

**Una obra maestra de Gaudí:  
El Capricho de Comillas**



Ediciones  
Universidad  
Cantabria

# EL MANIFIESTO DEL GIRASOL

Antonio Sama



ANTONIO SAMA (Madrid 1961) es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense y titulado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. De acuerdo con este perfil académico, su actividad profesional ha alternado la función docente con la gestión del patrimonio cultural en diversos centros educativos y fundaciones.

Como investigador, su trabajo se ha centrado en dos campos temáticos: por un lado, el arte y la arquitectura catalanes del último cuarto del siglo XIX, especialmente en relación con Comillas y con la figura de Antoni Gaudí. Por otro, la historia de la tapicería occidental. En relación con el primero, ha realizado numerosas publicaciones, la mayoría de las cuales son fruto del trabajo para su tesis doctoral: *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas* (Universidad Complutense, 2011).

# El manifiesto del girasol

Una obra maestra de Gaudí:

*El Capricho de Comillas*

Colección ANALECTAS # 96



Consejo Editorial

Presidente: José Ignacio Solar Cayón

Área de Ciencias Biomédicas: Jesús González Macías

Área de Ciencias Humanas: Fidel Ángel Gómez Ochoa

Área de Ingeniería: Luis Villegas Cabredo

Área de Ciencias Sociales: Juan Baró Pazos

Directora Editorial: Belmar Gándara Sancho

# El manifiesto del girasol

Una obra maestra de Gaudí:  
*El Capricho de Comillas*

Antonio SAMA



Sama, Antonio

El manifiesto del girasol : una obra maestra de Gaudí, El Capricho de Comillas / Antonio Sama. — Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014

170 páginas : ilustraciones — (Analectas ; 96)

ISBN 978-84-19024-60-2

1. Gaudí, Antonio. 2. Arquitectura moderna — S. XIX — España — Cantabria. 3. Comillas (Cantabria, España) — Construcciones.

72.035(460.13 Comillas)”18”

IBIC: ACVY, AMK

Esta edición es propiedad de la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA; cualquier forma de reproducción, distribución, traducción, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Texto sometido a evaluación externa.

© Antonio Sama

© Editorial de la Universidad de Cantabria

Avda. de los Castros, 52 - 39005 Santander (Cantabria)

Tlfno.: +34 942 201 087

ISNI: <https://isni.org/isni/0000000506860180>

[www.editorial.unican.es](http://www.editorial.unican.es)

Imágenes cubierta | digitalización: Gema Rodrigo | Manuel Ángel Ortiz Velasco [emeaov]

ISBN: 978-84-19024-60-2 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2014.030>

ISBN: 978-84-8102-722-8 (RÚSTICA)

Hecho en España – *Made in Spain*

Santander, 2014

## SUMARIO

INICIACIÓN A <i>EL CAPRICHO</i> DE GAUDÍ. HISTORIA DE UN OLVIDO .....	9
INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE LA COMPOSICIÓN EN EL SIGLO XIX .....	15
«Método» y «programa». <i>Conceptos para una nueva arquitectura</i> .....	15
Viollet-le-Duc y el racionalismo expresivo. La «idea madre» .....	18
<i>La representación del programa: la planta y la ciencia de la distribución en la tratadística del siglo XIX</i> .....	22
LA PLANTA DE <i>EL CAPRICHO</i> . HIPÓTESIS SOBRE LA DISTRIBUCIÓN ORIGINAL .....	27
ANÁLISIS: <i>EL CAPRICHO</i> O EL RIGOR DEL MÉTODO .....	33
<i>La distribución. La planta como representación del programa</i> .....	37
Comodidad .....	38
Higiene/salubridad .....	39
La impronta del propietario .....	40
<i>La disposición. Una decoración que se construye</i> .....	41
La individualización de las partes .....	42
«Arquitectura parlante». La idea dominante .....	44
La «estructura estética» .....	46
La adecuación al medio .....	47
El clima de litoral. Sol, lluvia y viento .....	48
El panorama .....	55
Racionalismo constructivo .....	57
El empleo razonado de los materiales .....	57
La economía de los medios. El sistema modular de composición .....	59
La decoración: carácter y conveniencia .....	61
Ornamento y estructura. La decoración económica .....	61
Ornamento y carácter. La decoración significativa .....	61
La decoración aplicada en <i>El Capricho</i> .....	62
SÍNTESIS: EL PROGRAMA DE <i>EL CAPRICHO</i> .....	67
L'énoncé du besoin. <i>Recapitulación</i> .....	67
<i>La casa y el mar. Los modelos literarios del programa de litoral</i> .....	69
El Laurentino del cónsul Plinio .....	69
Jules Michelet y la teoría del croissant .....	71
<i>Conclusión</i> .....	73
La metáfora del girasol. Arquitectura heliotrópica .....	73
La metáfora de la duna. Arquitectura aerodinámica .....	74
La metáfora medicinal. Arquitectura higiénica .....	75
SOBRE EL ESTILO (1). LA PROYECCIÓN ECLÉCTICA COMO ESTRATEGIA PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA .....	77
<i>Eclecticismo e Historicismo. Consideraciones en torno a dos conceptos fundamentales en el siglo XIX</i> .....	77

<i>El principio de mimesis: Imitación versus copia. El concepto de «apropiación»</i> .....	79
<i>Arquitectura y Arqueología</i> .....	80
<b>SOBRE EL ESTILO (2). LAS APROPIACIONES ESTILÍSTICAS DE <i>EL CAPRICO</i>: LA SÍNTESIS ECLÉCTICA</b> ....	85
<i>Arquitectura local</i> .....	86
<i>El paisaje residencial de la costa. La arquitectura de indios y el eclecticismo cosmopolita</i> .....	86
La leyenda del indio .....	86
La arquitectura de indios como manifestación del eclecticismo cosmopolita .....	88
Por la Cantabria pintoresca. Comillas, enclave de fantasía .....	89
<i>La poética del Pintoresco</i> .....	93
<i>La fantasía oriental</i> .....	94
La tradición romántico-pintoresca. El «alhambrismo» y otros exotismos .....	94
<i>Arqueología de lo exótico. La pasión científica por las civilizaciones de Oriente</i> .....	97
La arquitectura árabe .....	98
La Persia islámica .....	100
Turquía. Arquitectura selúcida y otomana .....	102
La arquitectura india. Entre la tradición hinduista y el Islam .....	102
<b>LA METÁFORA HISTÓRICA. DE MESOPOTAMIA A LA INDIA MOGOL</b> .....	107
<i>La resurrección de las civilizaciones perdidas: Nínive y Persépolis al descubierto</i> .....	108
<i>Arquitectura mesopotámica: Irán y la tradición caldeo-asiria en El Capricho</i> .....	112
<i>El pórtico de la metamorfosis. Transfiguraciones tectónicas; síntesis figurativas</i> .....	116
<i>Reflejos de la «cuestión de Oriente»: los orígenes asiáticos de la arquitectura medieval</i> .....	124
<b>LA METÁFORA MUSICAL</b> .....	131
<i>Música zoológica. El origen musical de los animales</i> .....	132
<i>Decoraciones sonoras: ingenios armónicos</i> .....	134
<i>Partituras fitomorfias</i> .....	136
<i>Las alondras o el canto solar</i> .....	137
<b>CONCLUSIONES. EL MANIFIESTO DEL GIRASOL</b> .....	141
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	157
<b>ILUSTRACIONES</b> .....	169

## INICIACIÓN A *EL CAPRICH*O DE GAUDÍ. HISTORIA DE UN OLVIDO

En el último cuarto del siglo XIX, Comillas experimentó una metamorfosis verdaderamente prodigiosa. La rústica villa de tradición pesquera se convirtió en una aristocrática estación de veraneo con caprichosos chalets, ricos palacios y pintorescos paseos. Y por si esto fuera poco, en lo alto de una loma batida por el viento marino creció una universidad pontificia.

Tal cambio se debió al vertiginoso ascenso económico y social del grupo nucleado en torno a la persona de Antonio López y López, primer marqués de Comillas. Prototipo del hombre hecho a sí mismo, comenzó a cimentar en Cuba la que iba a ser una de las primeras fortunas de la Restauración, y posteriormente eligió Barcelona como centro de su imperio naval y financiero. La meteórica ascensión de este comillano a los más altos escalafones de la fama y la fortuna, hizo posible este abracadabrante proceso de transformación urbana que acabó convirtiendo a la villa cántabra en uno de los conjuntos monumentales más importantes del período decimonónico.

La obtención del título en 1878, precipitó el protocolo de legitimación social del marqués y los gestos de un mecenazgo espléndido particularmente volcado en la *tierruca*. Durante el estío de 1881 se produce la apotheosis de Antonio López: elegida Comillas como destino para el veraneo regio, el fundador de la *Compañía Transatlántica* asume el papel de anfitrión de Alfonso XII y su corte. La villa se transforma en pocas semanas con tal alarde de magnificencia que en la opinión pública se catapultó la fama de mecenas del comillano. En las propiedades de éste se vive la celebración de las Jornadas Regias como un cuento de *Las mil y una noches*: una mágica luz eléctrica ilumina los jardines donde fantásticas decoraciones y cálidas fragancias componen el exó-

tico escenario donde tienen lugar musicales evocaciones de la Alhambra.

Se produce entonces, al calor del patrocinio de los Comillas, un fenómeno realmente singular en el panorama español de finales del siglo XIX: el florecimiento a orillas del Cantábrico del arte de la *Renaixença*, un movimiento de afirmación nacional que buscaba la modernidad mediante la revitalización de las tradiciones catalanas.

Llamados por los López y otros allegados, acudieron desde Barcelona algunos de los mejores artistas y arquitectos para poner su genio al servicio del marquesado<sup>1</sup>. Una verdadera pléyade de artífices catalanes convirtió los verdes prados y coteros en el escenario de una resplandeciente arquitectura, en un paisaje monumental donde se despliegan las construcciones de la *Renaixença* como hitos de una arquitectura en busca de un nuevo lenguaje.

Situado junto al parque de *Sobrellano*, muy cerca del palacio y la Capilla-panteón que construyera Joan Martorell para el marqués de Comillas, se encuentra la quinta diseñada por Gaudí, cuyo singular aspecto sorprende y destaca poderosamente en medio de aquel paisaje poblado por las señoriales construcciones neogóticas. En ella parece pervivir algo de aquel mágico ambiente

---

1. Los arquitectos de Comillas fueron Josep Oriol Mestres, Joan Martorell i Montells, Lluís Domènech i Montaner, Camil Oliveras i Gensana, Cristòfol Cascante i Colom, Antoni Maria Gallissà i Soqué y Antoni Gaudí i Cornet. Entre los artistas que colaboraron en el programa monumental podemos destacar a Joan y Josep Llimona, Eduard Llorens i Masdeu, Alexandre de Riquer, Josep Maria Tamburini, Venanci y Agapit Vallmitjana, Joan Roig i Soler, Eusebi Arnau, Arturo Méli-da y Alinari, Josep Montserrat, etcétera.

que se vivió durante las Jornadas Regias. Verdaderamente, su imagen es la de un «capricho» arquitectónico pero, bajo ese aspecto de exótico divertimento, de bizarría propia de lo que el imaginario colectivo espera de los indianos, alienta el desbordante impulso creador de un arquitecto genial. *El Capricho* tiene un aire de familia con el resto de los hitos comillanos de la *Renaixença*, pero al mismo tiempo tiene algo que lo hace único, distinto a todo lo demás. Uno de los objetivos fundamentales de nuestro trabajo ha sido, precisamente, aprehender la razón de esa singularidad y conceptualizar su hecho diferencial, partiendo del convencimiento de que éste no puede reducirse a una mera cuestión de apariencias formales, por muy atractivas que éstas sean. Para entender en su verdadera dimensión esta obra maestra de juventud, hay que ponerse en el contexto del pensamiento arquitectónico de la época —que no es otro que el del Eclecticismo— y analizar su arquitectura desde el punto de vista de la teoría de la composición. Sólo así se puede llegar a ese grado de conocimiento profundo que es necesario para comprender la verdadera originalidad y genialidad del método de composición gaudiano.

