

La aparición de ambos propició una afortunada variación estilística, y también la revalorización del patrimonio antiguo, medieval y otomano local. Por otra parte, esta experiencia profesional tuvo consecuencias humanas que llevaron a consolidar los lazos entre las orillas mediterráneas. Mediante la adopción de estos dos estilos, los creadores europeos mostraron una actitud que contribuyó a revalorizar la arquitectura vernácula local. Simultáneamente, ello demostró su pasión por dicha arquitectura y, más aún, su respeto por la propia historia de las sociedades siria y egipcia.

Posteriormente fueron los creadores nativos

quienes adoptaron y desarrollaron esta tendencia hasta finales de la década de 1950. De uno u otro modo, su formación profesional moderna desempeñó un eminente papel en la adopción de estos dos estilos, ya que racionalizó la visión de su patrimonio y les dio las competencias técnicas necesarias para adaptarlo a las exigencias de la época. Digamos, para concluir, que si la arquitectura constituye un instrumento de propaganda política desde hace milenios, desde la primera mitad del siglo XX se convierte en un medio para confirmar la identidad nacional. Esta reflexión podría fácilmente hacerse un hueco en el actual mundo globalizado.

Gaudí y la cultura mediterránea

Joan Aicart. Universitat Internacional de Catalunya

Las obras de Gaudí, y especialmente su trabajo más representativo, la Sagrada Familia, muestran la extensa riqueza y abundancia del Mediterráneo. Con su legado arquitectónico, Gaudí pretende descubrir los secretos latentes de la naturaleza mediterránea, a través de su significado metafórico y su simbología religiosa. Así, sus edificios se construyen a partir de reminiscencias de la cultura, la geografía, la luz y las metáforas mediterráneas, y su estilo es una declaración de principios éticos de génesis cristiana para todo el mundo que contemple su obra. Este estilo mediterráneo se configura mediante los dos elementos básicos que distinguen la obra del arquitecto catalán: la luz y las formas de la naturaleza, que evocan el patrimonio de las civilizaciones mediterráneas. Todas ellas (árboles, cipreses, pájaros y palmeras) transmiten una simbología de raíces místicas y espirituales, utilizada por las tres religiones de la ribera mediterránea: el judaísmo, el cristianismo y el islam.

En el siglo XIX aparece el Modernismo en Cataluña, Modern Style en Inglaterra, Stilo Floreale en Italia y Art Nouveau en Francia. El Romanticismo había propagado un retorno a lo esencial, a lo natural, que posteriormente se traduce en abundantes referencias a la naturaleza. Gaudí, inmerso en este ambiente, sobrepasa su momento histórico y se introduce en las raíces culturales de la inspiración en la naturaleza a lo largo de la historia, sobre todo de los países de la cuenca mediterránea, y posteriormente no intenta imitar servilmente el medio natural, sino comprender los procesos creativos y funcionales que la naturaleza esconde. En este trabajo vamos a fijarnos, en primer lugar, en la influencia del Mediterráneo, tanto respecto a la cultura como a la posición geo-

gráfica y lumínica en el modo de construir de Gaudí, y en segundo lugar vamos a tratar las metáforas de raíz mediterránea que aparecen en sus obras.

Antoni Gaudí tenía una gran sensibilidad por los estilos que se habían desarrollado en las costas mediterráneas. En una de sus primeras obras, la Casa Vicens (1888), utiliza un estilo que recuerda a los palacios mudéjares, con abundante mosaico en su exterior. En el fumadero interior, el techo con mucarnas árabes recuerda al Generalife de la Alhambra de Granada. Cabe destacar también la introducción de escritos en las paredes, a la manera de los árabes: «Los escritos en piedra —explicaba Gaudí— desvelan pensamientos perdidos dentro de nosotros, como gotas de rocío en la hierba. Los árabes ya sabían sacar

provecho magistralmente a esta idea». ¹ Fue así como pobló la Casa Vicens con frases hechas extraídas de la sabiduría popular como «del hogar el fuego, viva el fuego del amor», e hizo lo propio en los bancos del Parque Güell con invocaciones marianas y en la Sagrada Familia (un ejemplo es el «Sanctus, Sanctus, Sanctus» escrito en las torres del templo).

