partes que están conectadas con la arquitectura tanto en la idea, como en los detalles de ejecución... donde cada objeto

⁶ emblema especial de la virgen María y de la trinidad.

⁷ representa la paz, lugar donde Jesucristo sudo sangre.

⁸ significa la sabiduría, el triunfo y el valor.

o figura es parte de la piedra con una función clara y útil” (V. Le Duc, 1990, p.208)

En este caso, la decoración sirve para dar a conocer el credo católico, es que en esta obra podemos decir que se halla integrada toda la iconografía cristiana.



Fotografía. Vista parcial de la fachada

Esta portada, colmada de simbolismos es menester no pasar de alto la relación de las rocas con la montaña de Montserrat y la piedra de Montjuic.

“Cuenta la leyenda, en el año 880 unos pastores vieron descender del cielo una fuerte luz, acompañada por una hermosa melodía. El obispo, al enterarse de la noticia, organizó una visita durante la cual encontraron una cueva en la que se hallaba la Santa Imagen. El obispo propuso trasladar la imagen a Manresa pero, al sacar la imagen, esta era tan pesada que no la pudieron mover. El obispo interpretó este fenómeno como el deseo de la Virgen de quedarse en ese lugar y ordenó construir una capilla”. (Pladevall, Antonio, *Els monestirs catalanas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1970)

Montserrat ha estado vinculada con la espiritualidad. Mientras que Montjuic se caracteriza por su riqueza geológica y sus rocas de areniscas compactas y duras. Sus canteras, de incomparable calidad están vinculadas a la historia de la ciudad, que ha nacido y crecido a sus pies. Este punto se vincularía conjuntamente con *los materiales* de Le Duc, ya que es piedra de la zona y lo usa de forma honesta, sin alterar su consistencia.

Es por esa razón que Gaudí ha imitado las rocas de Montserrat, lo que nos vincula con varias lámparas y puntos de Viollet Le Duc. Principalmente con *la lámpara de la memoria*, dicha arquitectura es un monumento nacional que caracteriza a Cataluña, es metafórica, es pública y gótica; donde utiliza una variedad de ornamentos arquitectónicos. Además con *la lámpara del poder y del sacrificio*, ya que hablamos de un edificio imponente por su significado y su belleza.



Fotografía. Vista de las columnas.



Fotografía. Vista de un árbol y sus ramas.

Gaudí concibió el interior de la Sagrada Familia como si fuese la estructura de un bosque, con un conjunto de columnas arborescentes divididas en diversas ramas para sustentar una estructura de bóvedas de hiperboloides entrelazados. Las columnas las inclinó para recibir mejor las presiones

perpendiculares a su sección; además, les dio forma helicoidal de doble giro, como en las ramas y troncos de los árboles. Por el conjunto de elementos aplicados en las columnas -inclinación, forma helicoidal, ramificación en varias columnas más pequeñas- consiguió una sencilla forma de soportar el peso de las bóvedas sin necesidad de contrafuertes exteriores. En esta obra Gaudí aplicó todas las soluciones estructurales que había estudiado, como de V. Le Duc la *planificación racional*, de construir como la naturaleza y probado más de una vez en las obras que realizó durante toda su vida:

“La hoja de un arbusto, una flor, un insecto, todos tienen un fin, porque crecen, se desarrollan y mantienen su existencia de acuerdo a leyes esencialmente lógicas. No podemos sustraer nada de una flor, si cada parte de su organismo expresa una función. Por eso es necesario crear como la naturaleza misma procede” (V. Le Duc, 1990, p.219)

Fachada de la Pasión



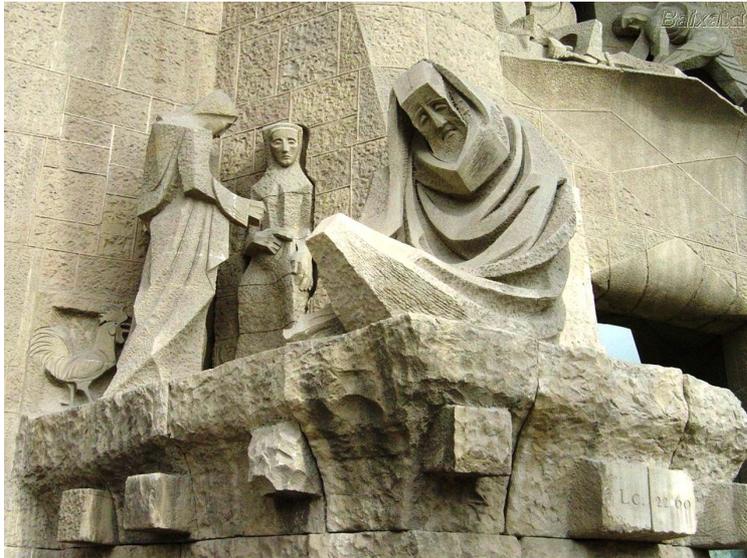
Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías

Para enfatizar la tragedia de la pasión y muerte de Jesús, Gaudí proyectó que las columnas de esta fachada tuvieran la forma de huesos humanos. A diferencia de la recargada, pero

bellísima fachada, que queda en la parte contraria, la del Nacimiento, en ésta, Gaudí, eliminó todo lo accesorio, buscando la simplicidad. Dentro de un estilo totalmente

Fotografía. Vista de la fachada de la Pasión.

contemporáneo, Subirachs ha tratado de ser fiel a algunas pautas marcadas por Gaudí en sus trabajos.



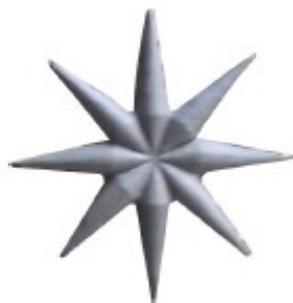
En esta fotografía se puede observar un grupo escultórico bastante estilizado con un tipo de diseño más bien geométrico, en donde advertimos lo que en realidad es por medio de sus cualidades básicas. Lo que nos hace recordar al cuarto punto de la

Fotografía. Detalle de la Portada.

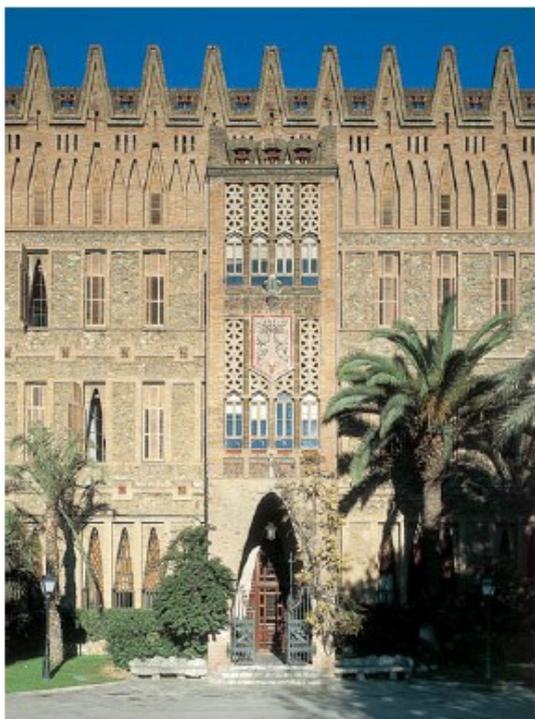
lámpara de la belleza:

“La abstracción que empezó como incapacidad, se prolongo como deseo explícito. Tal es la situación no solo de la pintura sino también en la escultura y creo yo, que es prudente diseñar todo al principio con una severa abstracción. Luego, deberían subrayarse las partes donde seria admisibles completarlas...” (Ruskin, 1994, p.122)

Colegio Teresiano
1888 - 1890



Diseño y Arquitectura



Esta obra construida por Gaudí consta de tres pisos bajos y, es de planta rectangular alargada y su estructura es muy simple. Se compone de tres pasillos en el sentido longitudinal. La entrada se realiza por un porche adelantado en el eje de la fachada. Este porche, como el resto del edificio, es una combinación de ladrillo visto y mampostería. Cruzando tres escalones, se llega al arco de entrada del pórtico, que está formado por una parábola de ladrillos en voladizo. Este arco está cerrado por una reja, en la que aparecen representados los símbolos teresianos, es decir, el corazón de la Virgen y el de santa Teresa. Encima del pórtico hay dos tribunas, una en el primer piso y otra en el segundo, en tanto que en el tercero hay una pequeña terraza. Las tribunas tienen ventanas estrechas y en la parte superior un enrejado hecho con ladrillos. En la planta baja las ventanas se hallan enmarcadas entre pilares de ladrillo y tienen también forma parabólica. Las rejas de estas ventanas repiten dos modelos, uno el nombre de Jesús, y otro, unas llamas que representan la devoción teresiana.

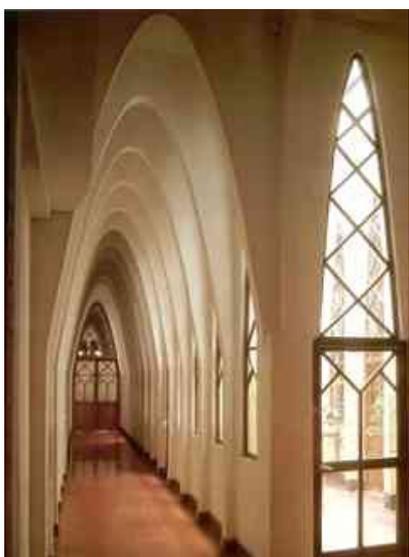
En los pisos primero y segundo, las ventanas tienen características iguales, aun cuando están más espaciadas, carecen de rejas y se cierran con persianas, de madera. Los muros de estos dos pisos son de mampostería vista y los forjados se acusan exteriormente por una hilera de ladrillo en las que

existen 127 piezas de cerámica vidriada de color rojo oscuro con el anagrama JHS.

El tercer piso es totalmente de ladrillo a la vista y se corona con una serie de almenas también de forma parabólica, entre las cuales existen unos balaustres de ladrillo y piezas vidriadas con la letra T, símbolo de santa Teresa, repetida.