En efecto, lo que nos hemos planteado por encima de todo en el estudio de *Villa Quijano* es desvelar la naturaleza del método que empleó Gaudí para proyectar el edificio. Esto significa, en definitiva, descubrir cómo ha concebido el arquitecto su programa y cómo ha resuelto el «problema». Para ello hemos seguido la estrategia de aprendizaje que se recomendaba a los alumnos en los manuales de composición decimonónicos, es decir, hemos invertido el procedimiento: si en la práctica del método durandiano para componer un edificio había que partir de unos principios generales para ir descendiendo progresivamente al detalle en el proceso de definición proyectual, para el aprendizaje, sin embargo, se instaba al alumno a proceder al contrario, de modo que comenzase el estudio de los edificios por sus apariencias para, poco a poco, remontarse a las «razones primeras» que habían generado su arquitectura, o lo que es lo mismo, al programa. Siguiendo con el símil de la pedagogía académica de la época, hemos procedido a un ejercicio de análisis de la arquitectura construida para llegar a la síntesis de la pensada. «Sintetizar» el programa de *El Capricho* ha sido, pues, una de las primeras prioridades, puesto que para deducir los principios metodológicos de Gaudí era imprescindible saber el problema arquitectónico del que partía.

Sin embargo, para este ejercicio de análisis/síntesis disponíamos de muy poca información. Los planos origi-

nales se perdieron hace mucho tiempo<sup>2</sup> y, por otro lado, los estudiosos de la obra de Gaudí habían aportado muy poco al conocimiento de la casa de Máximo Díaz de Quijano<sup>3</sup>. Lo más grave era, con todo, las grandes incertidumbres que rodeaban a ésta. Por un lado, una remodelación efectuada en 1914 había desvirtuado por completo el alzado sur y la planta, cuyo aspecto original se desconocía. Por otro, apenas se sabía nada del comitente ni de la verdadera naturaleza del encargo de éste al arquitecto.

El presente libro es el resumen de un trabajo de investigación de años, que ha intentado paliar esta penuria documental y reconstruir, en la medida de lo posible, tanto las circunstancias que rodearon el proyecto, como el hecho arquitectónico original de *El Capricho*<sup>4</sup>. Teníamos muy claro que éste era el único modo de hacer un estudio con el nivel crítico que se merecía la obra de Comillas.

Hasta el momento en que iniciamos la investigación<sup>5</sup>, las únicas fuentes de información disponibles eran las

2. Los archivos que guardaba Gaudí en la *Sagrada Família* ardiaron en el año 1936, al comienzo de la Guerra Civil. Por otra parte, durante la contienda también fue destruida la documentación que conservaban los descendientes de Cristòfol Cascante, el arquitecto y discípulo de Gaudí que se encargó de la dirección de las obras de *El Capricho*. Los planos fueron vistos públicamente por última vez en la exposición que se celebró en la barcelonesa Sala Parés con motivo del primer aniversario de la muerte de Gaudí. En ella figuraban, según el catálogo, un «proyecte de façana», un «proyecte d'una encavallada» (probablemente se trata de las armaduras de los desvanes) y «Façanes».
- Anteriormente, la casa de Máximo Díaz de Quijano había sido presentada en el Grand Palais con ocasión del Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1910. La muestra de la producción gaudiana había sido patrocinada con generosidad por Eusebi Güell y, junto con *El Capricho* se expusieron otras varias obras del arquitecto catalán con gran profusión de maquetas y fotografías. Sobre esta exposición se puede consultar uno de los catálogos oficiales: *Catalogue illustré du Salon de 1910, Bibliothèque des annales*, Paris, Baschet, Ludovic.
3. Pese al evidente interés que reviste esta obra juvenil del maestro catalán —se trata, junto con la *Casa Vicens*, del primer edificio por él proyectado—, su estudio por parte de los gaudinistas ha sido condenado frecuentemente a una mera repetición de lugares comunes y tópicos. Las causas de este desinterés han sido, sin duda, la escasísima información que existía al respecto y la desvirtuación de las características arquitectónicas originales como consecuencia de desafortunadas modificaciones. Ambas limitaciones exigían un esfuerzo de interpretación hartamente difícil y laborioso.
4. SAMA, Antonio (2011): *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.
5. El inicio tuvo lugar hacia 1985 con ocasión de la realización de la «tesina»: SAMA, Antonio (1987): *Gaudí y el Modernismo*

pocas noticias que los gaudinistas «clásicos» —es decir, los que conocieron en vida al arquitecto— nos habían transmitido a través de sus libros. J. F. Ràfols había revelado que la casa de Comillas fue un encargo del «señor Díaz de Quijano» y que Gaudí nunca llegó a ir a la población cántabra<sup>6</sup>, de manera que los trabajos de construcción habían sido dirigidos por Cristòfol Cascante i Colom entre 1883 y 1885<sup>7</sup>. Joan Bergós, por su parte, nos confirmó la identidad del comitente y reprodujo una frase del arquitecto que dejaba traslucir posibles desavenencias con aquel<sup>8</sup>.

No obstante, estas noticias había que tomarlas con precaución dado que los primeros biógrafos de Gaudí

---

en Comillas, Memoria de Licenciatura inédita dirigida por Ana María Arias de Cossío, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.

6. RÀFOLS, Josep F. y FOLGUERA, Francesc (1929): *Gaudí*, Barcelona, ed. Canosa, p. 57. En pp. 38 y 39 presenta también dos imágenes del edificio todavía en construcción, pero en las que no se llega a ver la fachada sur.

En la bibliografía gaudiana se ha discutido frecuentemente sobre si realmente Gaudí nunca estuvo en Comillas, tal y como afirma Ràfols. Esta versión ha sido cuestionada sobre todo por BASSEGODA NONELL, Juan (1989): *El Gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, p. 203, quien se apoyó para ello en las noticias proporcionadas por Joan Matamala Flotats en su manuscrito parcialmente inédito titulado *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto* (1960). Según Matamala (hijo de un escultor que fue colaborador fundamental de Gaudí) el arquitecto pudo haber estado en Comillas con ocasión de una peregrinación a Santiago de Compostela realizada entre 1883 y 1885. Bassegoda aporta también en este sentido el testimonio de Tomás Álvarez «Tomasón», natural de Comillas cuyo padre fue amigo de José Pardo, contratista de *El Capricho*. «Tomasón» afirma haber oído decir a su progenitor que Gaudí estuvo en Comillas en compañía del escultor Llimona.

7. El papel de Cascante (Esparraguera 1851-Barcelona 1889) en Comillas fue fundamental no sólo por la dirección de las obras de *El Capricho*, sino por su participación —bien como director de obra, bien como arquitecto autor— en varios de los hitos del programa de monumentalización de la villa emprendido por los López: el Palacio de *Sobrellano*, el Seminario, el Monumento a Antonio López (¿proyecto?) y el Hospital de incurables. Además, en los veranos de 1881 y 1882 había estado dirigiendo los trabajos de acondicionamiento y adorno de Comillas para las Jornadas Regias. El dilatado período de su estancia en la población cántabra (1883-finales 1888) y, por tanto, su alejamiento de Barcelona, ha restado «visibilidad» a la obra de este arquitecto que fue condiscípulo de Gaudí y participe de las inquietudes artísticas de éste. Existen algunos estudios sobre la producción de Cascante (ver bibliografía) pero, sin duda, ésta es merecedora de una investigación más profunda. Sobre su actividad en Comillas, se puede consultar Sama (2011). En las pp. 654-661 de la tesis hay unos apuntes biográficos generales.
8. «Quan Gaudí en mostrá els nombrosos dibuixos d'aquesta obra en digué: el propietari es deia Díaz de Quijano, i jo en

no conecieron al maestro antes de 1915 y su testimonio se basa, en gran medida, en los recuerdos de las conversaciones con el maestro. La consulta de la prensa histórica nos ha permitido contrastar la veracidad de las mismas y nos ha reportado preciosas informaciones complementarias.

Los diarios cántabros han certificado, efectivamente, que la cronología establecida por Ràfols es correcta. La primera referencia que hemos encontrado a *El Capricho* apareció en *El Cántabro* el 25 de abril de 1883 y en ella se informaba de que «Don Máximo Quijano ha dado ya principio á su hermosa Villa, cuyo plano he tenido el gusto de ver y es una preciosidad en conjunto y un capricho del arte»<sup>9</sup>. La siguiente se publicó en el mismo periódico casi un año después, el 20 de marzo de 1884:

La preciosa finca de D. Maximino (*sic*) Quijano también va tomando vida: sólo falta la torre, pues el bosque y jardines, así como el puente rústico y las cuevas y grutas tocan ya a su conclusión, formando el todo un conjunto que revela, al mismo tiempo, la belleza del arte y el buen gusto del dueño<sup>10</sup>.

Ocho meses después, el 25 de noviembre, el mismo periódico anunciaba que «el chalet de D. Máximo Díaz de Quijano es un verdadero capricho arquitectónico; y está ya casi concluído exterior e interiormente»<sup>11</sup>.

La próxima noticia que encontramos en la prensa sobre la obra de Gaudí es a propósito del fallecimiento del comitente, en julio de 1885:

(...) No hacía aun ocho días [Máximo D. de Quijano] había realizado su último ideal, instalándose en la nueva quinta de su propiedad, conocida con el nombre de *El Capricho*, cerca de la cual se hallaba dirigiendo también una imitación de edificio ruinoso al que denominaba las Ruinas de Ocejo, obras con las que entretenía sus pesares y endulzaba las horas de su penosa existencia. Ambas se hallaban sin concluir, pero se cree, que debido al acendrado cariño que su familia le profesaba, no quedará en proyecto lo que constituía

---

vaig dir: Quijano, Quijada... Quijote, val més que no hi vays, que potser no ens entendriem; i l'obra s'executà sense que la veiés». BERGÓS, Joan (1954): *Antoni Gaudí. L'home i l'obra*, Barcelona, Ariel, p. 72. Además, Bergós aporta algunas otras informaciones sobre detalles constructivos que se comentarán más adelante.

9. *El Cántabro*, 25 de abril de 1883 (carta del 18).

10. *Íd.*, 20 de marzo de 1884.

11. *Íd.*, 25 de noviembre de 1884.

el último pensamiento y feliz ideal de las aspiraciones del finado<sup>12</sup>.

Estas crónicas no sólo fijan las fechas de construcción de *Villa Quijano*, sino que, además, aportan otras muchas informaciones en relación con la naturaleza y la realización del proyecto. Gracias a ellas sabemos que Máximo Díaz de Quijano tomó una parte activa en algunos detalles de la construcción, que el «puente rústico» y la gruta pertenecen al proyecto original<sup>13</sup>, que se habían comenzado a levantar unas ruinas artificiales (¿diseño de Gaudí o de Máximo?) y, sobre todo, que la quinta quedó inacabada al sobrevenir la muerte del propietario<sup>14</sup>.

¿Qué es lo que no se llegó a hacer de lo proyectado? Posiblemente no lo lleguemos a saber nunca, pero esta fatal interrupción de las obras confirma también la noti-

cia que nos daba Bergós sobre una crestería de cerámica nunca llevada a la práctica<sup>15</sup>.

Aclarados algunos de los interrogantes fundamentales en torno a *Villa Quijano*, quedaba no obstante, por despejar otra de las claves básicas para su cabal entendimiento, a saber, el perfil humano de quien le da nombre: Máximo Díaz de Quijano.

Como ya hemos indicado, la identidad del comitente era también un misterio<sup>16</sup> pero, una vez más, la prensa histórica —en este caso con la ayuda, además, de la literatura relacionada con el regionalismo cántabro— nos ha deparado importantes datos<sup>17</sup>. Éstos nos han permitido hacer una sucinta biografía y ensayar un esbozo psicológico del personaje que, de alguna manera, explica las singulares características del edificio proyectado por Gaudí. Así, hemos podido confirmar que Máximo era un hombre cultivado y de gustos exquisitos, abogado de profesión, escritor y no sólo gran aficionado a la música, sino incluso también compositor. Estuvo muy

12. *Íd.*, 10 de julio de 1885.

13. Las noticias proporcionadas por *El Cántabro* desmienten la hipótesis propuesta en MOLEMA, J. (1992): *Un camino hacia la originalidad. Antonio Gaudí*, Santander, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria, pp. 124 y 127. Según este autor, la gruta y el puente-escalera habrían sido construidos hacia 1907, fecha en la que el constructor Julián Bardier Pardo deja de colaborar con Gaudí en Barcelona y posiblemente vuelve a su villa natal, Comillas. Bardier Pardo fue sobrino de José Pardo Casanovas, el contratista de *El Capricho* y de diversos encargos de Eusebi Güell, entre ellos el del parque que lleva su nombre.