Pero su estilo mediterráneo va mucho más allá de una inclinación hacia un estilo. Se trata más bien de una declaración de principios constructiva y formal. Empezaremos explicitando el aprecio de Gaudí por la luz mediterránea: «Que no se vaya al norte a buscar el arte y la belleza, que ésta se encuentra en el Mediterráneo; de sus riberas—Egipto, Siria, Grecia, Roma, España, Norte de África—han salido todas las obras de arte. En el norte y en el trópico no reciben la luz a 45 grados, que es la que mejor ilumina los objetos para una visión perfecta; al haber escasez de luz o venir ésta de un modo demasiado cenital, los objetos con una iluminación inadecuada aparecen deformados; los nórdicos, en vez del objeto ven el fantasma del objeto; la cabeza se les llena de fantasmas y en ellos predomina la fantasía. En el norte, la literatura es fantástica y la arquitectura gótica, también. Los del Mediterráneo no tenemos los ojos acostumbrados a los fantasmas sino a las imágenes, por eso somos más imaginativos que fantásticos, y por tanto más aptos para las artes plásticas». ²

Según Gaudí, la situación lumínica del Mediterráneo es la más adecuada para observar un objeto, ya que gracias a ella podemos verlo conforme su realidad, ni deformado ni sometido a lo que imagine nuestra mente sobre aquello que no podemos ver con claridad. Es una luz que calienta pero no abrasa, que permite la vida y ofrece al hombre una intensidad y duración adecuadas. De este modo, las gentes del Mediterráneo crean un arte basado en la observación adecuada de la realidad. Esta característica es especialmente importante en la observación de la naturaleza, factor presente en el Modernismo y en el Art Nouveau que Gaudí adapta de un modo personal para integrarlo en la estructura de sus edificios. En este diálogo de Gaudí con la naturaleza y

la búsqueda de la armonía se puede inscribir gran parte de su obra. En este sentido, podemos hacer una comparación con la civilización griega, época en que los primeros filósofos empiezan a razonar sobre los diferentes elementos naturales. Una de las principales guías para sus construcciones consistía en seguir la fórmula de la proporción áurea, presente en el modo de desarrollo de la naturaleza.

Siguiendo el razonamiento de la idoneidad de la luz en la región mediterránea, el estilo constructivo y decorativo de Gaudí da una gran importancia a la recepción de la luz por parte de los espacios y al modo en que estos espacios pueden aprovechar al máximo la luz que reciben, por ejemplo mediante el color. En la Sagrada Familia las vidrieras no son figurativas, es decir, no representan momentos o símbolos relacionados con el Evangelio o las vidas de santos sino que, aunque poseen una temática religiosa, están formadas por vidrios de diferentes colores que iluminan el espacio de un modo determinado según el momento del día y el modo en que el sol ilumina cada vidriera en cada momento. Así se crea una gran variedad de colores e iluminación en el interior de la Sagrada Familia, que nos recuerda la idea de haber entrado en un espacio diferente, en el espacio sagrado del templo. En otros espacios, como algunas casas o el Parque Güell, encontramos una explosión de color debida a la utilización del mosaico característico de la obra de Gaudí, llamado *trencadís*.

Respecto a la Sagrada Familia, Gaudí se preocupó de que hubiese una iluminación cenital gracias al uso de hiperboloides, que mediante su forma permiten que la luz rebote y pueda incidir en el templo de un modo indirecto, creando un espacio con una iluminación idónea. Este tipo de iluminación se desarrolló en los inicios de la cultura griega, con los templos megaron y los lucernarios iluminados por el tejado; en la cultura egipcia, donde el interior de los templos era iluminado por lucernarios creados por la diferencia de altura entre naves, y en la cultura árabe, cuyos máximos ejemplos son las mezquitas de Córdoba o Granada.

1. Salvador Dalí, Robert Descharnes y Francesc Pujols, *El pensamiento artístico y religioso de Gaudí*, Barcelona, Aymà, 1971, p. 141.