Corredores

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías

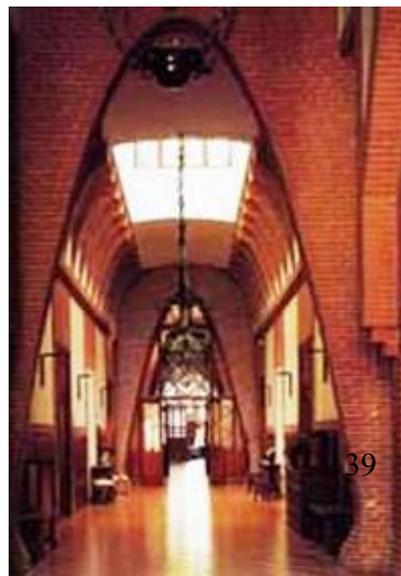


Si bien Gaudí, siempre había contado con el apoyo de los medios de sus mecenas para realizar sus obras; en este caso esto estaba prohibido. Ya que debía seguir la regla fundamental de templanza que caracterizaba a la orden. Estamos hablando de un escaso presupuesto con lo cual muestra como Gaudí también podía amoldarse a este tipo de problemáticas. Donde utilizó materiales sencillos y baratos. Deteniéndonos en este punto, es

claramente lo que Ruskin nos apunta en su *lámpara del sacrificio*:

“No hay necesidad de ofender con esplendores inoportunos, que se auto pregonan. La ofrenda puede ser realizada discretamente” (Ruskin, 1994, p.26)

Lo que la orden pretendía era un edificio donde la importancia estaba en la adoración y donación, porque no necesita más adornos para expresar su mensaje ya que es superior y no concierne estrictamente lo material. Gaudí parece seguir al pie de la letra esta lámpara, porque además utiliza como mencionamos



anteriormente la simplicidad de los materiales puesto que resulta más honesto y sin ningún tipo de pretensión.

Asimismo, la *lámpara del poder* tiene un rol trascendental; en si la construcción es solemne en escala y peso inclusive mas la Sagrada Familia que el colegio teresiano, pero al tratarse de una iglesia lo que simboliza nos hace sentir diminutos.



Fotografía. Columna de ladrillo

Pero retomando el concepto constructivo, el arquitecto empleo formas típicas del gótico, tiempo en el que se funda la orden religiosa; como la serie de arcos parabólicos de los largos pasillos. Los cuales están revocados de blanco y se encuentran separados por varias ventanas que dan hacia el patio interno. Otorgándole una atmósfera de recogimiento contemplativo, ascetismo y confort rustico. En donde el único elemento decorativo es una columna con fuste retorcido que se aloja en el comedor. Ya que la forma del fuste no cumple ninguna función en especial.

Casa Batlló
1904 - 1906



Diseño y Arquitectura



Al tratarse de una obra de reforma, Gaudí se vio obligado a respetar parte de la estructura preexistente, constituida por muros de carga y viguería de madera en forjados. La escalera del piso principal también planteó problemas, debiendo situarse en su tramo primero una viga metálica de forma curva. Gaudí añadió un último piso y otro de desvanes, dedicado a lavaderos, depósitos de agua y resuelto mediante estructura de arcos parabólicos, sobre los que sería apoyada la cubierta. Sobre estos arcos se colocó, encima el

revestimiento de escama de pez por la parte de fuera y el de “trencadís” por la parte de la terraza. Las originales formas de la fachada fueron construidas en piedra arenisca de Montjuich, perfeccionándose seguramente su ajuste in situ una vez presentadas. Todas estas formas fueron plasmadas en la correspondiente maqueta de yeso que Gaudí solía fabricarse para cada una de sus obras. Las ligeras ondulaciones que, en sentido vertical presenta la fachada se llevaron a cabo rebajando el muro preexistente y modelándolo con arreglo a las nuevas formas. En esta fachada respetó las aberturas, mandando a rebajar el muro a su alrededor formando las ondulaciones que fueron revocadas con mortero de cal, sobre el que se aplacaron piezas circulares de cerámica y fragmentos de vidrios rotos de distintos colores. Este, utilizaba trozos de azulejos porque era la única solución que tenía para cubrir esas

superficies tan curvadas. Para hacer las formas curvas de los techos, Gaudí mandó colgar del piso de arriba una serie de listones de madera. Una vez colocados, sus ayudantes Sugrañes y Canaleta le daban a Bayó la medida de cada uno de los listones, entonces se cortaban los fragmentos largos y sobre este escalonado de listones se hacía el revoque de yeso, quedando al final la forma en relieve diseñada por Gaudí.

Diseñó todas las piezas cerámicas especiales, desde los discos de diferentes diámetros, de la decoración de la fachada, a los variados tipos integrantes del lomo o caparazón con que se corona esta, al remate bulboso terminado en cruz de cuatro brazos, o de las piezas que constituyen los interiores o resuelven la chimenea del salón de espera. El vidrio fragmentado, sería utilizado también en los revestimientos de fachada, torreón y chimeneas, así como en las zonas más altas de las vidrieras de puertas y mamparas tridimensionales y en toda la carpintería de huecos en general, lográndose sistemas de cierre, como el de las ventanas tríptico abiertas al patio, de un funcionalismo y originalidad muy notables. El espacio interior de la casa Batlló se estructura a partir de un gran espacio interior que contiene la escalera de vecinos y que origina dos patios de luces comunicados entre sí mediante las aberturas en los descansos. Se trata de la presencia de un gran vacío que introduce en casi todas sus obras. Uno de estos patios de luces está recubierto con azulejos azules, cuya tonalidad disminuye gradualmente de arriba hacia abajo, más oscuras en su parte superior y más claras en la inferior, de tal modo que la luz fluye hasta la parte más baja y menos iluminada de la casa, dando como resultado el efecto de una luminosidad similar en los pisos más altos y más bajos.

Fachada

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



Fotografía. Vista del frente.



Fotografía. Detalle del techo.



Fotografía. Vista de las barandas.

El arquitecto ha seguido con la obra, pero la ha reformado con un carácter creativo, podemos decir que tuvo en consideración de J. Ruskin *la lámpara de la obediencia*:

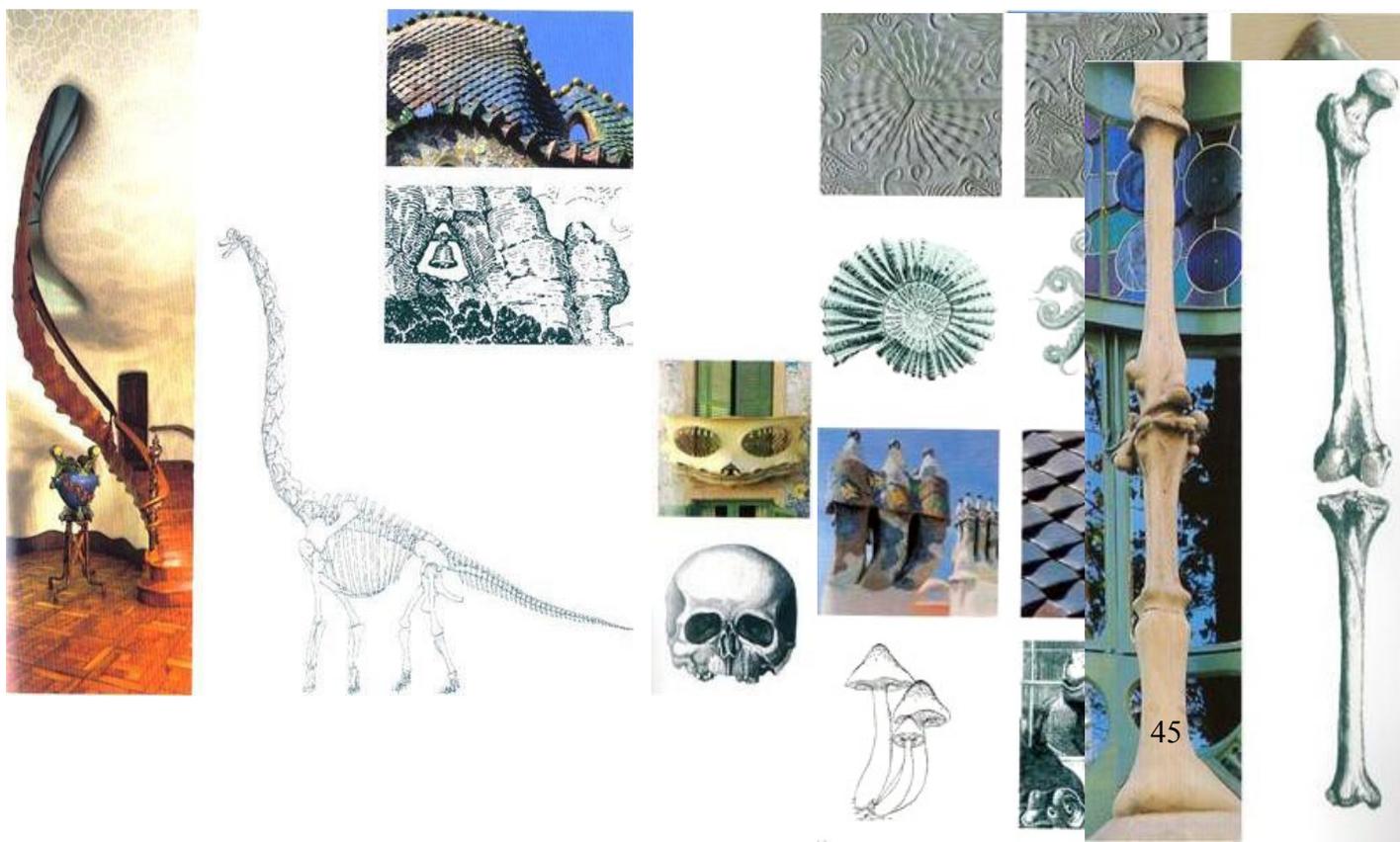
“Primero se estudiaran los métodos de construcción y las leyes de proporción correspondientes, con penetrante minuciosidad. A continuación bajo esta absoluta, incontestable autoridad, empezamos a trabajar permitiéndonos

ciertas licencias para luego otorgarle nuestra expresión individual” (Ruskin, 1994, p.183).