14. La muerte de Díaz de Quijano antes de que se pudieran terminar las obras abrió un largo período de inestabilidad para la quinta, prolongado hasta casi nuestros días. La primera heredera de la propiedad fue su hermana Benita, casada con Claudio López y López, hermano del primer marqués de Comillas. El propietario siguiente fue el hijo del matrimonio de Benita y Claudio, Santiago López y Díaz de Quijano (marqués de Casa-Quijano). Además de por vínculos familiares, este ingeniero y diputado a Cortes, cuyo nombre surge con frecuencia en las crónicas sobre la construcción del Seminario Pontificio, estaba relacionado con los marqueses de Comillas a través de los negocios. Santiago debió poseer *El Capricho* desde 1903 hasta el 9 de diciembre de 1928, fecha en que, según Bassegoda (1989), murió sin descendencia dejando la finca a sus hermanos Luis, Eusebio, Genara, Isabel y Benita. Hacia 1914, el edificio sufrió la reforma que desvirtuó su aspecto y disposición originales. Consistió ésta en eliminar el jardín de invierno original y sustituirlo por un cuerpo añadido al principal, con el objeto de conseguir más espacio para alojar a la familia de Eusebio Güell López. Posteriormente, en fecha indeterminada fue adquirido por Juan Antonio Güell López, hijo de Eusebi Güell Bacigalupi y heredero del título de marqués de Comillas a la muerte de Claudio López Bru. Siempre según Bassegoda, la siguiente propietaria fue Pilar Güell Martos, condesa de Montagut, quien recibió

*El Capricho* como cesión de su abuelo, el mencionado Juan Antonio Güell López.

En 1977 la propiedad fue vendida por Pilar Güell a Antonio Díaz Vollrath, empresario cántabro que realizó algunas tentativas para restaurar el edificio, frustradas al poco tiempo de emprenderse. En esta época, y hasta su restauración de 1989, la obra de Gaudí, cerrada y sin uso ninguno comenzó a dar síntomas alarmantes de un deterioro que, manifestándose primero en la aparición de abundantes humedades y mohos por el interior de las estancias, llegó a provocar el derrumbamiento parcial de la techumbre. Todo ello a pesar de que el edificio fue declarado monumento histórico-artístico en 1969.

Tras diversos intentos también fallidos para vender la villa, y ante la inhibición del Gobierno de Cantabria, el citado empresario decidió cederla a su hijo Antonio Díaz Carmona con el propósito de explotarla como restaurante. Para ello, en 1989 se comenzaron los trabajos de restauración y rehabilitación dirigidos por el arquitecto Luis Castillo Arenal.

Finalmente, *El Capricho* fue comprado en 1991 por una firma japonesa que lo ha venido utilizando como restaurante hasta el 2010. A partir de dicho año cesa la actividad hostelera y el edificio —que permanece en propiedad de la misma sociedad nipona— se destina exclusivamente a la visita turística.

15. «Sobre el carener de la teulada hi havia projectada una pimpant crestería molt decorativa, formada pels noms de la viletta i del seu propietari, però no s'executà». Bergós (1954), p. 73.

16. Al comienzo de los trabajos de la memoria de licenciatura, prácticamente las únicas noticias sobre Máximo Díaz de Quijano eran las que había proporcionado Josep Lluís Sert. A partir de las informaciones recogidas en la «tesina» y en nuestra memoria histórica (inérita) para la restauración de *El Capricho*, Enrique Campuzano (1989) y Luis Sazatornil (1996), comenzaron a divulgar aspectos biográficos inéditos sobre el personaje.

17. Una narración pormenorizada de la biografía de Máximo Díaz de Quijano se puede ver en Sama (2011), pp. 735-752.

vinculado a los círculos literarios de José María Pereda y militó activamente en las filas del carlismo montañés, lo cual le llevó seguramente a refugiarse en Cuba, donde trabajó como asistente legal de la *Compañía Trasatlántica* e importantes propietarios de la isla<sup>18</sup>. Todas estas informaciones confirman la breve semblanza que de Díaz de Quijano nos dejara en 1961 el arquitecto Josep Lluís Sert<sup>19</sup> y —lo que es más importante— permiten incluir de pleno derecho *El Capricho* en el conjunto de la arquitectura de indianos al corroborar el periplo cubano del comitente.

Todos estos datos nos permitían ya reducir considerablemente la incertidumbre a la que nos referíamos antes e, incluso, ensayar una hipótesis sobre la razón de la relación —nunca explicada— entre Díaz de Quijano y Gaudí<sup>20</sup>. Todavía quedaba, sin embargo, despejar los interrogantes sobre la fisonomía original de la planta y del alzado sur del edificio. Para la resolución del primero fueron fundamentales las informaciones aportadas por el proceso de restauración que se emprendió en 1989. Éste permitió sacar a la luz los vestigios de lo que había sido el primitivo invernadero y verificar cuál había sido su implantación en el edificio<sup>21</sup>. Lamentablemente, el as-



1. Vista de *El Capricho* desde el NE, década de 1890. Legado Domènech i Montaner, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC).

pecto de su alzado sigue siendo una incógnita, pero la misma constatación de su existencia y la certificación de su silueta en planta ya nos ponían en disposición para proceder al análisis de la composición.

El sorprendente resultado de éste superó con creces las expectativas que nos habíamos hecho y demuestra, en nuestra opinión, que el hecho diferencial de *El Capricho* descansa fundamentalmente en dos propiedades del método empleado en su diseño: por un lado, la endiablada complejidad de la formulación de su programa y, por otro, la genial aplicación de los principios de composición llevados hasta sus máximos niveles expresivos.

Así es como hemos llegado a la conclusión de que este edificio —concebido en realidad como un girasol arquitectónico— concilia las virtudes prácticas de una «máquina de habitar» con la persuasiva elocuencia de un manifiesto construido a golpe de deslumbrantes metáforas y audaces guiños a la modernidad. Hay algo de invocación a la metamorfosis<sup>22</sup> en este ejercicio de síntesis

18. Su actividad profesional en Cuba fue favorecida, sin duda, por el creador de la *Trasatlántica*, Antonio López y López. Con éste le unían no sólo relaciones de paisanaje, sino familiares: además de con cuñado (por el matrimonio de su hermana Benita Díaz de Quijano con Claudio López y López, hermano del marqués), Máximo era primo de éste por vía materna a través del apellido Fernández-San Juan (este dato lo debo a una comunicación oral de Antonio Correa Ruiz, investigador sobre Comillas cuya colaboración ha sido fundamental para mi trabajo doctoral). Esta relación familiar queda demostrada, además, por el hecho de que Antonio López dejó en un anexo a su testamento varios «vitalicios» y mandas, entre las cuales figuraba una de 2.000 pesos para su «primo» Máximo Díaz de Quijano. Este dato también lo debo a Antonio Correa.

A buen seguro, López influiría también en la resolución positiva de un juicio de guerra al que se tuvo que enfrentar Máximo en La Habana en el año 1873, acusado de participar en un complot para la evasión de los deportados carlistas en la isla.

19. SERT, José Luis y SWEENEY, James Johnson (1961): *Antonio Gaudí*, Barcelona, Poligrafía, p. 42, se refieren a él en los siguientes términos: «un rico indiano (...) solterón, amante de los buenos libros, de la buena cocina y de los adornos exóticos».

20. Las crónicas de prensa nos informan también de que Máximo ya estaba de vuelta en Comillas en el verano de 1882, por lo que fue testigo de las segundas Jornadas de Alfonso XII en la villa cántabra. En nuestra opinión, el indiano quedaría deslumbrado ante la contemplación del exótico kiosco que había diseñado Gaudí para aquella ocasión, y ello le llevaría a elegir a éste como el arquitecto más apropiado para su particular *folie*.

21. Como se verá más adelante, los resultados de esta investigación «arqueológica» de la planta confirman de nuevo la fiabilidad del testimonio de Josep Lluís Sert, que había afirmado que *El Capricho* estaba construido en torno a un invernadero.

22. El concepto de metamorfosis está muy presente en la cultura europea fin de siglo, como demostró Carl E. Schorske en su célebre obra *Viena fin de siglo* (primera edición en castellano en Barcelona, Gustavo Gili, 1981). Gaudí parece haberse hecho eco de manera muy precoz de esa preocupación por el cambio al hacer de la metamorfosis uno de los *leitmotiv* de *El Capricho*. Como veremos, aquélla no sólo es la base conceptual de la metáfora histórica, sino la idea que alienta en muchas de las decoraciones del edificio: las mariposas que revolotean en las vidrieras junto a iconografías de insectos o aves transfigurados en instrumentos, las notaciones musicales enmascaradas en los repertorios ornamentales, las alondras sublimadas en cantos solares y los cardos transformados en cipselas.

sis ecléctica, que busca el nuevo estilo en la transfiguración de los lenguajes históricos.

Verdaderamente, *El Capricho* se levanta como un grito entre el resto de los hitos de la *Renaixença* en

Comillas para reivindicar otra arquitectura posible, y proclamar a los vientos la eclosión de un genio: Antoni Gaudí.

# INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE LA COMPOSICIÓN EN EL SIGLO XIX

## «MÉTODO» Y «PROGRAMA». CONCEPTOS PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA

El estudio de los edificios bajo el punto de vista compositivo, entendiendo por composición no simplemente la ordenación de los recursos estilísticos o formales, sino la concepción global del organismo arquitectónico en toda su complejidad, es algo siempre recomendable. Mucho más en el caso de la arquitectura de finales del siglo XIX, donde a la confusión de estilos propia de la época hay que añadir la producida por una historiografía empeñada en la clasificación mediante clichés demasiado rígidos o excesivamente vagos.

La obra de Gaudí es un claro ejemplo de arquitectura que escapa a los estereotipos historiográficos. Se suele calificar de «modernista» a falta de otra etiqueta más ajustada, pero sus diferencias con respecto a las obras de sus contemporáneos englobados dentro de ese movimiento, con todas sus variantes internacionales, es más que evidente. En el caso de *El Capricho*, concretamente, las dificultades de clasificación se acentúan porque, como obra de juventud, tampoco se adapta plenamente a las características de la producción madura gaudiana, y esto da lugar a que algunos autores lo tilden de «modernista» o «pre-modernista», mientras que otros lo definan genéricamente como «historicista», «mudéjar» o «eclectico». Obviamente, ninguna de estas etiquetas aporta gran cosa a la comprensión de este proyecto sino que, al contrario, supone un reduccionismo empobrecedor porque no profundiza en el hecho arquitectónico mucho más allá de sus manifestaciones epidérmicas. Hay que tener en cuenta que *El Capricho* supone, quizás, la primera oportunidad que se le presenta al joven arquitecto de desarrollar en toda su complejidad un pro-

grama arquitectónico, pues hasta la fecha sólo había hecho colaboraciones parciales con otros arquitectos o, en todo caso, había proyectado obras menores<sup>1</sup>. Sabemos que Gaudí tenía ya en aquella época preocupaciones teóricas fruto de las cuales son sus escritos conservados en el museo de Reus, preocupaciones relacionadas sobre todo con aspectos compositivos que constituían el problema principal de la teoría arquitectónica contemporánea. Así pues, no es de extrañar que aprovechara esta ocasión para poner en práctica los resultados de todas esas reflexiones doctrinales, convirtiéndose de esta manera el encargo de Máximo Díaz de Quijano en una especie de «obra manifiesto», según tendremos ocasión de ver.

Nuestro propósito en este capítulo es, pues, estudiar *El Capricho* bajo este punto de vista, que es la única forma de llegar a su comprensión cabal y de situarlo en la corriente arquitectónica que le corresponda, prescindiendo de prejuicios o categorías pre-establecidas.

Anteriormente comentábamos que *El Capricho* fue probablemente la primera oportunidad que se le presentó a Gaudí para desarrollar un programa arquitectónico completo, y nombrábamos un término capital para la práctica constructiva decimonónica: el «programa». En efecto, con tal nombre se alude a uno de los conceptos básicos para la nueva forma de pensar

---

1. En efecto, el proyecto de *El Capricho* debió ser prácticamente contemporáneo al de la *Casa Vicens*, si no anterior, puesto que se tuvo que hacer entre el verano-otoño de 1882 y comienzos de 1883.

la arquitectura en el siglo XIX, sobre todo para aquellas corrientes que buscaban la renovación de la misma de una manera profunda, más allá del mero juego de lenguajes formales, con el fin de hacerla útil para una sociedad inmersa en un complejo proceso de transformaciones.