2. Isidre Puig Boada, *El pensament de Gaudí*, Barcelona, Dux, 2004, p. 90.

Otro elemento constructivo de la Sagrada Familia común a otras civilizaciones mediterráneas en directa observación del mundo de la naturaleza es la idea del árbol como soporte de la estructura interior y su proporcionalidad con el hombre. «Todos los estilos son organismos emparentados con la naturaleza; unos son peñas aisladoras, como los griegos y los romanos; otros cordilleras y picos, como los indios. Todos consisten en un soporte mínimo, es decir, la columna y las partes horizontales soportadas; el conjunto es el árbol, y sus proporciones son similares a la figura humana, de manera que no es un árbol-árbol (ya que el edificio tiene funciones distintas a las de un bosque), sino un árbol-hombre. Y eso comprende y explica todos los estilos: el árbol-hombre egipcio, griego, bizantino, gótico, etc.»³ En la búsqueda de la creación de un soporte, el hombre se encuentra con la imagen del árbol, que posteriormente adaptará a una proporción análoga a la figura humana y a aquello que él mismo puede alcanzar con la vista. En la Sagrada Familia se sintetiza la idea de la ayuda de soporte de las columnas mediante la forma de un árbol que, efectivamente, se alza gracias a la estructura interior de los arcos catenarios.

La observación de la naturaleza y sus leyes llevó a Gaudí a aplicar en sus obras el sistema del arco catenario. El modo en que se organiza la naturaleza según el peso de la gravedad es la forma catenaria, mediante la forma del conoide, ya sea hacia abajo o de manera ascensional. El primer proyecto en el que Gaudí empieza a manejar formas cercanas a la catenaria es el de las Misiones Católicas de Tánger. Se trata del primer gran proyecto de Gaudí, para el cual tuvo que buscar soluciones estructurales en aquello que había estudiado, en la observación del entorno natal y en el lugar donde iba a construir su obra: «El lastre arquitectónico secular hace que la mayor parte de los arquitectos actuales, en vez de construir edificios llenos de humanidad, fabrique solamente enormes pisapapeles. Todo edificio es un producto de la tierra, como el árbol que brota de ella, y con ella está identificado».⁴

En el proyecto de Tánger, que nunca se llegó a construir, podemos apreciar ya las formas que utilizará en la Sagrada Familia, que nacen de la observación de la naturaleza que podemos encontrar en lugares muy diversos. La cordillera de Montserrat es un ejemplo, así como, según George R. Collins, las construcciones típicas de algunas tribus del norte de África. Éstas ofrecían, al parecer, una mejor distribución del peso y una mayor protección ante el viento y el agua, al igual que muchas formas que desarrolla la naturaleza en este sentido: «En cuanto a su estilo, parece ser que lo que estudió Gaudí en África del Norte no fue la decoración corriente musulmana, sino una tradición indígena de castillos de barro con torreones construidos por algunas tribus beréberes».⁵

El uso de metáforas de raíz mediterránea

Para este apartado, vamos a partir de la distinción entre símbolo y metáfora. El símbolo, según la Real Academia Española, es la «representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada». La clave es la última parte de la definición: un símbolo representa otro tipo de realidad por una convención social y no por otra causa. En cambio, la metáfora es la «aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto [...] con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión». Es decir, en el símbolo, la relación entre las dos realidades es una convención social; en la metáfora, esta relación es una cualidad fundamental y compartida que nos facilita la comprensión.

En primer lugar, vamos a analizar un elemento tan presente en la cuenca mediterránea como es la parra, un tipo de vid que escala paredes o diferentes tipos de soportes verticales. En la cultura mediterránea abundaba este tipo de plantación, ya que se

3. *Ibid.*, p. 92.

4. Antonio de Lemos, «Gaudí el iluminado. Comentarios de su arte», *Blanco y Negro*, n.º 1.832, 17 de junio de 1926, p. 53.