Para Gaudí la forma provenía de la naturaleza, concebida como creación de Dios. Las raíces de este pensamiento son muy antiguas y se encuentran como ya comprendimos, de distintos modos, en algunas teorías del S. XIX como Ruskin y Viollet Le Duc (*planificación racional*). En ella observó que no existía la geometría a base de cubos y prismas como en la arquitectura; sino estructuras sólidas, resistentes, fibrosas y superficies curvadas. Pero Gaudí sobre todo en las obras que realiza a partir de 1900, el Parque Güell, la casa Batlló y Milá parece querer ir más lejos. Esto se manifiesta claramente en la siguiente cita de V. Le Duc:

“La belleza es armonía, y la exacta unión de forma – función, hace que la ciencia coopere en el arte. El artista que busque la belleza o armonía, siente un gran interés de saber como procede la naturaleza, y como las consecuencias lógicas se deducen de la construcción de una parte” (V. Le Duc, 1990, p.137)

A continuación se puede observar una serie de similitudes que pudo haber tenido en cuenta el maestro a la hora de edificar.



Es por eso, que el color de la fachada se lo puede comparar al del mar, no solo es azulada y verdosa, sino que tiene la luminosidad del agua atravesada por los rayos del sol. En donde parece tornarse transparente y el movimiento de las sombras de las piedras y la arena brillante del fondo. Todo este efecto se ha conseguido por medio del trencadis de cristales de colores y discos cerámicos que la recubre.

El conjunto de ventanas, del primer piso esta hecho con piedra del Montjuic el cual se pulió de tal forma que parece haberse licuificado, deslizarse y gotear, formándose así arrugas y huecos; como si fuese lava. Los balcones están compuestos por finas columnas que tiene el aspecto de tibias, mientras que las barandas de hierro nos parecen un antifaz o parte de un cráneo. El remate de la fachada lo conforman una torrecilla que termina con una cruz de cuatro brazos y una cubierta ondulante recubierta con grandes cerámicas de distintos azules eléctricos formando escamas. Se dice que Gaudí quiso simbolizar el lomo del dragón vencido por San Jorge (patrón de Cataluña), representado por la vertical de la torre y la cruz, aunque también recuerda a la montaña de Montserrat. Cualquiera de las dos iconografías nos habla de este sentimiento nacionalista que caracterizaba a Gaudí el cual solamente se limitaba hablar en catalán. Del mismo modo que *la lámpara de la memoria* de Ruskin, si bien se trata de un edificio domestico, al crearlos, la decoración debe tener un propósito histórico o metafórico como en este caso:

“Así pues, quisiera tener las casas corrientes construidas para durar; construidas para ser agradables, tan excelentes y plenas de amenidad como se pueda, igual dentro que por fuera y que puedan expresar tanto el carácter como la ocupación de cada persona, y su historia. Convirtiendo así la casa en una especie de monumento y desarrollarlo con un carácter mas instructivo” (Ruskin, 1994, p.162).

La casa Batlló es uno de los iconos de Barcelona, ya que es de saber general su historia y construcción como así todos los edificios de Gaudí.

Escaleras y Patio

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



La entrada conduce hacia dos escaleras, una privada detrás de un portal de hierro que lleva directamente al primer piso en el que vivían los Batlló, y otra pública que permite acceder al resto de los departamentos. La escalera privada es de madera de roble, ocupa prácticamente todo el espacio y las piezas talladas del remate de los escalones se suceden como

vértebras de algún animal prehistórico. En el diseño de las escaleras principalmente en la privada, ha considerado la importancia que Viollet le Duc le da a esta. Tiene un fácil acceso al piso principal y es de un esquema sumamente llamativo. De esta forma lo describe el teórico francés:

“La escalera es un punto muy importante en toda casa. Corresponde que este proporcionada con la vivienda, ni muy ancha ni muy angosta. No debe ocupar espacio utilizable y ha de tener un fácil acceso hacia los salones de arriba y por ultimo, ser lo suficientemente llamativa” (V. Le Duc, 1990, p.149).



La escalera general distribuye los distintos departamentos que son dos por piso, y se desarrolla alrededor del ascensor y entre los huecos de los dos patios de luces. Sin embargo, el tratamiento cromático de las paredes, revestidas de cerámicas lisas y en

relieve que van aumentando gradualmente su intensidad desde los colores blanco, gris perla, hasta los azul marino y de cobalto. Provocan una espacialidad de matices, que cuando desde el vestíbulo contemplamos el arriba, estamos viendo en una dirección ascendente el fondo del mar. Su cromatismo es lo que caracteriza la singular especialidad del patio y la escalera. Mediante la proyección escalonada de algunos salones del piso principal y del primer piso, Gaudí ha conseguido darle una sección mas estrecha en la parte baja y mas ancha en el remate, como en forma de embudo se representase la cantidad de luz que encauza. También en relación con la luz, las ventanas son más amplias en los pisos de abajo y tamaño en las altas. Eso evita la sensación de pozo cuando se ve desde arriba. En cualquier concepción arquitectónica el papel de la luz es esencial. En Gaudí los valores plásticos de la luz se identifican con el paisaje y el color del

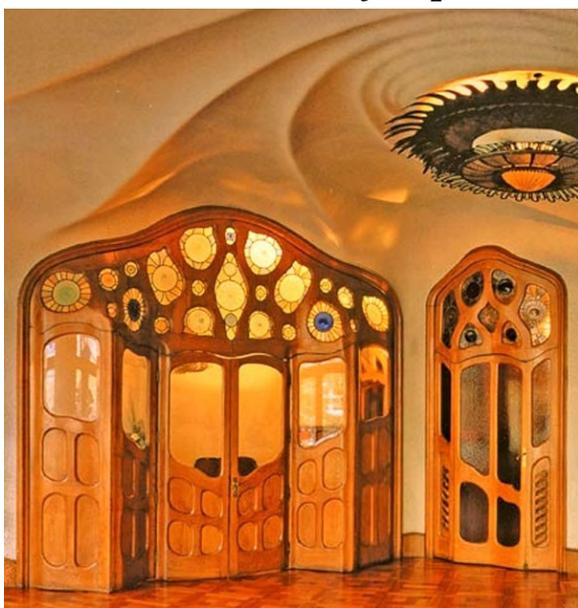
Fotografía. Vista Escalera general

Mediterráneo:

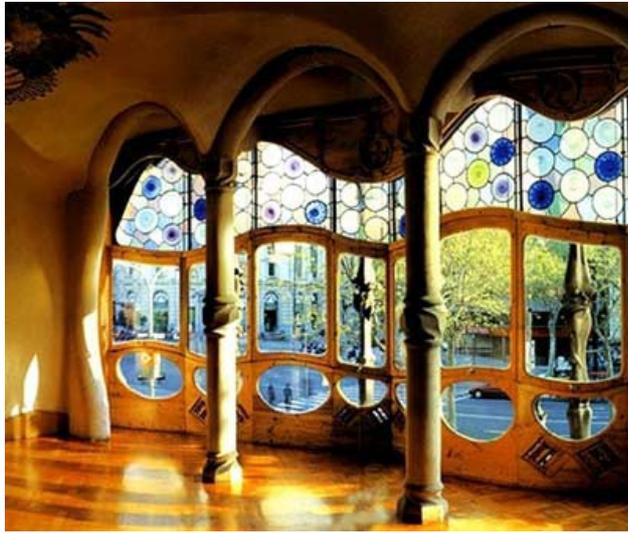
“...luz media, da la mas perfecta visión de los cuerpos y la mas matizada valoración. Esta luz es la mediterránea; los pueblos mediterráneos son verdaderos depositarios de la plasticidad...la arquitectura es, pues, mediterránea, porque es armonía de la luz; y esta no existe ni en los pueblos del norte, que tienen la luz triste, horizontal, ni en los calidos, donde es vertical” (J. Lahuerta, 2003, p.30)

Planta Noble

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



Fotografía. Remolino de agua

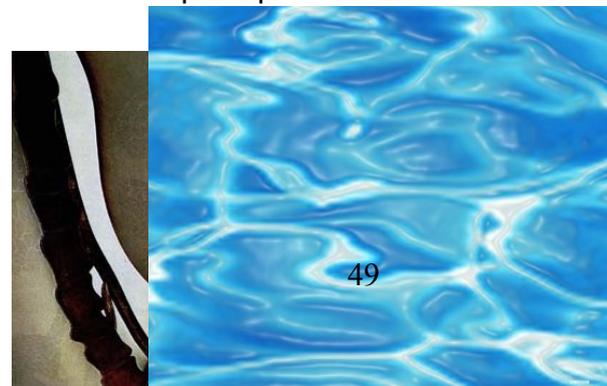
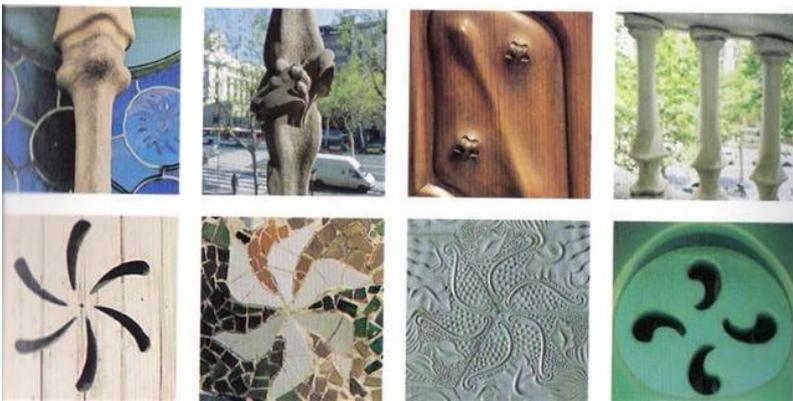


Fotografía. Vista de puerta y lámpara.

El primer piso era la residencia de los Batlló. Estaba distribuido esencialmente en dos partes. Por un lado, los salones que daban al *Paseo de Gracia* donde se encontraban los ambientes más públicos de la casa. Estos se abren a través de vidrieras de discos de pasta vítrea de colores azulados de la gran tribuna, y se comunican entre ellos por medio de puertas ondulantes de madera de roble, también provistos de discos de colores, cuyas hojas se abren completamente, transformándolo en un solo espacio. El cielo raso del techo del salón principal gira como un remolino en el epicentro del cual se halla la lámpara y cuyo movimiento giratorio se prolonga por las paredes. Que además de constituir una nueva referencia marina, alude como en toda la obra de Gaudí a la idea de generación de la naturaleza.