Renovar la arquitectura de raíz suponía empezar por cambiar el método de proyectarla y esto es lo que hizo J. N. L. Durand ya en los albores del siglo. El discípulo de Boullée y profesor más tarde de Composición en la *École Polytechnique* durante 35 años (1795-1830), estableció las bases del nuevo método de la composición, una noción que, proveniente del campo de la pintura, era innovadoramente aplicada a la arquitectura. El programa era la base de lo que este autor denominaba «el mecanismo de la composición». Método, composición y programa serán, pues, tres conceptos fundamentales que tendrían una influencia muy notable en la arquitectura del centro y norte de Europa, sobre todo durante el primer tercio de siglo, conforme se va extendiendo la doctrina durandiana.

Probablemente, Durand no se planteara expresamente revolucionar las bases teóricas de la arquitectura, sino ofrecer a los profesionales un sistema práctico para hacer frente al desarrollo de los problemas utilitarios, ya que, en su opinión, el verdadero fin de esta disciplina «no es otro más que la utilidad pública y privada»<sup>2</sup>. De aquí el éxito que sus publicaciones tuvieron entre los arquitectos y estudiantes de la época, y el hecho de que muchos de sus ejemplos contenidos en la parte gráfica de dichas publicaciones se convirtieran en verdaderos modelos a copiar, a pesar de que esto suponía una grave contradicción con sus principios. Precisamente la noción de programa, al anular la de «tipo», es la que introduce la ruptura radical con la tradística clásica.

Frente al tipo tradicional, que establecía como medio de caracterización una serie de definiciones formales para cada edificio según su uso, el programa se concibe como un instrumento conceptual capaz de definir en cada caso, no soluciones formales, sino el planteamiento de base al que debe someterse el proceso de composición. En Durand no encontramos una definición clara de lo que es el programa, pero sí podemos leer cuáles son sus aportaciones al proyecto:

Dado el programa de un edificio, debemos examinar primero:

Si de acuerdo con el uso a que está destinado este edificio, todas las partes que lo componen deben estar reunidas o separadas y si, en consecuencia, debe ofrecer en planta una sola masa o varias; Si esta masa o estas masas deben ser macizas o estar ahuecadas por patios;

Si el edificio, cualquiera que sea por otra parte su disposición, puede dar a la vía pública o debe estar alejado de ella por un recinto; Si todas estas partes están destinadas a usos semejantes o diferentes y si, en consecuencia, deben ser tratadas de una manera semejante o diferente; Examinar en el segundo caso, cuáles son las partes principales y cuáles son las que les están subordinadas; Convenir, por último, si el edificio debe tener una sola planta o varias o una sola en determinadas partes y varias en otras<sup>3</sup>.

Como se puede observar, al profesor de la *Polytechnique*, lo único que le interesa en la composición es lo relacionado con la disposición: después de analizar la escasa influencia de los materiales, formas y proporciones en el placer que experimentamos ante un edificio, llega a la conclusión de que «la disposición es en todos los casos de lo único que debe ocuparse el arquitecto, ya que si esta disposición es tan conveniente y económica como pueda serlo, de ella nacerá naturalmente otra especie de decoración arquitectónica verdaderamente hecha para gustarnos»<sup>4</sup>. Efectivamente, si la disposición se concibe teniendo en cuenta los medios que le son propios a la arquitectura (conveniencia y economía), es condición suficiente para producir una obra con carácter y que nos reporte placer estéticamente. Durand introduce así el concepto de «decoración arquitectónica», es decir, una forma de belleza que surge espontáneamente de la conveniente disposición del edificio a su uso, de su propia funcionalidad adquirida mediante el desarrollo metódico de su programa.

Este optimismo funcionalista es el que, sin duda, atrae a muchos arquitectos modernos y contemporáneos porque, llevado a sus últimas consecuencias podría suponer prácticamente la eliminación del ornamento y de hecho supone ya, como hemos indicado, la anulación del concepto de tipo, que queda fragmentado en infinidad de variantes. La propiedad del método durandiano es que es muy versátil y susceptible de

2. DURAND, J. N. L. (1981 [1802-1821]): *Compendio de lecciones de arquitectura y Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Madrid, Pronaos, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 62.

4. *Ibid.*, p. 122.

aplicarse a cualquier proyecto de edificio si se ha asimilado bien el mecanismo de la composición, mientras que, por otro lado, permite la máxima individualización de cada caso o, lo que es lo mismo, la máxima caracterización, pero sin recurrir a repertorios formales o compositivos pre-establecidos. A esta necesidad de caracterización parece que alude J. N. L. Durand cuando anima al arquitecto a informarse de las exigencias particulares de cada encargo, en vez de fijarse en modelos de casos similares, que sólo tienen un valor pedagógico como ejemplos de respuestas concretas a necesidades concretas.

Realmente, cabría preguntarse si esta idea del programa aplicada a la composición no es el desarrollo hasta sus últimas consecuencias del concepto de «arquitectura parlante» vigente desde el s. XVII y madurado en la época de los dos grandes arquitectos del clasicismo romántico: Boullée (maestro de Durand) y Ledoux. La diferencia estriba en que en la doctrina durandiana, y por ende en la práctica arquitectónica del s. XIX, un edificio por su carácter particular no debe expresar ya tanto un contenido simbólico como una función, dada la consideración fundamentalmente utilitaria de la arquitectura.

Pero ¿cuál es el mecanismo concreto de la composición? Consiste en la aplicación de un método riguroso a la realización de un proyecto, mediante un proceso intelectual de definición progresiva desde lo general a lo particular, que se va materializando gráficamente en sucesivas fases de representación planimétrica. Hay que reconocer que, independientemente de sus aportaciones teóricas, el método durandiano debe su éxito entre generaciones enteras de arquitectos al carácter práctico de este mecanismo o procedimiento.

Para Durand, componer es básicamente unir las distintas partes de un edificio para conseguir un conjunto bien articulado, y estas partes están formadas por elementos primarios que «son a la arquitectura lo que las palabras son al discurso y las notas a la música»<sup>5</sup>. Una vez que el arquitecto domina este vocabulario, está capacitado para componer el conjunto del edificio que «para que

esté bien concebido debe hacerse de una sola vez»<sup>6</sup>. Esto implica que debe conocerse a la perfección su naturaleza, es decir, que han de asumirse e interiorizarse plenamente las características de su programa para formarse una primera idea general del proyecto, pues «cuando se compone debemos comenzar por el conjunto, continuar por las partes y terminar por los detalles»<sup>7</sup>.

A partir de aquí, para continuar con el proceso de composición es fundamental recurrir a la representación gráfica, que Durand sitúa en una trama regular formada por cuadrículas, una innovación incorporada también, al parecer, del campo de la pintura, que constituye la característica principal de los dibujos arquitectónicos del maestro. En ella se desarrolla la planta, la cual es la materialización del programa y el órgano generador del complejo arquitectónico. Sin embargo, la representación gráfica es un proceso progresivo en el que se llega a la configuración definitiva mediante sucesivos estados de definición. Primero se empezará por un rápido croquis para fijar esa idea primera que es fundamental, y posteriormente, la planta se irá concretando a medida que se vayan trazando los ejes principales, se determine el sistema de cubierta, las relaciones de tamaño entre las distintas partes, etc. De esta forma, si la planta y la sección se hacen con precisión, el alzado será una mera proyección, dice Durand<sup>8</sup>.

El profesor de la *Polytechnique* se encarga bien de resaltar la importancia del método cuando dice que es «el único medio para que el trabajo de resultado»<sup>9</sup> y que debe procederse siempre con él tanto en el estudio de los edificios como en el mecanismo propiamente de la composición. Desde el método se puede hacer frente a cualquier proyecto y satisfacer una de las aspiraciones de la arquitectura sobre todo después de la entrada en crisis del paradigma clásico: la variedad, que implica individualizar al máximo cada edificio. Durand es consciente de ello y por eso anima a particularizar en lo posible los diversos programas, puesto que «las diferencias de costumbres, usos, climas, localidades, materiales y posibilidades pecuniarias introducen necesariamente una multitud de variedades en cada clase de edificio»<sup>10</sup>.

5. *Ibid.*, p. 21. Dichos elementos son: «los soportes aislados y entregados, los muros, las diferentes aberturas que se practican en ellos, los cimientos, las bóvedas, las techumbres y las terrazas». Los elementos pueden combinarse horizontal o verticalmente, dando lugar a distintas disposiciones horizontales o verticales, y forman las partes principales del edificio que son los porches, los vestíbulos, las escaleras, las salas de cualquier clase y los patios.

6. *Ibid.*, p. 109.

7. *Ibid.*, p. 62.

8. *Ibid.*, p. 116.

9. *Ibid.*, p. 110.

10. *Ibid.*, p. 20.

**VIOLLET-LE-DUC Y EL RACIONALISMO EXPRESIVO. LA «IDEA MADRE»**

Esta misma preocupación por el método afecta a otra de las figuras claves del pensamiento arquitectónico del s. XIX como es Viollet-le-Duc. Su aportación a la teoría de la composición está condicionada por el contexto de lo que él llamaba la «barbarie» del eclecticismo, es decir, la serie de «revivals» o «pastiches» en los que los más diversos estilos se mezclaban sin principio alguno. Encontrar unos principios inmutables para introducir el orden en la anarquía de estilos históricos y desarrollar una arquitectura con auténtico carácter de modernidad es, pues, el objetivo que se propone Viollet en la formulación de su método.

Prácticamente toda su obra teórica es un intento de puesta en práctica del mismo, pero es sobre todo en el décimo de sus *Entretiens sur l'architecture*, significativamente titulado «Sur l'Architecture au dix-neuvième siècle. Sur la méthode», donde lo vemos más programáticamente expuesto. Realmente, las ideas violletianas son deudoras en gran medida de la doctrina de Durand aunque su modernidad viene dada por el abandono definitivo del lenguaje formal clásico y una mayor libertad en los procedimientos compositivos.

Como es sabido, el espíritu científico de la época llevó a aplicar conceptos tomados de las ciencias positivas a la teoría estética, y la arquitectura fue uno de los campos más abonados para esta práctica, sobre todo en el pensamiento de autores como César Daly o el propio Viollet. No es extraño, pues, que este último insista en presentar su método relacionándolo con los procedimientos analíticos de las ciencias naturales y la filosofía de Descartes, cuyos principios metodológicos son literalmente asumidos y, algo forzosamente, extrapolados a la arquitectura<sup>11</sup>. Se trata, pues, de una propuesta metodológica de carácter global que podríamos denominar el MÉTODO por antonomasia, escrito con mayúsculas para diferenciarlo de las otras acepciones más específicas de «método»: el «método comparado» y el «método de composición» o, propiamente dicho, el procedimiento gráfico empleado para la definición proyectual.

Un aspecto fundamental de este MÉTODO es, efectivamente, su aplicación al estudio del pasado, lo que

constituye su fase analítica y más propiamente cartesiana. Su objetivo es aprehender los procesos mediante los cuales se han conformado las diversas manifestaciones históricas de la arquitectura y extraer los principios generales. En definitiva, esto lo que supone es introducir el método analítico en la arqueología, disciplina que deja, así, de ser puramente especulativa para pasar a buscar un objetivo práctico. Viollet se encarga de señalar bien claramente que la arqueología sólo puede resultar útil para la arquitectura en este sentido de buscar sus aportaciones, más que sobre la parte material del arte, sobre la intelectual<sup>12</sup>.

Esta idea, expresada de diferentes maneras, será reiteradamente repetida a lo largo de los escritos del gran teórico racionalista, pues constituye la principal diferencia con respecto a la práctica ecléctica: no se trata, en efecto, de copiar estilos antiguos, sino de estudiar el cómo y el por qué de sus materializaciones para extraer unas leyes generales que expliquen la génesis del estilo como fenómeno en sí mismo considerado.

La fase sintética del método consiste en su aplicación concreta a la composición de edificios, es decir, la aplicación de todos los conocimientos obtenidos a través del estudio del pasado. La composición es, pues, la síntesis de todo ese aprendizaje que tiene como uno de sus principales axiomas proceder con orden de las ideas más simples o «razones primeras» hacia las más complejas que son consecuencia de aquéllas.

Pero, ¿qué es el «programa»? Llegado a este punto, Viollet, nos ofrece una definición breve pero muy clarificadora, que llena el vacío dejado por Durand en este aspecto con sus alusiones siempre elípticas al término: «le programme n'est que l'énoncé du besoin»<sup>13</sup>.