5. George R. Collins, *Antoni Gaudí*, Barcelona, Bruquera, 1961, p. 13.

situaba en una de las paredes de la casa junto con una estructura que creaba un gran espacio con sombra. Ahí, con la adecuada disposición de una mesa y sillas, se podían compartir momentos íntimos, realizar banquetes, protegerse del sol y ofrecer hospitalidad al extranjero.

Respecto a la simbología de la Sagrada Familia, Isidre Puig Boada, discípulo de Gaudí y arquitecto director del templo entre 1966 y 1974, nos explica: «Suspendido en el arco triunfal habrá un baldaquino que cubrirá el altar; estará coronado por una cruz, de cuyo pie saldrá una parra que tejerá con sus hojas y racimos todo el baldaquino. “¿Queréis algo más bonito, decía Gaudí, que una mesa preparada debajo de un parral?”». ⁶ La metáfora entre la parra de una casa de la costa mediterránea y el altar se basa, en primer lugar, en la asociación a un espacio agradable, protector, donde se está a gusto. En un nivel de significado más profundo, la parra era el lugar donde la familia o las personas de la casa acogían al invitado y mostraban su intimidad. En el altar, es Dios mismo quien nos acoge y nos hace partícipes de su intimidad mediante su sangre y su carne, representadas por los símbolos del vino y la eucaristía respectivamente.

La segunda metáfora es la del árbol de la vida en forma de ciprés, encarnado en la Sagrada Familia en el ciprés que corona la Fachada del Nacimiento. Para los romanos, este árbol era metáfora de los reinos del inframundo, esos reinos misteriosos que existen bajo tierra asociados a la vida después de la muerte. El ciprés se consagró a Plutón, dios romano de las profundidades, ya que sus raíces son profundas. De ahí que el ciprés esté presente en gran parte de los cementerios de la cuenca mediterránea pertenecientes al judaísmo, al islam y al cristianismo. La razón de esta presencia es que en las tres religiones se unen las raíces profundas que el ciprés hunde en el suelo con su figura alargada que apunta al cielo. Se convierte así en metáfora de la esperanza que posibilita a los hombres conectar de nuevo con la divinidad, enlazando el mundo inferior de sus raíces profundas con el superior, a través de su forma alargada. Además, el ciprés es una metáfora de la

eternidad ya que su hoja es perenne, es decir, se mantiene viva y colorada durante todo el año, y su madera es fuerte y duradera, como puede observarse en las puertas de San Pedro del Vaticano, hechas de madera de ciprés, que después de más de mil años aún se conservan en buen estado.

En la Fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia encontramos a este árbol cobijando la figura de un pelícano abriéndose el pecho con el pico para dar su carne y su sangre, igual que Jesús alimenta a los hombres que quieren recibirlo y los devuelve a la vida con su sacrificio. El ciprés renueva la vida que le había sido negada al hombre después de haber desobedecido a Dios en el Paraíso. Así, el ciprés de la Sagrada Familia se llena de pájaros que escalan por el árbol, metáfora de las almas de los justos que ascienden hacia Dios. Decimos metáfora porque el ciprés acostumbra a albergar bajo su espeso follaje a diferentes pájaros. El pájaro representa, además, tanto para el islam como para el cristianismo el alma del hombre que busca, que asciende de lo terrenal a lo espiritual. El escritor medieval Farid ud-Din Atar escribe en el siglo XII el poema *La conferencia de los pájaros*, en el que describe el viaje de un grupo de pájaros en busca de su rey, reflejo de la búsqueda del hombre hacia lo divino.

Por otra parte, encontramos que el fruto del ciprés, cuando está cerrado, es un fruto compacto y circular, y cuando se abre se expande en las cuatro direcciones, siguiendo el modo que tiene la naturaleza de desarrollarse. Gaudí utiliza el fruto del ciprés para representar la forma de una cruz en tres dimensiones que introduce en casi todos sus edificios.