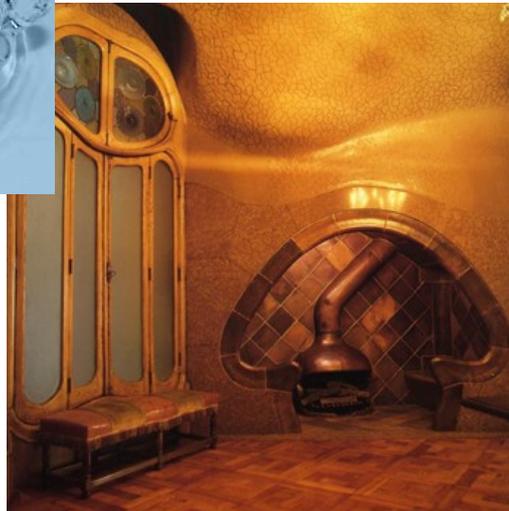
El estaba convencido de que la movilidad perpetua de la naturaleza de todas las formas están contenidas, pero al mismo tiempo, todas esas formas se basan en algunos movimientos esenciales, que constituyen símbolos de generación y de vida. Algunas alusiones, como las óseas, siempre presentes, se refiere al fin de la vida o a sus aspectos más esenciales y severos, pero otras, como los círculos o los espirales, al torbellino o la nebulosa en la que

todo tiene su principio.





Las ventanas de la tribuna son de guillotina y funciona mediante unos contrapesos escondidos.



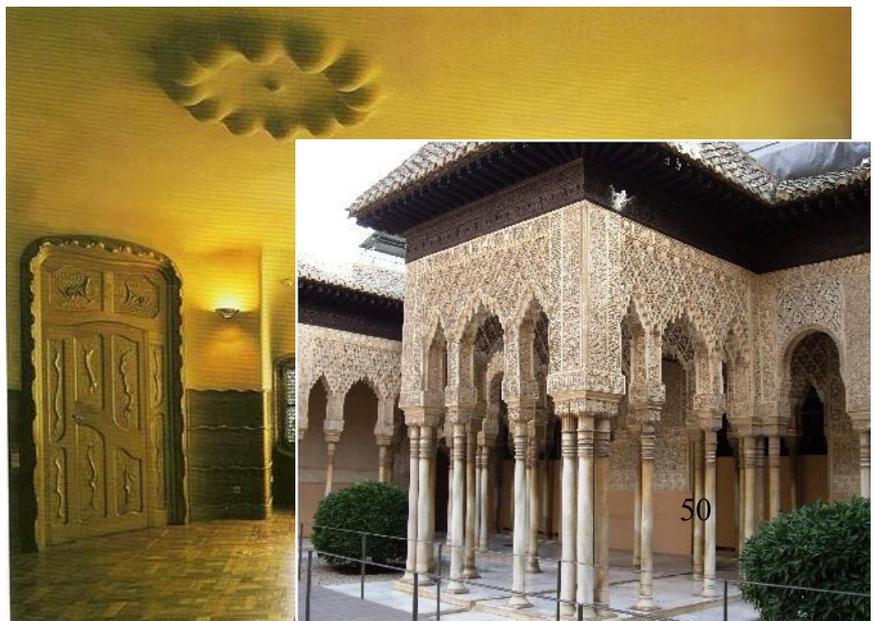
Entre la escalera y el salón principal se encuentra un pequeño ambiente de formas redondeadas

donde se halla una chimenea. Esta, se encuentra empotrada y a sus lados contiene unos asientos, mientras que el acabado es de cerámica refractaria. En la parte posterior de la casa, está el comedor privado de la familia. Para este lugar, Gaudí diseñó el mobiliario completo en madera de

Fotografía. Vista de la chimenea.

roble barnizada el cual trataremos en el próximo apartado.

Al igual que en el salón principal también



encontramos en el centro del techo del comedor, esta vez la forma de una salpicadura, la gota de la cual se inician las ondas imaginarias de la creación. Cerca de las ventanas que dan al patio, se hallan dos delgadas columnas inspiradas seguramente en

Fotografía. Comedor privado.

las del *Patio de los Leones de la Alhambra*. Lo que nos recuerda la *lámpara de la Obediencia* del teórico inglés, a través de la inclusión de este tipo de columna remite a un pasado nacional como lo fue la influencia musulmana en España.

En cuanto al tratamiento de las paredes internas, a primera vista parecen recubiertas con fragmentos de mosaicos pero en realidad han sido pintadas. Sobre este tema de *los engaños estructurales* lo trata Ruskin y Le Duc; sobre representar algo que no existe.

Pero la casa Batlló es una de las obras en la que mejor se puede observar la *lámpara de la Vida y de la Belleza*. Ya que como bien se diferencia la arquitectura orgánica de la racional, este tipo de edificación promueve la armonía entre el hábitat humano y el mundo natural. Mediante el diseño busca comprender e integrarse con el sitio, los mobiliarios, y los alrededores para que se conviertan en parte de una composición unificada, correlacionada. El diseño está inspirado por la naturaleza y es sostenible, sano, conservativo, crece fuera del sitio, diverso y es único. El cual se revela como un organismo, hay un presente continuo, es fluido, flexible y adaptable. Donde a su vez satisface las necesidades sociales, físicas y del espíritu. Sus materiales son naturales y mantiene su relación y semejanzas con la naturaleza. Las formas aquí pierden la geometría, y responden a formas naturales. La arquitectura orgánica toma al hombre como referencia constante: no como medida sino en un sentido más individual. El edificio debe crecer de dentro hacia afuera y extenderse de acuerdo a las necesidades del que lo habita. Como podrán ver es una concepción totalmente distinta al rectángulo subdividido interiormente de Le Corbusier. El organicismo apremia lograr una armonía entre el hombre, el ambiente y el edificio. Es por eso, que podemos decir que Antonio Gaudí es el mayor exponente

de dicha arquitectura, ya que sus obras se desarrollan como la naturaleza misma (sin planos); además que se encuentra esa fuerza orgánica, el cual pareciera brotar de todos los sitios.

“El arquitecto del futuro construirá imitando la naturaleza, porque es el mas racional, durable y económico de los métodos” (Juan Torras 1828-1910).

Mientras que la *arquitectura racional* aprovechaba los descubrimientos de la llamada Segunda Revolución Industrial, cuyo objetivo era encontrar un camino intermedio entre la renuncia a la imitación de lo antiguo y a un excesivo tecnicismo estandarizado. Se formulan en la primera posguerra distintas opciones arquitectónicas de objetivos y métodos cercanos, con un repertorio formal con constantes relaciones hasta condicionar casi un estilo internacional que presenta similitudes con las vanguardias pictóricas, especialmente con el cubismo, basada en los siguientes principios:

- Esqueleto estructural del edificio en lugar de simetría axial
- Predilección por las formas geométricas simples, con criterios ortogonales
- Empleo del color y del detalle constructivo en lugar de la decoración sobrepuesta
- Concepción dinámica del espacio arquitectónico
- El uso limitado de materiales como el acero, el hormigón o el vidrio (nuevos materiales)

Entre 1925 y 1940, la orientación racionalista se difunde en toda Europa, ya por obras aisladas o por penetración de métodos constructivos nuevos, originando la formación de diversas escuelas. Esta difusión está básicamente ligada a la labor de los grandes maestros, tanto los meramente racionalistas como los pioneros de principio de siglo, que reciben encargos de todo el mundo, y que, mediante asociación o colaboración con arquitectos locales, contribuyen a expandirlo a pesar de reticencias oficiales y académicas. Así pues se puede decir que el racionalismo arquitectónico, es la depuración de lo

ya sobresaturado, dejando solamente lo esencial, lo práctico y funcional para cada situación. En la escuela francesa destaca la importante labor investigadora del arquitecto Le Corbusier, principal figura del racionalismo europeo y mundial. Su arquitectura resulta ser altamente racionalista, depurada (con el uso de materiales sin disimularlos; nota la posible belleza de las líneas depuradas, sin adornos, sin elementos superfluos) y con un excelente aprovechamiento de la luz y las perspectivas de conjunto, dando una sensación de libertad (al menos para el desplazamiento de la mirada) y facilidad de movimientos.

Desván y Terraza

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



La última planta del edificio es un desván construido por medio de bóvedas de perfil parabólico, enyesadas y pintadas de blanco. Este lugar servía como almacén, lavaderos y para secar la ropa. Por medio de una escalera en el interior de la torrecilla se accede a la terraza. La sensación que provoca la sucesión de estos arcos es la de una caja torácica, tal vez el del dragón cerámico que se puede ver desde afuera. Lo que es la iluminación y ventilación de los pasillos se produce mediante unas persianas gigantes que dejan pasar una luz tamizada que se desliza por paredes y techos.



En la terraza encontramos además del remate del techo, los grupos de chimeneas que surgen en densos grupos desde sus bases compactas, estirando cada una su tronco revestido de trencadis de cristales de colores. La primera regla de Le Duc *el uso de materiales y la exploración de sus cualidades*, es continuamente lo que Gaudí hace con el uso del trencadis. Sistema decorativo que

consistía en el recubrimiento de superficies mediante pedazos de cerámica irregulares, con los que consiguió una gran belleza y riqueza cromática.

“Podemos darle un estilo especial, una distinción a la mas simple estructura si sabemos como emplear exactamente los materiales de acuerdo a su propósito. Una simple banda de piedra puesta en una pared puede convertirse en una expresión artística.” (V. Le Duc, 1990, p.173).

Mobiliario y Picaportes.

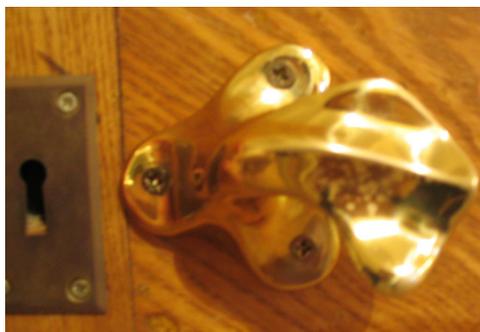
Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



Fotografía. Lateral de una silla.



Fotografía. Vista de una ventana



Fotografía. Picaporte montado.