El programa es, pues la definición de las necesidades a tener en cuenta en un determinado edificio, entendiendo por necesidades todo aquello que resulta imprescindible para la adecuación práctica de la construcción a su uso. Es, por decirlo de otra manera, el planteamiento del problema, el problema que tiene que resolver el arquitecto mediante los recursos propios de su profesión.

En *Histoire d'une maison* el autor pretende ilustrar la puesta en práctica del método que «n'est autre chose que l'application de votre faculté de raisonner à tous ces cas

11. VIOLLET-LE-DUC, E. (1986): *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Pierre Mardaga Éditeur (edición facsímil de la edición original de 2 vols., publicada en Paris, Q. Morel et Cie, 1863 [en adelante se citará *Entretiens*]), núm. 10, pp. 452-453).

12. *Ibid.*, p. 489.

13. *Ibid.*, p. 464.

particuliers»<sup>14</sup>. Se trata de una «labor intelectual» mediante la cual se ha de ir definiendo progresivamente el problema y sus soluciones<sup>15</sup>. Esta obra pretende ser, en definitiva, una especie de tratado de composición novelado para guía de principiantes. El protagonista de la historia está desorientado porque para realizar su proyecto parte del error de anteponer las cuestiones de forma y estilo a las «razones primeras», una de las cuales es, sin duda, el programa. Advertido de su error, el joven arquitecto comienza a plantearse el verdadero «problema» y, partir de esta definición de necesidades, se desarrollará paso a paso y metódicamente todo el proceso compositivo hasta llegar a determinar los últimos detalles. La suma de todas estas «exigencias particulares» de las que hablaba Durand serán las que confieran a cada proyecto un carácter distintivo, particular al fin y al cabo.

Para Viollet, pues, el programa es una de las «razones primeras» de la arquitectura pero no la única, a pesar de que afirme que «Il est bien certain que por nous, Occidentaux du XIX<sup>ème</sup> siècle, il n'y a, en architecture qu'une manière de composer, c'est de nous soumettre aux conditions du programme donné...»<sup>16</sup>. La otra razón fundamental son los procedimientos de construcción:

En architecture, il y a, si je puis m'exprimer ainsi, deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction. Être vrai selon le programme, c'est remplir exactement, scrupuleusement, les conditions imposées par un besoin. Être vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivant leurs qualités et leurs propriétés. Ce que l'on considère comme des questions purement d'art, savoir: la symétrie, la forme apparente, ne sont que des conditions secondaires en présence de ces principes dominants<sup>17</sup>.

Precisadas así las características generales del MÉTODO, en lo que a la forma material de componer, es decir,

la representación gráfica del proyecto se refiere, Viollet sigue en líneas generales el procedimiento o método prescrito por Durand. Sigue presente la idea de ese croquis o esbozo en el que el arquitecto plasma los primeros resultados de su labor intelectual una vez definido el programa<sup>18</sup>, y la de las fases sucesivas de concreción planimétrica partiendo de la planta, continuando por el alzado y terminando por la fachada. Queda clara una idea que siempre tendrá en cuenta Gaudí y que ya había sido también anticipada por Durand: el proyecto ha de hacerse de una sola vez progresando desde lo más simple o general a lo más complejo o detallado, en un proceso de interrelaciones global: la distribución de la planta, por ejemplo, no puede completarse sin tener en cuenta el sistema de cubierta a emplear, que determina las necesidades estructurales, y éstas dependen también de los materiales a emplear que a su vez dependen de las posibilidades económicas del proyecto, del lugar, etc. Ningún elemento, por tanto, debe considerarse aislado del conjunto.

En definitiva, lo que está planteando Viollet es una concepción orgánica de la arquitectura en la que la estructura es contemplada como una «osatura» y su forma aparente como los músculos y la piel correspondientes. «Verdadera» y «orgánica» son atributos similares en la teoría arquitectónica decimonónica que, partiendo de un origen romántico, alcanzarán una gran influencia sobre prácticamente todas las corrientes del siglo, incluyendo la racionalista. Esta verdad, establecida con respecto al programa y los medios de construcción (de forma muy parecida a lo que planteaba Pugin con trasfondo moral), implica la observancia de una regla fundamental, a saber, la relación de correspondencia entre la fachada, el alzado y la planta. Pero además, y esto es lo que más diferencia el método violetiano del durandiano, es necesario observar el principio de la expresión franca de la tectónica del edificio: «l'individu-édifice que nous aurons bâti nous laissera toujours voir ses organes et comment ces organes fonctionnent»<sup>19</sup>.

El desarrollo de esta faceta del método de componer puede entrañar, incluso, el germen de una actitud expresionista ante el fenómeno de la construcción, según se puede desprender de algunas de las frases del teórico racionalista<sup>20</sup>.

14. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1882): *Histoire d'une maison*, Paris, Bibliothèque d'Education et de Récreation, J. Hetzel et Cie, s.d. [1882], p. 150.

15. «...si vous avez une maison à bâtir pour une personne que vous connaissez, vous vous dites d'abord qu'une maison est faite pour abriter les gens, puis vous vous représentez les habitudes du propriétaire, vous supputez le nombre de pièces qu'il faut, quels sont les rapports nécessaires entre elles. Vous savez s'il vit seul ou s'il reçoit beaucoup de monde, s'il habitera la maison en telle saison, s'il aime ses aises ou s'il vit très-modestement, s'il a un nombreux domestique ou s'il se fait servir par une seule personne, etc.». *Id.*

16. *Entretiens*, vol. I, núm. 8, p. 332.

17. *Ibid.*, núm. 10, p. 451.

18. VIOLLET-LE-DUC (1882), p. 31.

19. *Ibid.*, p. 117.

20. «Or il est bon, en architecture, de se sévir des nécessités de la construction comme d'un moyen décoratif, d'accuser franchement ces nécessités. Il n'y a pas de honte à les faire voir, et c'est une marque de bon goût, de bon sens et de savoir, de les

Pero si esta modalidad de decoración, que podríamos llamar «estructural», es la que tuvo más éxito como instrumento compositivo entre los seguidores de Viollet y es una de las principales señas de identidad de su teoría, no hay que olvidar otra forma de decoración igualmente básica en el pensamiento de este autor. Probablemente haya sido más olvidada, tanto por sus seguidores como por sus críticos, debido a que *a priori*, presentaba un carácter menos novedoso. Nos estamos refiriendo a esa «especie» denominada por Durand «decoración arquitectónica» que tiene que ver con el programa, es decir, a la primera forma de verdad arquitectónica a la que hemos aludido antes, que descansa en el principio de íntima relación entre la estructura interna del edificio y su disposición externa. Efectivamente, este concepto de decoración no es exclusivo de la teoría violletiana puesto que ya había sido formulado con anterioridad y se encontraba presente en los principios compositivos de seguidores de Durand como Léonce Reynaud. Sin embargo, Viollet lo lleva a un desarrollo mayor como elemento básico de su propuesta metodológica para la arquitectura del s. XIX.

La idea fundamental es que una distribución apropiada tiene en sí misma un valor decorativo como generadora de todo el organismo arquitectónico:

La décoration se manifeste dès le plan, dès la conception première sur la interpretation d'un programme; qu'elle est écrite déjà dans la structure si cette structure est sensée<sup>21</sup>.

Por esta razón, la planta tiene tanta importancia. En tanto que representación del programa, su distribución expresa no solamente la solución concreta que en cada caso se da a los problemas funcionales, sino la «estructura estética» (en palabras de Gaudí) del edificio.

El análisis crítico de la historia de la arquitectura lleva a Viollet-le-Duc a descubrir que es una característica de todas las épocas con un verdadero estilo esta virtualidad decorativa del programa metódicamente planteado. Por ejemplo, hablando de la mezquita de Isfahan dice que «par sa configuration seule, ce plan indique le système décoratif qui exprime nettement l'idée principale»<sup>22</sup>.

Pero, ¿cómo se manifiesta esta «decoración arquitectónica» en los edificios? Es indispensable que, en primer

montrer en les faisant entrer dans la décoration de l'oeuvre». *Ibid.*, p. 116.

21. *Entretiens*, vol. II, núm. 15, p. 205.

22. *Ibid.*, p. 203.

lugar, se produzca esa intimidad entre forma y estructura, esa integración «orgánica» conseguida de forma total, más que en la época romana, en la del gótico francés nacido en la región del Loire, donde la decoración, la estructura y la forma aparente no se solían separar, sino que se dibujaban a la vez. Es el mismo principio que caracteriza también a la arquitectura francesa de los ss. XV-XVII y que implica que se individualicen las partes que integran el conjunto de manera que expresen la naturaleza de su función: «...chaque partie d'un édifice doit exprimer la nécessité qui l'a fait élever»<sup>23</sup>.

La armonía y, en general, las propiedades estéticas del edificio resultarán del saber hacer del arquitecto para proporcionar las relaciones entre los diferentes elementos de la composición. La condición para ello es la existencia de una idea principal que predomine en el programa y organice el sistema decorativo, estableciendo relaciones jerárquicas entre las partes del edificio. Ella determina el elemento o elementos donde debe concentrarse el efecto decorativo:

Il n'en est pas moins évident que dans un programme, si compliqué qu'on le veuille supposer, il y a une idée dominante. Est-ce un palais? il y aura la salle principale, le centre de réunion. Est-ce une église? il y aura le sanctuaire (...). Ces nécessités principales exigent des formes d'art concordantes et, par conséquent une décoration qui appuie ces formes<sup>24</sup>.

Más adelante dice que «Il faut donc ménager ses ressources de telle sorte que sur cet objet principal se concentre l'intérêt, l'effet décoratif»<sup>25</sup>.

Realmente, no se puede decir que la noción de esta «idea principal» sea original de Viollet-le-Duc. Aunque no aparece en las lecciones de Durand, por lo menos explícitamente, está muy vinculada al concepto de «arquitectura parlante» y la preocupación por el «carácter» de los edificios, tan presentes en la teoría ilustrada y en los arquitectos del clasicismo romántico. En Reynaud, por ejemplo, encontramos también presente este principio compositivo tomado, sin duda, de las ideas de Milizia que tanta influencia tienen en su tratado<sup>26</sup>.

23. *Ibid.*, p. 332.

24. *Entretiens*, vol. II, núm. 15, p. 202.

25. *Ibid.*, p. 210.

26. «Les parties les plus importantes de l'édifice, les organes les plus essentiels du corps qu'il s'agit de créer se manifesteront nettement au dehors, soit par leurs positions, soit par un excédant de hauteur ou de saillie, et se détacheront sur le reste de la composition, dont on n'accusera pas trop le détail de

El poner más énfasis en la parte del edificio más significativa o más ilustrativa sobre su uso responde a una larga tradición que se puede remontar hasta Blondel por lo menos, y continuará vigente como criterio de composición durante todo el s. XIX e incluso parte del XX. En Cataluña, por ejemplo, Elies Rogent impartirá en sus lecciones y aplicará a sus obras un concepto parecido a esta idea violletiana, que él llama la «esencia», de cada edificio, y que debe manifestarse claramente en una parte destacada del mismo.

En nuestra opinión, sin embargo, la presencia de este concepto de «idea dominante» en la teoría de Viollet-le-Duc, tal y como surge en algunos pasajes de los *Entretiens...* tiene unas consecuencias mucho más importantes para su método de componer que las que puedan observarse en autores como los citados, e introduce un factor discordante dentro de su pretendido «racionalismo» por su proximidad a lo que podríamos llamar, un concepto romántico de composición. De hecho, no son nada desdeñables los aspectos románticos de la biografía del arquitecto francés<sup>27</sup>.

Si en Reynaud o Rogent, siguiendo los postulados de Durand y Milizia, la acentuación del carácter o «esencia» del edificio se limitaba a resaltar el cuerpo principal destacándolo en altura o en saliente sobre la fachada y dotándolo de mayores recursos ornamentales (todo ello dentro de un esquema simétrico y ortogonal de disposición), en Viollet la idea dominante determina todas las relaciones espaciales y se convierte en la generatriz del plano. No se trata simplemente de destacar la parte principal o más significativa, sino de convertirla en la verdadera razón ordenadora de la composición.