Por último, vamos a tratar la metáfora de la palmera, presente de nuevo en la Fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, y cuya función es ejercer de columna entre las puertas de la Fe, la Caridad y la Esperanza. La palmera es un árbol que crece en regiones cálidas y templadas, y se caracteriza por crecer con poca agua en lugares donde otros árboles no lo consiguen. Para los egipcios fue un elemento de gran importancia porque suministraba gran cantidad de nutrientes a través de sus frutos

6. Isidre Puig Boada, *El templo de la Sagrada Familia*, Barcelona, Omega, 1952, p. 135.

y por los objetos que podían obtenerse a través de ella (papel, cuerdas, azúcar, licores...). Su hoja, la palma, era símbolo de la victoria para los romanos y su fruto, el dátil, alimentó la idea de abundancia en el desierto. De ahí que en el imaginario tanto del islam como del judaísmo encontremos numerosas referencias a las palmeras. Hay ejemplos en el Antiguo Testamento: «El justo florecerá como la palmera» y en el Corán: «Y ÉL es quien ha hecho bajar agua del cielo. Gracias a ÉL, con el agua hemos obtenido toda clase de plantas y follajes, de donde sacamos granos arracimados. Y de las vainas de la palmera, racimos de dátiles a nuestro alcance». En la fiesta judía de la Pascua, el pueblo hebreo recibe a Jesucristo con palmas que representan el poder y la victoria. Posteriormente, el cristianismo sitúa la palma en la mano de los santos que han sufrido martirio, representando la victoria de la fe sobre

el mundo. En la Sagrada Familia encontramos dos grandes palmeras como montantes de la puerta central de la Fachada del Nacimiento. Son dos columnas que sostienen la fachada, metáfora de la victoria que supone el nacimiento de Jesús en el mundo. Encima de éstas encontramos cuatro ángeles (dos por columna) con las trompetas del Apocalipsis anunciando la llegada del Hijo de Dios.

Podemos concluir afirmando que el Mediterráneo está presente en la obra y en el modo de pensar de Gaudí por dos razones muy claras. En primer lugar, por la influencia de las culturas situadas en la cuenca del Mediterráneo, la importancia del uso de la luz y el color y la observación particular de la naturaleza como consecuencia de la posición geográfica y lumínica en la que se encuentra. En segundo lugar, por las metáforas naturales que Gaudí utiliza.

El arte del desplazamiento: la lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum

Edward W. Said. Profesor y escritor, Palestina

Presentamos uno de los artículos emblemáticos del malogrado intelectual Edward W. Said, que escribió en 2000 para introducir la obra de la artista palestina Mona Hatoum, ganadora del Premio Joan Miró 2011, cuyo objetivo es hacer recordar al espectador y perturbarlo al mismo tiempo. Los objetos domésticos que componen las instalaciones y *performances* de esta artista han sido sutilmente transformados, de manera que su cotidianidad corre pareja con la extrañeza que nos producen de un modo irreconciliable. Así, un hogar deja de ser un espacio confortable y cómodo, y las estructuras conocidas se vuelven también hostiles y oscuras: las camas no tienen colchones y las puertas sólo se abren a medias. El arte de Mona Hatoum es, por tanto, difícil de soportar a la vez que terriblemente lúcido, igual que el mundo de los refugiados, para quienes la inteligencia beligerante está siempre por encima del conformismo.

Considere la posición del picaporte cuando se encuentra de pie ante la puerta de una habitación. Usted sabe que, al acercarse, su mano se moverá infaliblemente a uno u otro lado de la puerta. Pero resulta que no encuentra el picaporte, su mano se cierra y se precipita hacia delante, porque... en realidad ha sido colocado a medio metro por encima de su cabeza, en mitad de la puerta, colgado allí arriba intransigentemente donde escapa a su fácil agarre. No puede cumplir su función normal y tampoco anuncia qué está haciendo ahí.

De esta dislocación inicial se siguen necesariamente otras. Al empujar la puerta, ésta se abre sólo en uno de sus goznes. En consecuencia, tendrá usted que entrar en la habitación de lado e inclinándose, pero sólo después de que su abrigo o su falda se hayan enganchado y rasgado por un clavo diseñado para hacer eso cada vez que uno cruza la puerta. Una vez dentro, se tropieza con una alfombra de ondulantes curvas, que al examinarlas de cerca resultan ser intestinos congelados en plástica inmovilidad.