Gaudí fundió la estructura y la decoración, buscando la funcionalidad como explica Le Duc en la *planificación racional* de cualquier estructura; además de la belleza estética y para ello rodeo sus estructuras de complementos ornamentales.

“La primera condición en la composición, es el conocimiento de los materiales y de su propia manufactura...no hay un arte o comercio en donde las reglas del sentido común no estuvieran mas en desacuerdo que en el diseño de muebles Y la madera es un material cuyas propiedades demandan absolutamente ciertas formas y cierto uso, creando así obras maestras” (V. Le Duc, 1990, p.171).

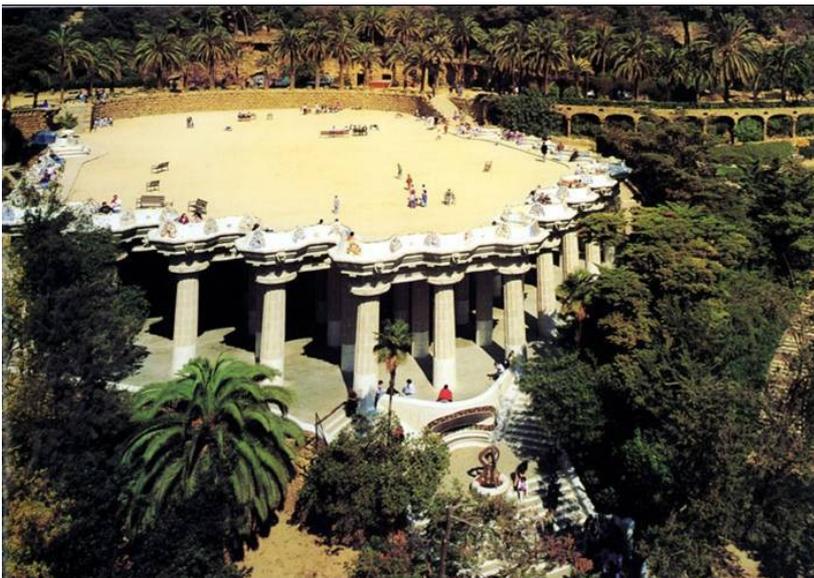
Los muebles y objetos decorativos de Gaudí no pueden ser considerados como piezas sueltas o aisladas de su contexto. Todos ellos fueron creados para formar parte de un conjunto y responden a la misma lógica, de igual modo que el restaurador francés anticipaba a la hora de decorar; y a las mismas exigencias y las mismas reglas proyectales que sus edificios. El arquitecto catalán realizó con esmero una inmensa variedad de objetos que configuran un repertorio impresionante: como armarios, sillas, sillones, rejas, puertas, ventanas, pomos etc. La disposición y diseño del mobiliario de Gaudí se ajusta a las características físicas del cuerpo humano que resultan más cómodas para el usuario. El modo de ensamblar las piezas de un mueble y la articulación de las patas, escapan de la tradición formal de los muebles de ebanista. Gaudí se permite ciertas innovaciones como incorporar el hierro como elemento de contención u ornamentación y plantea un tipo de asiento de formas curvadas; suavizando los bordes del mueble.

Pese a ser de madera, son extraordinariamente confortables y de fácil manipulación, aunque fuesen pesados tienen unos puntos de sujeción con las formas de los dedos, que los hacen manejables. Ninguno de sus modelos se rigen por verticales u horizontales, sino que sus estructuras provienen del mundo vegetal y configuraciones óseas. Es por ello que se adaptan a dedos, manos, brazos, piernas y nalgas. Esta preocupación por el mundo orgánico la traslada también al repertorio de manijas de puertas, ventanas las cuales están fundidas en metal, modeladas en yeso y trabajadas con los dedos y las manos.

Parque Güell
1900 - 1914



Diseño y Arquitectura



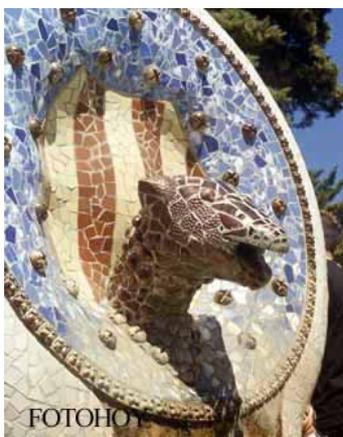
Gaudí potenció la vegetación autóctona del cerro, con plantaciones de pinos, algarrobos y palmeras, y tan sólo construyó (lentamente a lo largo de 14 años) una infraestructura de caminos, accesos y la gran plaza central. El Parque Güell consta de

un perímetro cerrado, formado por el cierre y los dos pabellones de la entrada en la calle Olot, una red de viales internos que respetan la características originales y permiten salvar los pronunciados desniveles, y una impresionante estructura ascendente formada por la escalinata, la sala hipóstila y el teatro griego, elementos que habrían tenido que servir de plaza central y servicios comunes para los diferentes vecinos de la urbanización. En el punto elevado del parque se proyectó una capilla, sustituida después por un calvario.

En cuanto a los distintos elementos que conforman el parque, Gaudí empezó (1901-1903) construyendo los viales para salvar el desnivel del

terreno, y al mismo tiempo levantó el muro de cierre con los pabellones de la portería y los servicios, y también la escalinata dominada por el dragón cerámico multicolor. La red viaria se integra en la naturaleza mediante viaductos, muros de contención y un uso naturalista de la piedra. Y quizás por primera vez en la historia de la arquitectura se emplearon conscientemente las columnas inclinadas dispuestas en el sentido de las fuerzas que tienen que soportar, y que, por ese motivo, no necesitan contrafuertes. El muro de cierre (en el cual actualmente hay una reja con el motivo del palmito procedente de una ampliación de la Casa Vicens), y especialmente los pabellones, son la primera manifestación del estilo más personal de la etapa de madurez de Gaudí, que sintetiza referencias y sugerencias de toda la historia de la arquitectura, de la naturaleza y de la geometría en un conjunto personal. Toda la escalinata principal presenta un revestimiento de trencadís. El gran dragón escultórico cubierto de mosaico multicolor que domina ese espacio es también el rebosadero de una cisterna que no puede visitarse, que está situada justo debajo de la sala hipóstila y que, por el interior de las columnas, recoge las aguas pluviales que caen a la plaza superior.

En dos etapas, la primera en los años 1903-1907 y la segunda de 1907 a 1910, Gaudí construyó la sala de 86 columnas proyectada como mercado de la urbanización. Donde las columnas del pórtico dorico responden además a dos funciones. Una de soporte del techo de lo que sería la gran plaza, sino que también las columnas sirven como sistema de canalización del agua de lluvia al tener dentro de ellas una serie de tubos donde lleva el agua a la cisterna. Entre los años 1910 y 1913 se construyó el banco ondulado de la plaza superior, del cual destaca la decoración cerámica, que contó con la intervención de Josep Maria Jujol (autor también de las claves del techo de la sala) y que supone una utilización genial del trencadís, con resultados que se anticipan al collage y a la pintura abstracta.



Entrada y Fuente Central

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías

Plaza central

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



Esta plaza, cuyas dimensiones son 86 x 40 m posee una particularidad. La baranda serpeante que protege a los transeúntes, Gaudí lo concibió además como un banco; convirtiendo esta zona en un centro de encuentro. Este banco se curva como podemos notar en la fotografía en interminables sinuosidades favoreciendo la

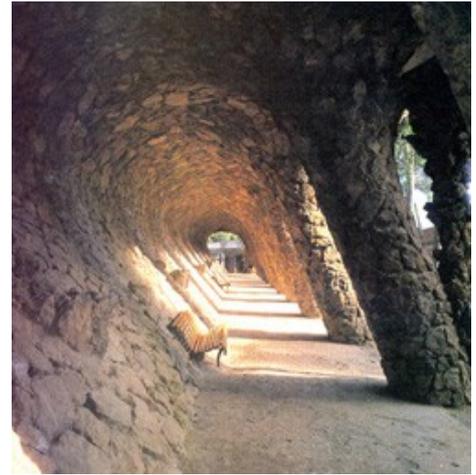
formación de grupos.

La arquitectura orgánica dominaba para este entonces la formulación artística de Gaudí. De ahí que el banco tenga esta forma, incluso el diseño del respaldo se tuvo en cuenta la fisonomía del cuerpo humano. Para poder conseguir la forma precisa, requirió de un hombre desnudo se sentara sobre un modelo de escayola. Por muy abstracto que parezca el balcón se encuentra directamente con la realidad natural y humana. Lo que se refiere a la primera se puede descubrir imágenes hecho de trencadis de; conchas, mariposas, estrellas, flores abstractas todo esto relacionado con la forma *orgánica perdida por completo* de J. Ruskin, *el uso de materiales y la exploración de sus cualidades* francés V. Le Duc:

“Creo que el único modo de ornamentación brillante abierta para nosotros es el mosaico de color, geométrico, y que podrían derivarse muchos resultados de nuestra tenaz asunción de este tipo de diseño” (V. Le Duc, 1990, p.155).

Paseos

Diseño del elemento y su paralelismo con las teorías



La red de senderos se trazo en

armonía con la naturaleza; si el banco representaba la máxima expresión en la concepción de las superficies, la distribución de los paseos lo es en el terreno constructivo y estático. Para evitar la nivelación del terreno, Gaudí se adaptó al entorno natural en la configuración de paseos y senderos. Construyendo numerosos caminos en forma de cavernas a base de columnas y muros de apoyo inclinados. Las columnas se hicieron de piedra, con lo cual no produce una perturbación óptica en el paisaje, es más pareciera que esto fuese obra de la naturaleza y no del hombre. Estas columnas aunque de frágil aspecto, han demostrado ser sumamente resistentes. Esta obra arquitectónica se acomoda a la naturaleza, utilizando métodos artificiales en el cual una vez más encontramos una correlación con Le Duc en cuanto al *uso de materiales*, ya que se emplearon con la idea de darle una claridad a la expresión estructural.

La supuesta espontaneidad natural del parque no es tal: cada elemento está medido y estudiado en todas sus dimensiones: desde la constructiva a la simbólica, el parque está asimilado a la montaña, a la vegetación y a su significado. Lo que nos muestra que el arquitecto catalán, ha utilizado la *lámpara de la memoria* en cuanto al uso de la piedra de Montjuic y lo que representa, *la lámpara de la vida*, aquí se encuentra la naturaleza y la creación del hombre de Ruskin. En lo que respecta al teórico francés encontramos los siguientes puntos: *el uso de los materiales*, el cual coincide con el teórico anteriormente mencionado y la *planificación racional*, por esa razón los materiales se mimetizan con la naturaleza.