La idea dominante está, como hemos visto, relacionada con el uso o función del edificio, pero, según se desprende de algunos momentos del sexto *entretien*, no se deduce automáticamente de la lectura del programa: es necesaria una ardua labor previa del arquitecto para encontrar un principio unificador que regule y controle el mismo:

Qu'un architecte ait un édifice à construire; on lui a remis un programme confus (comme tous les pro-

---

peur de tomber dans la confusion», REYNAUD, Léonce (1875): *Traité d'architecture. Contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*, Paris, Dunod, 4ª ed., p. 5.

27. Cfr. ARRECHEA MIGUEL, Julio (1989): *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Secretaría de Publicaciones, Universidad de Valladolid, pp. 137-138.

grammes écrits), c'est à lui à mettre de l'ordre dans cette première matière. Il faut satisfaire à des besoins et des services divers; il les étudie séparément, il ne doit pas penser à l'architecture, c'est-à-dire à l'enveloppe de ces divers services; il se contente de mettre naïvement chaque chose à sa place; dans chacune des parties de ce programme, il aperçoit un point principal, il le fait ressortir; son travail compliqué, enchevêtré, se simplifie peu à peu (car les idées simples arrivent les dernières). Bientôt il cherche à souder ces parties étudiées séparément, il simplifie encore; mais cet ensemble d'études, réunies par de petits moyens, ne le satisfait pas (...) tout à coup, il croit apercevoir dans son programme une idée principale, dominante (observons que personne ne l'y a mise). La lumière se fait: au lieu de prendre son projet par les détails pour arriver à la combinaison de l'ensemble, il retourne son opération; il a entrevu l'édifice, comme les services divers doivent se soumettre à une disposition large, commune à tous. Alors ces détails dont l'arrangement mettait son esprit à la torture prennent leur place naturelle. L'idée mère trouvée, les idées secondaires se classent et arrivent au moment nécessaire. L'architecte est maître de son programme, il le tient, il refait avec ordre, il le complète et le perfectionne<sup>28</sup>.

Creemos justificada esta larga cita por su poder ilustrativo sobre el proceso de proyectación tal y como lo entiende Viollet. En ella queda patente cómo para el autor no es suficiente adaptarse a un programa puesto que de su asunción no surge espontáneamente la arquitectura, como creía Durand. Se requiere una razón unificadora, una «idea madre» que cohesione el conjunto y produzca esa forma de «decoración arquitectónica» ya presente desde el plano. Aunque se pueden hacer distintas interpretaciones a partir de estas palabras, esta idea es producto de un acto creativo del arquitecto, no una consecuencia inmediata de la necesidad impuesta por el programa. Un acto mediante el que el arquitecto se adueña de alguna forma de aquél confiriéndole un significado y una lógica unitaria. En definitiva, y esto es lo que más nos interesa recalcar, lo que se intenta es dotar a la arquitectura de un valor expresivo, incidir en sus aspectos significativos desarrollando nuevamente el tema de la «arquitectura parlante» y la teoría del «carácter». En Viollet esta cualidad expresiva se debe referir sobre todo a cuestiones funcionales, pero a poco que se fuerce este principio de la idea dominante o «idea madre», podemos encontrarnos ante el hecho de una interpreta-

---

28. *Entretiens*, vol. I, núm. 6, p. 192.

ción simbólica o expresionista de la arquitectura, como es el caso de Gaudí.

Para nuestra tesis sobre la forma en que el arquitecto catalán compuso *El Capricho*, es fundamental la referencia a esta «idea principal» que da sentido al programa y trasciende más allá de los aspectos meramente utilitarios o funcionales de éste para alcanzar valores simbólicos.

Finalmente, para acabar este repaso a la teoría de la composición violletiana, habría que hacer referencia a un aspecto que el propio autor considera que cada vez es más importante y que va a condicionar en gran medida el nacimiento de la nueva arquitectura: se trata de la economía. Aunque la economía siempre ha sido un factor a tener en cuenta aún dentro de la tradición más clásica (el propio Viollet-le-Duc cita en este sentido a Quatremère de Quincy), lo interesante es que para la

corriente racionalista decimonónica este condicionante deja de ser considerado como un impedimento, para pasar a formar parte del ideal de arquitectura moderna y constituir una razón compositiva.

Nos ha parecido oportuno extendernos sobre el concepto de composición de Viollet-le-Duc porque se sabe que Gaudí se sintió muy influido por su teoría, pero es obvio que la búsqueda de un método es una preocupación universal en todas las corrientes arquitectónicas de la época, toda vez que se habían puesto en crisis los principios formales del clasicismo y era necesario el suministro de nuevos criterios rectores de la composición. Para Reynaud, por citar uno de los tratadistas más influyentes, lo que llama «le programme de la composition» y define como «les données du problème»<sup>29</sup>, ha de ser también el punto de partida de cualquier proyecto.

## LA REPRESENTACIÓN DEL PROGRAMA: LA PLANTA Y LA CIENCIA DE LA DISTRIBUCIÓN EN LA TRATADÍSTICA DEL SIGLO XIX

La planta es un aspecto fundamental de la práctica arquitectónica del s. XIX, ya que es la expresión y solución de todos los problemas de tipo funcional que plantea la composición de un edificio. En resumidas cuentas, se trata de la representación gráfica del programa, un concepto que resume en sí mismo —como hemos visto— gran parte de las preocupaciones teóricas de la arquitectura decimonónica. Por ello, el estudio de *El Capricho* bajo el punto de vista de la satisfacción de los problemas prácticos (y también representativos) nos puede proporcionar las claves para analizar la obra de Gaudí de una forma más profunda que la mera «lectura» —banalizada hasta la saciedad— de los lenguajes formales o de la apariencia superficial de su arquitectura.

Se suele coincidir en que Durand es el instaurador de esta tratadística propia del s. XIX que, en palabras de Julio Arrechea, consiste en primar la importancia de «los principios racionales de composición entendidos como “superación” o “asimilación” de problemas exclusivamente utilitarios desde la grandiosidad del método»<sup>30</sup>. Según el arquitecto francés, «para expresar gráficamente el pensamiento arquitectónico, hay que empezar por hacer la planta que representa la disposición horizontal, después la sección que expresa su disposición verti-

cal y acabar con el alzado»<sup>31</sup>. De este modo, la planta se convierte en el núcleo generador del organismo arquitectónico y se pasa a invertir el proceso tradicional de proyectación, en donde el alzado o aspecto exterior del edificio era prioritario y determinante.

La importancia de esta forma de representación gráfica sobrepasa su verdadera utilidad práctica para la resolución de los problemas funcionales ya que, asociada íntimamente a la noción de programa, se convierte a los ojos de muchos profesionales en el medio para la renovación de la arquitectura, en la manifestación más característica de una forma de pensar la arquitectura en una época obsesionada por la búsqueda de un «nuevo estilo». No en vano, el desarrollo de las tipologías funcionales durante todo el s. XIX al calor de los avances en los conocimientos de todo tipo que se van sucediendo a ritmo de vértigo, constituye una de las señas de identidad del período. Se comprende, por lo tanto, que el gran Viollet-le-Duc afirmara que «qui ne croirait cependant qu'un des moyens de trouver cette architecture de notre temps serait de se soumettre rigoureusement à tous ces besoins dictés par les programmes?»<sup>32</sup>.

29. REYNAUD (1875), p. 4.

30. ARRECHEA (1989), p. 225.

31. DURAND (1981), p. 116.

32. VIOLLET-LE-DUC, E. (1868-1869): «Caractère de l'architecture moderne», *Gazette des architectes et du bâtiment*, tomo IV, núm. 14, *op. cit.* en FOUCAULT, Bruno (1984): *L'Éclectisme raisonné*, Paris, Éditions Denoël.

En general se puede decir que la planta es un objeto de atención preferente en esa tendencia de arquitectos más comprometidos con una visión progresiva de su profesión, en aquellos que ya fueron designados contemporáneamente como «racionalistas» porque centraban su preocupación en los aspectos funcionales y constructivos. Esta tendencia se puede asimilar en términos generales con lo que el gran historiador del Eclecticismo, Luciano Patetta, ha llamado el *Indiferentismo*<sup>33</sup>, pero hay que tener en cuenta también que otros movimientos decimonónicos aparentemente más alejados de las preocupaciones funcionales como el Neogótico o el Pintoresco, hicieron de la adecuación a los programas y de la distribución un verdadero caballo de batalla<sup>34</sup>. Funcionalismo, en este sentido decimonónico, supone concentrarse en los problemas distributivos derivados de las formulaciones de nuevos y variados programas arquitectónicos, de ahí que «programa» y «distribución» como conceptos tengan un desarrollo paralelo a su medio de representación más cabal, que es la planta.

«Racionalismo» o «funcionalismo» tienen en nuestra época, sin embargo, connotaciones muy distintas a las del siglo pasado, pues, efectivamente nunca se pretendió que la función de un edificio condicionara automáticamente su forma<sup>35</sup> ni, por supuesto, su decoración: se establecían indicaciones genéricas pero no modelos tipológicos rígidos. Esto quizás explica la diferencia de estilos o expresiones arquitectónicas dentro de esta misma preocupación por la adecuación programática de los edificios instaurada por Durand a comienzos del siglo.

César Daly, por ejemplo, el principal teórico del Eclecticismo, defiende la unión de los postulados «racionalistas» y los de lo que él llama «eclecticismo universal», para dar lugar al «estilo evolutivo futuro»<sup>36</sup>. Esta

asunción del racionalismo en edificios de apariencia clásica o renacentista, o incluso exótica, se traduce en un estudio serio de los aspectos distributivos y funcionales. Por ello, en la publicación que él dirige, la influyente *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, la planta adquiere un papel principal para la representación arquitectónica de manera que se tiende a sustituir la descripción literaria por la ilustración de grabados. Según Daly, si la reproducción gráfica de una escultura no tiene ningún valor, la copia de un plano «vaut l'original», porque a través del plano se transmite «l'idée intellectuelle du créateur»<sup>37</sup>, incluso de forma más directa que mediante la materialización misma de la obra, en la que intervienen otras mediaciones<sup>38</sup>.

Las ideas de la *Revue* tuvieron una amplia acogida en el ámbito de la profesión española. La influencia de aquellas se manifestó sobre todo en arquitectos preocupados por la búsqueda de unos principios más sólidos que la mera ejercitación estilística de un eclecticismo superficial, unos principios relacionados con la adecuación funcional a las nuevas necesidades de la época. Como ejemplo nos limitaremos a citar unas significativas palabras de Ricardo de Sorrarain, para quien el carácter moderno de la arquitectura residía concretamente en «el espíritu, en la esencia, que es la planta porque no habiendo modelos ha sido necesario crearlos»<sup>39</sup>.

El valor concedido a la planta como elemento reproductivo de la arquitectura no sólo a nivel funcional, sino también estético, descansa en un planteamiento ya presente en Durand y que a lo largo del s. XIX fue llenándose de contenidos morales y a veces, incluso, de carácter religioso. Este planteamiento no es otro que la íntima relación que debe guardar el alzado con respecto a la planta. En otros términos, la distribución interior del edificio tiene que manifestarse al exterior, en la articulación de las fachadas que no son otra cosa que la proyección de la planta y la sección. La arquitectura, entonces se convierte en expresiva o «parlante», para emplear un término enraizado en el s. XVIII, aunque en este caso hay que utilizarlo más en relación

33. PATETTA, Luciano (1995): *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milán, CittàStudi.

34. John Claudius Loudon (1843-1873) será quien mejor sistematice y teorice la poética del Pintoresco en su *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture. Illustrated by numerous designs of Cottages, Farm-houses, Farmeries, and Villas, including their interior finishing and Furniture, accompanied by critical remarks*, Londres, Longman, Rees and Co, 1833.

35. Cfr. ARRECHEA (1989), pp. 224-226.

36. DALY, César (1869): «De l'architecture de l'avenir. A propos de la Renaissance française», *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, núm. XXVII, [París], cols. 10-71. Sobre la teoría arquitectónica de Daly y las características de la *Revue*, véase SABOYA, Marc (1991): *Presse et Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. César Daly et la Revue Générale de l'Architec-*

*ture et des Travaux Publics*, Paris, Picard Éditeur. A lo largo de nuestra exposición nos referiremos frecuentemente a esta importante obra para conocer la naturaleza del eclecticismo decimonónico.

37. RAVON (1879): «La propriété artistique», *R.G.A.*, XXXVI, cols. 263-270. *Op. cit.* en Saboya (1991), p. 234.

38. César Daly publicó tres importantes series de ejemplos sobre la arquitectura privada o doméstica (ver bibliografía).

39. Cfr. ARRECHEA (1989), p. 127, n. 41.

con transmisión de contenidos funcionales que trascendentes.