Fotografía. Detalle de una de las columnas.



Fotografía. Vista de distintos paseos

Si tuviéramos que catalogar el Parque Güell en algún estilo jardinero, es obvio que no podría encasillarse como jardín inglés, francés, medieval o renacentista. Si hay alguna similitud sería posible con los jardines musulmanes, donde la discontinuidad de ejes, la ausencia de monumentalismo y la inteligente combinación de agua y vegetación con las edificaciones, constituyen las componentes líneas.

Conclusión

Para empezar, me gustaría decir que estoy muy orgullosa con el resultado del trabajo. Cuando lo empecé no creía que iba a poder abordar con minuciosidad los temas relacionados con la obra del gran arquitecto, pero ahora que lo veo acabado creo que se han analizado muchos puntos de su trabajo. Realizar este trabajo, realmente, me ha gustado mucho. En algunos momentos ha dejado incluso de ser una obligación como trabajo para convertirse en una diversión. Algunos apartados han sido realmente sorprendentes, sobre todo la casa Batlló y el Parque Güell. Como ya dije en la introducción, la obra de Gaudí me encanta. Me ha encantado el hecho de tener la oportunidad de poder conocerla más de cerca, y así poder estudiarla con más detenimiento de lo que pudiese observar delante de uno de sus edificios. Me ha parecido muy gratificante en el aspecto intelectual. Después de realizar el trabajo estoy empezando a ver las obras del arquitecto con otros ojos: ahora no sólo me conmueven la majestuosidad y elegancia que desprenden sus realizaciones, sino también los elementos estructurales, que se vuelven

interesantes y, sobre todo, extraordinarios. Me asombran la facilidad y la frecuencia con que Gaudí usa superficies espectaculares de una forma sencilla y natural.

No ha sido fácil de realizar, pues muchos de los conceptos que aparecen en el trabajo apenas los hemos trabajado en clase, pero así he tenido la oportunidad de ampliar mis conocimientos sobre muchos temas, y eso siempre me puede ser útil para la vida. Como decía, mucha información la he buscado en diferentes libros, vídeos, enciclopedias, páginas Web,... Luego combinaba toda la información referente a un mismo tema extraída de diferentes lugares, la entrelazaba y así conseguía un texto más lleno de información que en el caso de que hubiese centrado mi trabajo en seguir un único libro. Como en cualquier trabajo ha habido partes más fáciles de entender (aquellas menos teóricas) y otras de más difíciles (aquellas que incluían conceptos nuevos para Mí), pero esto no significa que las más fáciles hayan sido aquellas a las que menos tiempo haya dedicado. Lo más fácil de concebir quizás haya sido la parte de los mosaicos y la naturaleza, pero han sido más difíciles de buscar y de redactar. Por otra parte, lo más difícil de entender ha sido interpretar las teorías de ambos teóricos. Ya que están escritas con un estilo muy particular, teniendo en cuenta que estas datan de principios de siglo XIX. Sin embargo, me despertó una gran curiosidad, y me interesó mucho. Tuve que dedicarle más tiempo que a otras partes pero no me resultó nada fastidioso.

Como hemos visto, Gaudí se nutrió sin duda de los escritos de Le Duc y de Ruskin para la ejecución de sus obras. Muchos puntos los ha seguido al pie de la letra y en otros casos los ha reinterpretado a su modo. Como por ejemplo la *lámpara de la belleza* en la casa Batlló y en el parque Güell donde sigue una cierta forma orgánica pero de un modo muy personal, la *lámpara de la memoria* en el fumoir de la casa Vicens incorporando un tipo de estilo musulmán que es propio del pasado artístico español, etc. Pero podemos decir, que para Antonio Gaudí la mecánica y la forma estética, son los elementos paradigmáticos de toda su arquitectura. Por medio de la observación y de la prueba, creo un nuevo sistema arquitectónico estructural que trasciende a sus contemporáneos y lo sitúa en un lugar único. Su visión de la arquitectura trasciende todo estilo, fue un arquitecto inspirado por la lógica estructural y constructiva sin separar nunca el aspecto estético. El uso de los materiales

autóctonos, brutos y tallados, nobles, tal cual son y aun aquellos que serian desechados por la mayoría de los artistas, los estupendos trencadis, llenos de color, donde manifiesta su potencia creadora: hacer arte de todo, aun de los escombros. Gaudí no es solo admirable desde el punto de vista artístico. A lo largo de este trabajo se puede comprobar que fue un auténtico maestro con un dominio extraordinario de la geometría. Su amor hacia el medio natural y su capacidad innata para transcribir en arquitectura cualquier forma que tuviese en mente le hicieron único desde el punto de la arquitectura y, por supuesto, de la geometría, una ciencia matemática. Fue el primero en usar muchos tipos de superficies regladas y no regladas en un edificio. Gaudí nos ha dejado, pues un legado artístico, matemático, arquitectónico,... que no tiene precio. Fue un auténtico genio en estos tres artes. Y hoy por hoy, nos sigue sorprendiendo y eso en mi opinión a lo largo de mis años de estudio, es lo que lo convierte en un verdadero artista.

Biografía

1852

Antonio Plàcid Guillem Gaudí i Cornet nace en Reus el miércoles 25 de junio, a las nueve y media. Es hijo de Francisco Gaudí Serra, de Riudoms, y de Antonia Cornet Bertrán, de Reus. Durante muchos años, estas dos localidades se han disputado el nacimiento del arquitecto, debido a que todavía no se ha encontrado la partida de nacimiento que lo demuestre. El oficio paterno de calderero, que Gaudí seguramente practica de joven, le ayuda a desarrollar el concepto del espacio tridimensional y la habilidad para el trabajo manual. Por otro lado, afectado de dolores articulares, de pequeño pasa largas temporadas en el campo, en el Mas de la Calderera de Riudoms. Gaudí considera esas estancias como la fuente principal de sus conocimientos y sus experiencias directas de las cosas de la naturaleza.

1863-1868

Inicia sus estudios en el bachillerato en el colegio de los Escolapios de Reus, colegio monástico. Gaudí publica por primera vez algunos dibujos en la revista Arlequín escrita a mano y con una tirada de 12 ejemplares.

1869

Se traslada a Barcelona con su hermano, estudiante de medicina, para iniciar estudios en el Instituto de Enseñanza Media y en la Facultad de Ciencias.

1873-1877

Estudios en la escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona. Durante este periodo llevo a cabo varios proyectos entre los que se destaca la puerta de un cementerio, un hospital en Barcelona y un embarcadero. Al mismo tiempo trabajaba en el despacho de algunos arquitectos.

1878

El 4 de enero realiza el examen final de la carrera de Arquitectura, y el 15 de marzo obtiene oficialmente el título de arquitecto. A partir de este momento los proyectos diseñados o realizados por Gaudí son muy numerosos. Diseña unas farolas para Barcelona y durante su ejecución, en el taller de Eudald Puntí, en la calle de la Cera, conoce al comerciante guantero Esteve Comella, para quien diseña una vitrina en la que éste presenta sus productos en la Exposición Universal de París. Eusebi Güell se interesa por la obra del arquitecto después de ver esa vitrina, y Comella le presenta a Gaudí. Güell le encarga el mobiliario litúrgico (silla de brazos, banco y reclinatorio) de la capilla-panteón anexa al Palacio de Sobrellano, en Comillas, para su suegro, Antonio López. Eudald Puntí ultima los detalles hacia el año 1880.

1879- 1882

Muere su hermana, Rosita Gaudí de Egea. Gaudí publica un artículo sobre la exposición de las artes industriales. Este habría de ser su único trabajo periodístico.

1883-1888

Trabajos en la casa Vicens, así como el inicio de las obras del Capricho, una casa de campo de Comillas (Santander) para Don Máximo Díaz de Quijano.

Debido a que él residía en Barcelona, transfirió la dirección de las mismas al arquitecto Cristóbal Cascote i Colom.

1889-1892

Gaudí edifica para Güell un palacio urbano en Barcelona. Comienza a trabajar en el Palacio Episcopal de Astorga y se continúan los trabajos en el Colegio Teresiano.

1894-1895

Un severo ayuno durante la Cuaresma pone en peligro su vida; un incidente que muestra lo mucho que se había acercado a la religión. Se empieza a construir la Sagrada Familia.

1898-1899

Se construye la Casa Calvet en Barcelona, por ella recibe el premio de la ciudad al mejor edificio del año. Siendo su único premio honorífico.

1904-1906

Reforma de la casa de Joseph Batlló. El resultado es una construcción completamente nueva en un estilo revolucionario y atrevido para aquella época.

1906-1914

Construcción de la Casa Milá, dado su envergadura es considerada como el proyecto civil más grande llevado a cabo por el artista. Rechaza cualquier otro proyecto y se centra en la Sagrada Familia.

1925

Se traslada a vivir a pie de la Sagrada familia.

1926

Gaudí es atropellado por un tranvía el 7 de junio mientras daba un paseo. Tres días después falleció en el hospital de la Santa Creu de Barcelona.

Bibliografía

Arnold Hauser. "Historia social de la literatura y el Arte 2". ED Debate, Buenos Aires, 2002.

Bassegoda Nonell. "*Antonio Gaudí*".Ed. Enio Ayosa.

Bassegoda Nonell," *El gran Gaudí*". Ed. AUSA, Sabadell. 1989

Cesar Martinell"*Jornadas internacionales de estudios gaudinista*". Ed. Blume, Barcelona, 1967.

"Antonio Gaudí", catálogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires, Argentina, 1999.

Deschames Prevost Pujols. "*La visión artística y religiosa de Gaudí*".Ed. AYMA

Flores Xavier. "*Gaudí*". Ed. Gili, Barcelona,

Ignasi de Sola – Morales." *Gaudí*". Ed. Polígrafa, Barcelona,

Juan José Lahuerta. "*Casa Batlló*". Ed. Triangle Postals, Barcelona, 2003

Joseph M. Garrut. "*Park Güell*". Ed. Escudo de Oro S.A., Barcelona, 2002.

Lahuerta Juan José." *Antonio Gaudí*". Ed. Electa, Madrid, 1993.

M.F.Hearn. "*The Architectural Theory of Viollet Le Duc*".Ed. The Mit Press, Massachusetts, 1990.

Perucho Juan "*Gaudí una arquitectura de anticipación*". Ed. Polígrafa, Barcelona, s.f

Revista "*Descubrir el arte*" nº 37 marzo. Ed. Arlanza Ediciones, 2002

R.Palmer & J.Colton "Historia Contemporánea". Ed. Akal, Madrid.

John Ruskin. "*Las siete lámparas de la Arquitectura*".Ed. Coyoacan, Puebla, 1994.

Sweeney Jonson – Sert Lluís "*Antonio Gaudí*".Ed. Infinito, 1960

Xavier Güell "Antonio Gaudí". Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

Zerbst Rainer. "*Antonio Gaudí*". Ed. Taschen, Italia, 2002

CD ROM "*Gaudí*". Abibi, Barcelona, 1994

www.gaudi2002.bcn.es

www.gaudiallgaudi.com

www.todoarquitectura.com

www.ebiografias.com

www.uned.es

www.xtec.es

www.cyberspain.com

www.ctv.es

www.artgaudi.com

www.gaudidesigner.com

<http://es.wikipedia.org/wiki/Montserrat>

Anexo

Contexto Histórico S. XIX

Año	Europa. Hechos Políticos	Europa Arte y Vida Cultural		España Hechos Políticos	España Arte y Vida Cultural	Gaudí
1852	Napoleón III: 2º Imperio Francés.	Romanticismo	Arts & Crafts			Nace Gaudí
1854		<i>Palacio de cristal</i> (Londres) Paxton		Isabel: Dinastía restaurada de los Borbón		
1863		Muere Delacroix. Nacen Signac y Munch. Salón de los Rechazados (Paris).		Dinastía restaurada de los Borbón	<i>Univ. Literaria.</i> (Barcelona) Rogent	
1871	Comuna de Paris	Verdi: <i>Aída</i>		1º Republica Alfonso XII		
1880	Fundación de la compañía franco-americana del canal de	Nacen Derain, Marc y Kirchner.		▼	Editorial Muntaner. (Barcelona) Doménech	

	Panamá.				
1882	Triple Alianza.	Muere Rossetti, Darwin y Emerson. Nacen Braque, Stravinsky y Giraudox.	▼	Las Salesas. (Barcelona) Martorell	
1883	Fundación de Brazzaville	Muere Manet, Doré, Marx y Wagner. Exposición Impresionista (Berlín).	▼		Casa Vicens. El capricho La sagrada Flia.
1884/5	Los alemanes ocupan el Camerún.	1º Salón de los Independientes (Paris). Nace Modigliani.	Alfonso XIII		Finca Güell.
1886/7	Protectorado frances de Tonkin y Annam.	Nacen D. Rivera, Kokoschka, Pevsner y Mies Van der Rohe. Verdi : <i>Otelo</i>	▼	Nace Juan Gris	Palacio Güell.
1888/9	Guillermo II, emperador de Alemania.	<i>Arts & Crafts/ Horta (Bélgica)/ Exp. Torre Eiffel (Francia) Eiffel.</i> Nace Chirico y O`Neil.	▼	<i>Universal (Barcelona) Rogent, Doménech,</i>	Colegio Teresiano
1890/9	Guillermo II destituye a Bismarck.	Fundación de la Asoc. De Ciudades Jardín (Inglaterra). Muere Van Gogh.	▼		Cripta S. Familia
1895		Art Nouveau (Bélgica) Horta. Muere Berthe Morisot.	▼		León Tánger
1898		Mueren Puvis de Chavannes, Boudin Y Moureau.	▼		Casa Calvet Cripta Colonia Güell.
1900/5		Muere Sisley, Toulouse- Lautrec y Pizarro.	▼	1º exhibición de Picasso (Barcelona). Casa Amatller. (Barcelona) Puig	Bellesguard Parque Güell
1904			▼	Nace Dalí.	Casa Batlló
1906		Muere Cézanne	▼		Casa Milá.
1907		Cubismo, Surrealismo	▼		
1910/4	I Guerra Mundial Asesinato Francisco	Proyecto Ciudad Futurista (Italia) Sant `Ellia. 1º manifiesto de	▼		

	Fernando.	los futuristas.			
1920	Congreso de Tours, Halle y Livorno: disidencia entre socialistas y comunistas.	Exposiciones dadá en Colonia Y Berlín.	▼	Visita de Le Corbusier (Barcelona)	
1926	Encarcelamiento del líder comunista Gramsci (Italia)	Bauhaus (Alemania) Gropius	▼		Muere Gaudí.

Biografía de John Ruskin

1819 Hijo de un rico comerciante, viajó mucho por Europa durante su juventud y con su trabajo ejerció enorme influencia en los gustos de los intelectuales victorianos.

1837 ingresó a Oxford, ganó (en 1839) un importante premio con su poema «Salsette and Elephanta» y se graduó en 1842.

1843-1860 Escribió su primera obra *Pintores modernos*, para sostenía la superioridad de los paisajistas modernos sobre los viejos maestros.

1849 *Las siete lámparas de la arquitectura*. Donde desarrolla sus ideas estéticas.

1851-1853 *Las piedras de Venecia*. Obra escrita tras sus estancias en Venecia, también exponente de sus ideas estéticas, así como de su visión sobre el gótico.

1853 *Conferencias sobre la arquitectura y la pintura*.

1857 *Economía política del arte*.

1859 *Dos caminos*.

1865 *Sésamo y lirios.*

1866 *La moral del polvo.*

1866 *La corona de olivo silvestre.*

1871-1887 *Fors Clavigera.* Cartas a los obreros ingleses.

1880-1885 *La Biblia de Amiens.*

1885-1889. *Praeterita.* Biografía inacabada.

1900 muere en Brantwood (su casa en el noroeste de Inglaterra), luego de quedar incapacitado por el aumento de los períodos de locuras que venía padeciendo desde 1870.

Biografía de Viollet Le Duc

1814 Nace V. Le Duc el 27 de enero en París. Nacido en el seno de una familia de la alta burguesía, desde muy joven se interesó por la arquitectura de la Edad Media.

1834 Se casó con Elisabeth Cabrera.

1836 Parte hacia Italia donde visita Sicilia y se dedica al estudio del arte griego y romano, regresando a París en 1837 para recorrer Francia y estudia sus monumentos más sobresalientes.

1840 Lo nombran inspector de los trabajos de restauración de la Sagrada Capilla

1854-68 Entre sus obras destacan sus dos grandes diccionarios, obras referencia en su campo y bellamente ilustrados con dibujos del propio Viollet-le-Duc. *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle.*

1858-75 *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque Carolingienne à la Renaissance*

1863-72 *Entretiens sur l'architecture*

1863 Es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica y escribe *Cites et mines americaines*

1871 Organizó la legión auxiliar de ingenieros y con el grado de teniente coronel recibió el encargo del servicio exterior.

1874- 77 *Habitations modernes*

1877 *L'Art russe*

1878 *Histoire d'un hotel-de-vule et d'une cathedrale*

1879 Muere el 17 de septiembre en Lausana- Suiza.

Casa Vicens

Situación y características principales del edificio

Fecha de Proyecto: realizados entre 1878-1888

Fecha de construcción: 1883-1888

Topología: vivienda unifamiliar aislada.

Promotor: D. Manuel Vicens Montaner

Proyecto: Antonio Gaudí I Cornet

Dirección de obra: Gaudí I Cornet

Colaboradores: *escultores*: Lorenzo Matamala Pinyol (modela para la reja exterior

Antonio Riba i García, escultor (figuras de las tribunas)

Herrero: Juan Oñós (trabajo de forma de la reja exterior)

Constructor: Claudi Alsina i Bonafont

Carpintería: Eduald Pundí

Pintor: Josep Torrecassana i Sellarés, (pintura de los muros interiores).

Historia

El señor Manuel Vicens i Montaner, agente de bolsa y cambio, casado con Dolores Giralt, encargó entre 1878 y 1880 a Gaudí que construyera una vivienda unifamiliar en el terreno que compra en 1877, en la calle de San Gervasio, hoy llamada de las Calorinas, nº 24. El terreno estaba entre el convento de Monjas de la Caridad de San Vicente de Paül y un callejón sin salida perpendicular a la calle Carolinas. Gaudí firmó los planos en 1883 e inició la obra en octubre del mismo año. Diseñó un edificio pegado a la medianera del convento para conseguir un jardín grande y espacioso. La casa Vicens ha sufrido varias reformas y transformaciones, ya que la calle de las Carolinas fue ensanchada y el muro primitivo de ladrillo revocado, coronado por unas almenas de perfil curvo y que tenía un templete mirador en la esquina de la calle, fue demolido, y la puerta de la casa fue cambiada de sitio a otra fachada habilitando la antigua, en ventana.

Sagrada Família

Situación y características principales del edificio

Fecha de Proyecto: 1883

Fecha de construcción: 19 de Marzo de 1882

Promotor: José María Bocabella. Asociación Espiritual de Devotos de San José

Tipología: Templo

Proyecto: Antonio Gaudí i Cornet

Dirección de obra: Antonio Gaudí i Cornet (hasta 1926)

Colaboradores: Arquitecto (cálculo de cargas): Jaime Bayó i Font.