Para Viollet-le-Duc, el paladín de la tendencia racionalista decimonónica, el plano del edificio debe indicar ya, incluso, el sistema decorativo, y manifestar la idea que predomina en la concepción del programa: mediante la sola lectura de la planta y la distribución de sus espacios, debe poderse interpretar inmediatamente el uso y funciones de la construcción. Como hemos adelantado más arriba, para el autor de los *Entretiens sur l'architecture* la planta es «une sorte de carcasse, d'ossature»<sup>40</sup>, empleando términos biológicos muy del gusto de la época, que debe manifestarse al exterior mediante la decoración, «non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme»<sup>41</sup>.

Si la planta decíamos que era la representación del programa, la distribución es el proceso de la composición arquitectónica que atiende a la satisfacción de las necesidades determinadas por aquél. Programa y distribución son, pues, las dos caras de una misma moneda, las dos vertientes de uno de los planteamientos fundamentales de la arquitectura decimonónica: la adecuación funcional de los edificios a los nuevos usos y costumbres. No es de extrañar, por lo tanto, que el arquitecto francés Adolphe Lance cifrara en el «arte de la distribución» el «carácter distintivo» de la arquitectura moderna:

Le gran merite du systeme d'architecture actuellement en bonneur chez nous est beaucoup moins dans une filliation grecque du romaine (...) que dans cet ordre, dans cet arrangement des différents parties dont se compose un edifice et dans cet art tout nouveau de la distribution interieure, que sont le caractere distinctif de l'architecture de notre epoque en même temps que le triomphe de nos architectes<sup>42</sup>.

Estas palabras fueron escritas, significativamente, a propósito de la aparición del tratado de Léonce Reynaud, quizás la obra más consultada por los estudiantes de buena parte del s. XIX<sup>43</sup>. Reynaud se preocupó de in-

tentar deslindar dos conceptos cuya semántica ha estado históricamente confusa: la «distribución» y la «disposición». Sobre la primera dice que «n'embrasse que les conditions matérielles relatives à l'utilité de l'oeuvre»<sup>44</sup> y sobre la segunda (asociada tradicionalmente en la tratadística a la *ordinatio* vitruviana), que «doit leur donner également satisfaction [a la utilidad], mais elle s'étend au delà: elle s'occupe des formes, des dimensions, de l'économie générale et de l'effet à produire. Une distribution vise à être bonne, une disposition, à être à la fois bonne et belle»<sup>45</sup>.

En términos generales, en nuestro estudio sobre *El Capricho* emplearemos estos dos conceptos en el sentido en que los define el tratadista francés, pero hay que advertir que el significado de ambos no es tan simple o unívoco como se desprende de las palabras de éste. La distribución en el siglo XIX no es, en efecto, tan sólo una cuestión de utilidad. Su objeto es la comodidad, pero esta noción —cuyos orígenes se remontan a la *commoditas* vitruviana— se había ido «contaminando» de otros significados relacionados con el «carácter» y, en definitiva, con los valores representativos de la arquitectura<sup>46</sup>. De este modo, la «comodidad» pasó a confundirse muchas veces con la «conveniencia» y, como consecuencia, la distribución acabó convirtiéndose en el siglo XVIII en el «arte de caracterizar» para arquitectos tan influyentes como J. F. Blondel.

En el siglo XIX sigue vigente el concepto de comodidad/conveniencia (y así queda plasmado de manera muy evidente en los escritos de juventud de Gaudí), pero comienza a imponerse otra noción surgida del apogeo de la «domesticidad burguesa»: el *confort*. Éste será el verdadero patrón de la arquitectura doméstica decimonónica más avanzada, pero lo «confortable» no tiene implicaciones meramente prácticas tampoco, porque es una cualidad que debe satisfacer, además de las exigencias de la comodidad física, las del bienestar psi-

40. *Entretiens*, vol. I, núm. 6, p. 196.

41. *Entretiens*, vol. II, núm. 15, p. 196.

42. ARRECHEA (1989), p. 126.

43. Es curioso que Lance otorgue un carácter de novedad al arte de la distribución cuando la propia tradición francesa ya había reconocido en él, desde el s. XVIII, un elemento de progreso de filiación estrictamente nacional. Según comentaba Pierre Patte en 1765, este «arte nuevo» fue inventado por Lassurance en el Palais Bourbon (1722), y los grandes innovadores del

plano o planta fueron Boffrand, Gilles Marie Oppenordt y Gabriel, quienes abandonaron la preocupación excesiva por los efectos de representación inspirados en modelos italianos, para centrarse en los objetivos de la comodidad y satisfacción de las necesidades domésticas. Cfr. FERAY, J. (1988): *Architecture Intérieure et Décoration en France des origines à 1875*, Paris, especialmente pp. 194-196.

44. REYNAUD (1875), p. 4.

45. *Íd.*

46. Para la evolución de los términos de la teoría arquitectónica es fundamental la obra de Werner SZAMBIEN. Nosotros hemos consultado la edición de Akal de 1993: *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la Época Clásica. 1550-1800*, Madrid.

cológico. Es así, por lo tanto, cómo gracias al principio de la relación interior-exterior, de la íntima vinculación entre la planta y el alzado, que la ciencia de la distribución adquirió también un importante papel como factor de caracterización: la virtualidad como «decoración

arquitectónica» de los esquemas distributivos permitía no sólo buscar la imagen de la «arquitectura del siglo», sino también singularizar cada proyecto de acuerdo con el programa específico de necesidades prácticas y representativas o «morales».



## LA PLANTA DE *EL CAPRICO*. HIPÓTESIS SOBRE LA DISTRIBUCIÓN ORIGINAL



2. Vista general de *El Capricho* desde el ángulo SO, antes de la restauración de 1989.

Una vez situados en el contexto crítico de la arquitectura de finales del s. XIX, resulta evidente que para analizar *El Capricho* desde el punto de vista de la composición y valorar la forma en que Gaudí ha resuelto su programa, es preciso partir del estudio de la planta del edificio, la «representación del programa». En el caso de la casa de Máximo Díaz de Quijano, sin embargo, la determinación de lo que fueron la planta y la distribución originales, es una tarea hartó problemática. La causa de ello no es sólo los cambios de uso a los que fue sometida una construcción concebida para un único morador y el estado de abandono en que todavía se encontraba ésta en 1989, sino también, y muy especialmente, la desafortunada reforma de 1914, que había desvirtuado totalmente su razón arquitectónica. A ello se añade la pérdida o destrucción de los documentos que podrían habernos informado del proyecto del arquitecto, y la ausencia total de imágenes antiguas de la parte modificada.

Afortunadamente, hay dos fuentes de información que nos aportan claves fundamentales para deducir de una manera bastante aproximada la fisonomía original de la planta. Una de ellas es el testimonio del gran arquitecto Josep Lluís Sert, que por razones familiares estaba vinculado a Comillas<sup>1</sup> y pudo conocer, así, la obra de Gaudí antes de la reforma de 1914. Su vívido recuerdo de la casa de Máximo nos da la imagen de una arquitectura totalmente transida de luz solar:

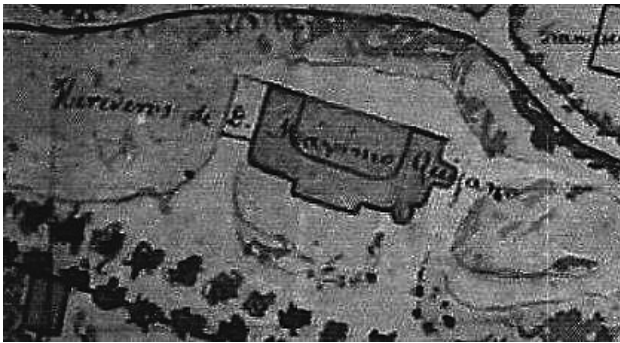
*El Capricho* tenía quizá más interés que la Casa Vicens desde el punto de vista de la distribución interior, y es más representativa de las tendencias que podían desarrollarse a partir del concepto romántico de la construcción. La casa estaba edificada alrededor de un invernadero con las paredes de vidrio. La planta baja de esta sala central estaba a nivel más bajo que el resto de la casa y daba a una terraza con muro de contención del tipo que Gaudí desarrollará en el parque Güell. El plano de *El Capricho* era abierto y libre. La sala de estar tenía una serie de ventanas colgantes dobles dispuestas en una larga hilera, separadas entre sí solamente por barrotes de madera. La luz entraba por todas partes. Había grandes aberturas entre una y otra habitación provistas de puertas plegadizas; el exterior era de ladrillo decorado con azulejos y en cada azulejo aparecía un único motivo, a saber, un gran girasol en acentuado relieve. Y los ligeros balcones de acero

- 
1. En efecto, el arquitecto era nieto de Claudio López y López y de Benita Díaz de Quijano, hermana de Máximo y eso le hacía, por lo tanto, sobrino-nieto de éste. Sert no pudo conocer al abogado carlista porque nació en 1902, pero está claro que visitando a su tío Santiago Díaz de Quijano, heredero de la villa, habría tenido ocasión repetidas veces de ver *El Capricho* en su estado original.

que asemejaban obras de crestería metálica profetizaban los balcones que serían un rasgo tan importante en edificios posteriores de Gaudí, como son las casas Batlló y Milá<sup>2</sup>.

El texto de Sert viene certificar, por lo tanto, que el edificio estaba construido en torno a un invernadero o jardín de invierno que, en realidad, era el núcleo generador de la planta<sup>3</sup>.

A la luz de él, se pueden interpretar dos plantas de *Villa Quijano* que, de otra manera, serían de lectura dudosa. La primera data de septiembre de 1885 y forma parte de un plano firmado por Cristófol Cascante del sitio donde los López estaban erigiendo el Palacio de *Sobrellano*. Realizada sin escala y con poco detalle, muestra, sin embargo, en un color rosa claramente diferenciado del resto, lo que sería la silueta del invernadero emplazado en la fachada sur.



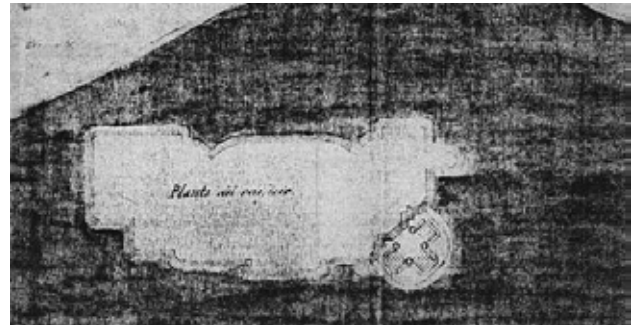
3. Plano de Cascante (septiembre de 1885). Detalle de la finca de los herederos de Máximo Díaz de Quijano.

La segunda aparece en un documento de carácter legal realizado en 1904. En ella se ve solamente el contorno del edificio, pero se aprecia perfectamente cómo el centro del frente meridional tiene una forma curva

mixtilínea muy distinta a la del cuerpo añadido en 1914. Sin duda, esta forma responde a las paredes de cristal del invernadero<sup>4</sup>.

La otra fuente de información fundamental es el proceso de restauración al que fue sometido *El Capricho* entre 1988 y 1989 bajo la dirección del arquitecto Luis Castillo Arenal. La intervención permitió llevar a cabo una investigación «arqueológica» que ha permitido clarificar sustancialmente muchas de las dudas que planteaba el edificio —sobre todo en lo que a distribución y organización de la planta se refiere— y ha dilucidado cuáles son los añadidos sobre la fábrica original<sup>5</sup>.

La aportación más importante ha sido, sin duda, la delimitación exacta del perímetro del jardín de invierno, ya que excavando la planta se encontraron los puntos donde se anclaba la estructura del mismo, compuesta por cerchas o vigas de madera según lo atestiguan los restos de este material hallados *in situ*.