Arquitectos redactores de proyecto: José Canaleta i Cuadras, Doménech Sugrañes i Gras, José Maria Pujol,

Arquitectos: Isidro Puig Boada, Francesc de Paula Ràfols, José Francesc Ràfols, Joan Rubió, Doménech Sugrañes i Gras, Francesc Berenguer i Mestres (sin título),

Dibujante: Ricardo Opisso

Constructor: Agustín Massip,

Pintor: Guixà

Escultores: José Llimona, Juan Flotats, Joan Matamala i Flotats, Llorenç

Matamala i Pinyol, Carlos Mani i Roig, Pablo Badia i Ripoll, Ramon Ghiloni,
Ebanistas: Juan Munné (mobiliario), Máximo Sala Sánchez (talla de madera)
Cerámica: Fábrica Pujol y Mario Maragliano
Cerrajero: Juan Oñós

Historia

El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia nació de una idea de José María Bocabella; editor, librero y hombre devoto que en 1866 fundó la Asociación Espiritual de Devotos de San José, que tenía por objetivo alcanzar, mediante la protección de San José, el triunfo de la Iglesia Católica en una época en la que el fenómeno de descristianización se veía propulsado por la Revolución Industrial y sus cambios sociales. En 1872, Bocabella fue a Roma para hacer una ofrenda al Santo Padre, y de regreso de este viaje pasó por Loreto donde pudo observar su preciosa iglesia. Allí fue donde tuvo la idea de hacer un templo expiatorio en Barcelona dedicado a la Sagrada Familia como réplica del que vio en esa población italiana. Desde 1876 Bocabella buscó un solar céntrico para edificar su templo. El solar que se adquirió por 172.00 pesetas fue uno de 12.800 m² que ocupaba la manzana limitada por las calles Marina, Provenza, Mallorca y Cerdeña. En 1877 el arquitecto Francisco de Paula del Villar se ofreció a realizar gratuitamente los planos. El proyecto de Del Villar era totalmente neogótico: una iglesia de tres naves, con cripta orientada según los ejes ortogonales de la manzana. La primera piedra se colocó el 19 de Marzo de 1882, festividad de San José. Gaudí tomó la dirección de las obras oficialmente el 18 de Marzo de 1883, envuelto en varias diferencias entre Del Villar y la junta, representada por Juan Martorell. Gaudí firmó oficialmente sus primeros planos como director de las obras en diciembre de 1884; se trataba de los planos de alzado y sección del altar de la Capilla de San José. Su construcción fue rápida y así el 19 de Marzo de 1885 se inauguró, ofreciéndose al día siguiente la primera misa. Los colaboradores y seguidores esporádicos de las explicaciones del maestro eran los jóvenes arquitectos Joan Bergós, Luís Bonet, Isidro Puig-Boada, César Martinell y José F. Ràfols. Sus colaboradores permanentes durante estos años fueron los arquitectos Doménech Sugrañes y Francesc de P. Quintana. Doménech

Sugrañes fue el ayudante incondicional de Gaudí en los últimos años. Subía a los campanarios para la dirección de las obras, ya que Gaudí era mayor para hacerlo. También reemplazaba, en parte, la labor del ayudante de Gaudí, Berenguer, fallecido en 1914. Gaudí lo nombró en vida continuador de la obra de la Sagrada Familia.

En 1926, tras la muerte de Gaudí, Doménech Sugrañes continuó como arquitecto-director de las obras, ayudado por Francesc de P. Quintana. Doménech Sugrañes fue colaborador de Gaudí desde 1902, tanto en las obras del Templo como en otras. Durante los diez años siguientes a la muerte de Gaudí (1926-1936) fueron acabados los otros tres campanarios y pináculos del portal del Nacimiento, así como también el ciprés central, bajo la dirección de Doménech Sugrañes y con la ayuda de Francesc de P. Quintana. En el año 1936, al inicio de la Guerra Civil, el estudio de Gaudí fue destruido por el incendio causado por un grupo de adolescentes incontrolados; también se quemó la cripta y las escuelas provisionales de la Sagrada Familia. En 1940, bajo la dirección de Quintana, se reconstruyó la cripta y las escuelas gracias a las 800.000 pesetas colocadas antes de la Guerra Civil en el Banco de Londres por la Junta de las Obras del Templo. En el año 1954 la Junta decidió construir la fachada de la Pasión. Ésta había sido dibujada definitivamente por Gaudí en 1917, y fue él mismo quien indicó a los jóvenes ayudantes que a partir de ese dibujo se dedicaran a los detalles de esta fachada, puesto que él estaba ocupado con el resto del proyecto. Así lo hicieron sus ayudantes y treinta y siete años después propusieron llevar a término la construcción. En el año 1966 lo sucederían, tras su fallecimiento, y colaboraron como ayudantes arquitectos F. Cardoner y F. Dapena, y César Martinell y Juan Bergós aportaron sus cálculos y consejos. Isidro Puig-Boada recopiló después de la destrucción causada por la Guerra Civil, junto con Luís Bonet y Francesc de P. Quintana, los elementos de la maqueta para su reconstrucción.

Colegio Teresiano

Situación y características principales del edificio

Fecha de Proyecto: Septiembre de 1888 (iniciado por el arquitecto Pons i Trullas)

Marzo 1889 (Gaudí se hace cargo de la obra.)

Fecha de construcción: 1888-1890

Promotor: Enrique Antonio de Ossó Cervelló. Compañía de Santa Teresa, orden religiosa.

Tipología: Convento, internado y Colegio de religiosas.

Proyecto: Antonio Gaudí i Cornet

Dirección de obra: Antonio Gaudí i Cornet

Colaboradores: Constructor Claudio Alsina i Bonafont.

Historia

El 15 de julio de 1887, el padre Ossó Cervelló decidió, de acuerdo con la superiora general de la Compañía de Santa Teresa. Establecer la casa madre de la Compañía en el pueblo de San Gervasio, en las afueras de Barcelona, en un terreno que adquirieron en mayo de 1888, por 130.000 pesetas, a la familia Ganduxer. La idea general del edificio era que en el mismo se establecieran la casa de estudios para las religiosas, con el fin de que, terminado el noviciado, pudieran prepararse para obtener los títulos universitarios necesarios para dedicarse a la enseñanza de las niñas; la sede del Consejo Generalicio del Instituto, es decir, el comité directivo de la Compañía de Santa Teresa, y también un colegio para señoritas, con internado. En 1889, Gaudí modificó la fachada, por encargo del padre Ossó. Fue entonces cuando surgieron discrepancias con la madre superiora, que quería que la capilla fuera privada y sólo para uso de la comunidad y de las internas, situándola en el primer piso. En cambio. Gaudí quería ponerla en la planta baja para hacerla de carácter público. Al no llegar a un acuerdo, el arquitecto renunció a su proyecto y la capilla fue diseñada y realizada en florido estilo neogótico por Gabriel Borrell Cardons, en 1908. El Colegio Teresiano, ampliado más tarde con dos nuevas alas, continúa ejerciendo su tarea docente regida por la congregación que fundó el padre Ossó, cuyo proceso de beatificación se concluyó en Roma en 1982.

Casa Batlló

Situación y características principales del edificio

Fecha de Proyecto: 26 de octubre de 1904

Fecha de construcción: 1904-1906

Promotor: José Batlló Casanovas.

Tipología: Edificio de viviendas entre medianeras

Proyecto: Antonio Gaudí i Cornet

Dirección de obra: Antonio Gaudí i Cornet

Colaboradores: Constructor: José Bayó i Font.

Decoración: los arquitectos José María Jujol, Juan Rubió Bellver,

Escultores: José Llimona i Bruguera, Carlos Roig y Juan Matamala Flotats

Tareas Constructivas: José Canaleta y Domingo Sugrañes Gras.

Carpintería y ebanistería: Casas y Bardés.

Hierros y metales: Luís y José Badía.

Vidrieras: Talleres Pelegrí.

Cerámica: Fábrica Pujol i Baucis.

Historia

La casa Batlló está situada en el número 43 del Paseo de Gracia de Barcelona, en la isla de casas que se conoce como la "manzana de la discordia" por tener edificios de diferentes estilos arquitectónicos. La actual residencia, es el resultado de la reforma total de una antigua casa convencional construida en el año 1.877. Gaudí recibió el encargo de renovación total del inmueble del propietario Joseph Batlló (industrial textil). Sobre esta base Gaudí construye esta sorprendente casa, una de las mas fantásticas y especiales de Barcelona. El proyecto de Antonio Gaudí del año 1.904, fue fuertemente cuestionado por las autoridades municipales de la época, debido a una serie de elementos del diseño de Gaudí que superaban ampliamente los límites de las ordenanzas municipales. Los cambios realizados por el arquitecto en el antiguo

edificio, fueron radicales y lo modificaron completamente. De hecho, la obra de Gaudí es un edificio nuevo. Además añadió la galería, los balcones, el desván y dos pisos adicionales así como toda la cerámica policroma. En el interior, los espacios fueron completamente reorganizados para obtener una ventilación y una iluminación más naturales. Mientras que en el exterior, realizó una de las fachadas urbanas más espectaculares y brillantes del mundo. Utilizó elementos constructivos típicamente modernistas como la cerámica, la piedra, el hierro forjado con un extraordinario resultado.

Parque Güell

Situación y características principales del edificio

Fecha de Proyecto: 1900

Fecha de construcción: 1900-1914

Promotor: Eusebi Güell i Bacigalupi

Tipología: Urbanización de una zona residencial

Proyecto: Antonio Gaudí i Cornet

Dirección de obra: Antonio Gaudí i Cornet.

Colaboradores: Joan Rubió i Bellver, arquitecto (proyecto) Francesc Berenguer i Mestres, arquitecto (proyecto) Ricard Opisso, dibujante (proyecto)

Agustín Massip, constructor (proyecto) Fosep Maria Jujol i Gibert, arquitecto

Josep Pardo i Casanovas, constructor Julià Bardier i Pardo, constructor

Matamala i Piñol, capiteles en piedra Agustí Munné, carpintería

Sebastián Ribó, fabricante de productos cerámicos (elementos cerámicos)

Historia

Eusebi Güell, empresario, político y miembro de una prestigiosa familia de la alta burguesía catalana, fue para Gaudí un verdadero mecenas. Gracias a él pudo realizar varias obras, entre ellas el Parque Güell, donde su creatividad pudo ser desarrollada con absoluta libertad.

El proyecto inicial consistía en construir una ejemplar urbanización de lujo en las afueras de Barcelona. Esta fastuosa ciudad-jardín estaba prevista para 60 viviendas unifamiliares. Aunque Gaudí volcó en esta obra, una vez más, su maravillosa fantasía, el proyecto resultó un fracaso comercial. Sólo se vendieron dos parcelas. Gracias a esta falta de aceptación, años después, esta zona se convirtió en un parque público de Barcelona. La ciudad que quería construir el Sr. Güell, partía del modelo de las *garden city* utópicas inglesas nacidas como reacción a las aglomeraciones urbanas, superpobladas e insalubres surgidas a raíz de la Revolución Industrial.