4. Planta del expediente posesorio promovido por Santiago López y Díaz de Quijano en 1904.

Este hallazgo venía a demostrar la veracidad de las noticias aportadas por Josep Lluís Sert sobre la presencia del invernadero y, por otro, confirmaba que el perímetro interior del mismo coincidía con lo que se podía deducir a partir de una fotografía de la reforma de 1914

2. SERT (1961), p. 42.

3. La presencia del invernadero no es de extrañar en absoluto, pues entra de lleno en los patrones de *confort* de las residencias de la burguesía decimonónica. Pero es menos sorprendente todavía si tenemos en cuenta que el propio Gaudí había consignado el jardín de invierno en su modelo teórico de «casa pairal»: «...veyem un invernader de ferro y cristall, jardí d'ivern que comunica al las habitacions de rebre y que pot ser habilitat com saló per las grans festes de familia». Gaudí, *La casa pairal*, en Bassegoda (1989), p. 72. Por otro lado, el propio Bassegoda (1989), p. 207, se hizo eco de que Matamala (1960) también había hablado de la presencia de un invernadero en la casa de Máximo Díaz de Quijano.

4. Se trata de un expediente posesorio presentado en el Registro de la Propiedad de San Vicente de la Barquera por Santiago López y Díaz de Quijano en 1904, tras recibir *El Capricho* en herencia de sus padres Claudio López y López y Benita Díaz de Quijano, hermana de Máximo.

5. Sobre la restauración, *vid.* CAMPUZANO RUIZ, Enrique y CASTILLO ARENAL, Luis (1989): «Gaudí: “El Capricho” y su restauración. Comillas (Cantabria)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. III, pp. 53-59. El artículo fue republicado posteriormente en la *Revista de Santander* (1991).



5. Anuncio de la firma *Roviralta* aparecido en el Anuario en 1915.



6. Restauración de 1989. Estado de la fachada sur una vez desmontado el añadido.



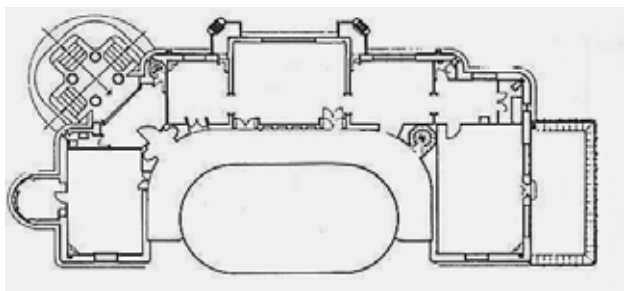
7. Detalle de las zapatas que marcan la altura del invernadero.

publicada en el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Barcelona* de 1915<sup>6</sup>.

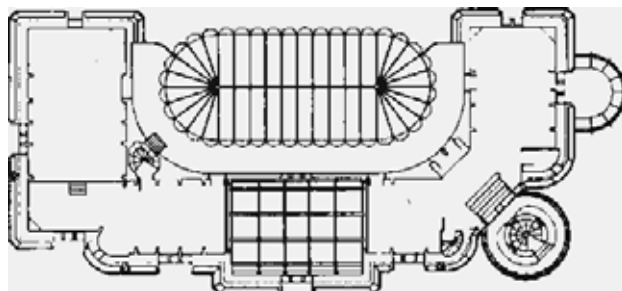
Todas estas informaciones han permitido deducir cuál era la estructura original de la planta y constatar la importancia jerárquica del invernadero o jardín de invierno (aunque su alzado sigue siendo un enigma), pero en lo que concierne al esquema distributivo del edificio, la aportación de aquellas es menos clarificadora.

6. Se trata de un anuncio de la firma *Roviralta y Compañía* de varios edificios cubiertos con «pizarra artificial para techar». Una de las fotografías que aparecen en el mismo corresponde a *El Capricho*, y en la imagen se puede observar perfectamente cómo el añadido de la parte sur está todavía sin cubierta y las tejas originales han sido sustituidas por las placas de pizarra artificial. Puesto que el anuncio de 1915 se refiere al año 1914, hay que fechar la reforma en ese año, ya que con anterioridad no aparece ninguna referencia al edificio comillano en la publicidad de la empresa *Roviralta*.

Para construir nuestra hipótesis sobre la distribución original de *El Capricho*, por lo tanto, hemos tenido que hacer uso de otros recursos. Uno de ellos han sido los propios escritos del arquitecto recogidos en el conocido como «manuscrito de Reus», y más concretamente los que se refieren a la «casa pairal». Otro ha sido la comparación con otros programas domésticos de factura gaudiana como los de la Casa Vicens (1883-1885) o el Palau Güell (1886-1889), donde se repiten como una constante algunas fórmulas de distribución que se pueden ver en la residencia de Comillas. Además, ha sido de gran utilidad la consulta de numerosos textos de lo que podríamos llamar los postulados domésticos de la arquitectura del siglo XIX. Aquí hemos de incluir no sólo las publicaciones periódicas especializadas y los libros de los grandes tratadistas franceses (César Daly, Reynaud, Viollet-le-Duc, etc.), sino también los abundantes tratados sobre la arquitectura doméstica que florecieron en Inglaterra al calor de la cultura victoriana.



8. Planta original del piso principal, según la reconstrucción de Luis Castillo.



9. Planta original del piso de desvanes, según la reconstrucción de Luis Castillo.

Entre ellos hemos utilizado sobre todo *The Gentleman's House* (1865) de Robert Kerr, uno de los más prácticos y más influyentes de la época<sup>7</sup>.

Para ayudar en el trabajo de la planificación del plano doméstico, Kerr fijó lo que llamó el *Aspect-Compass*, es decir, el diagrama del curso del sol en las distintas estaciones. De acuerdo con ello, estableció la orientación más idónea para cada pieza de la casa deduciéndola de los usos a los que está destinada:

- Norte: comedor (N o NO). Se evita las orientaciones S o SO porque en verano son muy calurosas.
- Sur: sala de estar (S o SE). Cuanto más al Este, más benigno será el clima en esta parte de la casa, por estar al abrigo de los vientos húmedos del Oeste.
- Dormitorios (SE): aunque también se tolera su orientación NE, la SE procura luz por la mañana y fresco por la noche. Está expuesta a vientos suaves y secos especialmente indicados cuando hay que utilizar estas habitaciones para enfermos.
- Biblioteca (SE): orientación indicada por su sequedad.
- *Saloon*: generalmente es un gran espacio para recepciones que da al jardín o al invernadero, situado al S.

Gaudí, por su parte, también hizo una declaración sobre las orientaciones ideales de cada pieza del plano doméstico en su descripción imaginaria de la «casa pairal»:

7. KERR, Robert (1865 [1861]): *The Gentleman's Houses; how to plan english residences from the parsonage to the palace*, Londres, John Murray. No disponemos aquí de espacio suficiente para entrar en el detalle de las fuentes. En nuestro trabajo de tesis doctoral, pp. 770-844, se puede consultar abundante información al respecto, así como un pormenorizado razonamiento de nuestra hipótesis de distribución.

- Norte: comedor de verano, estudio y «otros».
- Este («oriente»): dormitorios.
- Oeste («poniente»): comedor y salas de visita.
- Sur («mediodía»): despacho y sala de familia.

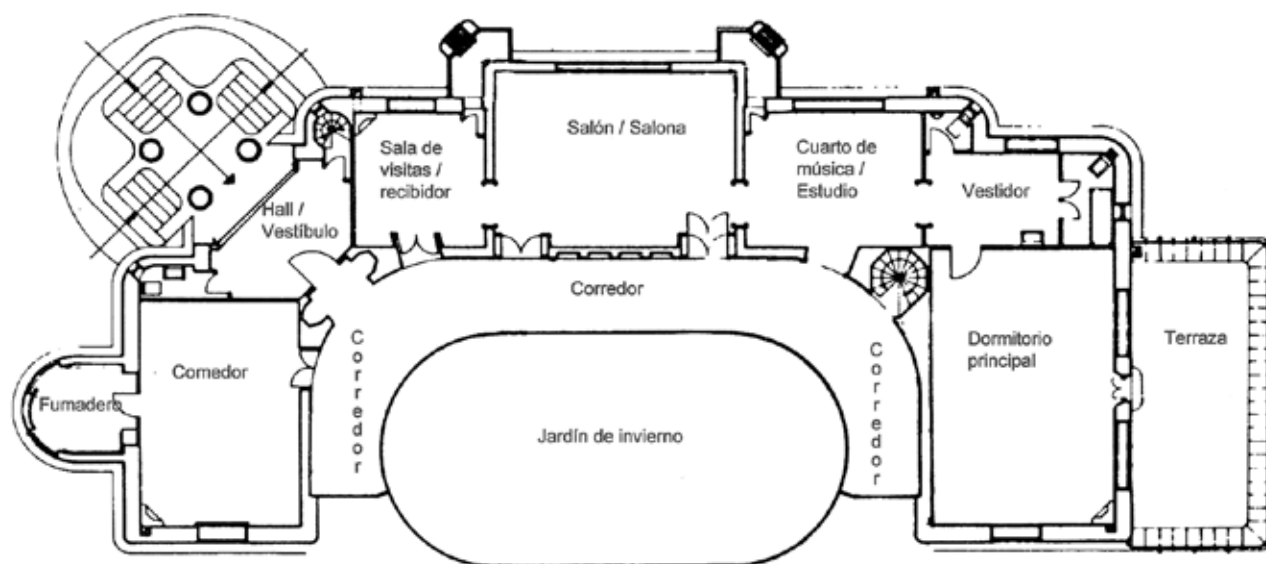
Del escrito se puede deducir, además, que el invernadero, situado en comunicación con las habitaciones de recepción, podría estar orientado al Oeste o también al Sudoeste para tener fácil acceso desde el salón de familia y servir así de ampliación o desahogo en determinadas ocasiones.

Como conclusión, podríamos decir que las recomendaciones del arquitecto catalán siguen en términos generales los postulados prácticos de Robert Kerr (y también los de Viollet-le-Duc), pero con algunas diferencias que parecen seguir más bien una tradición mediterránea ya consagrada en el tratado de Vitruvio.

La restauración de 1989, por otro lado, ha aportado también importantes datos materiales para dilucidar algunos aspectos dudosos. Evidentemente también, la información que hemos podido recabar sobre el perfil biográfico y psicológico de Máximo Díaz de Quijano ha ayudado mucho para comprender las necesidades del comitente.

La conclusión de todo este proceso de documentación es la hipótesis de distribución de la Planta Principal que se refleja en la ilustración núm. 10. Indudablemente, la pieza central en torno a la que se articula todo el esquema distributivo es el gran invernadero/jardín de invierno, una «encantadora sala de recepción», como la califica Reynaud, que respondía tan bien a las «necesidades de lujo y a las delicadezas del gusto moderno»<sup>8</sup>. Alrededor de él se dispone un corredor anular y, dando acceso a éste, el resto de los elementos del plano doméstico. Como insistiremos más adelante, la organización de la planta es extremadamente fluida y funcional, mientras

8. REYNAUD (1875), p. 530.



10. Planta principal de *El Capricho*. Hipótesis de distribución.

que la distribución de las piezas sigue las disposiciones más convenientes para el uso de cada una de ellas. Pero ahora lo que nos interesa aclarar es la identificación problemática de alguna de las piezas. En realidad, la divergencia de opiniones se ha manifestado sobre todo en la interpretación del uso de las salas extremas de la «U» que forma la planta. Así, Bassegoda (todavía condicionado en 1989 por la presencia del añadido) supuso que ambas eran dormitorios. Tokutoshi Torii, por su parte, interpretó que la situada en el ala este (la que nosotros señalamos como dormitorio principal) era el comedor, mientras que la del oeste un dormitorio. De esta misma opinión es Hiroya Tanaka pero, a nuestro juicio, todos estos autores yerran en la identificación de la pieza oeste como un dormitorio. Es posible que tanto Torii como Tanaka se basaran para esta interpretación en el hecho de que el montaplatos estuviera situado muy cerca de la sala más oriental. En principio es lógico pensar, por lo tanto, que ésta estuviera destinada a comedor, pero la realidad es que la salida del elevador no es hacia la sala, sino hacia el corredor. Por lo demás, la posición relati-

va de esta pieza dentro de la casa, su cercanía al cuarto de baño y la correspondencia de su orientación con las ideas de Gaudí sobre la distribución, son argumentos de sobra para adjudicarle la función de dormitorio. Como es de rigor según los postulados de la arquitectura doméstica, éste recibe por el Este la luz del sol naciente. Sin embargo, la estancia opuesta recibe la luz de Poniente y de Mediodía y presenta, por tanto, una orientación SO que es la prescrita para las salas de estar y comedor. Su historia material ha sido accidentada porque fue transformada en un dormitorio durante la reforma de 1914<sup>9</sup>, pero no nos cabe duda de que Gaudí la concibió como un comedor provisto de una especie de *bow-window* o *brêteche* (la versión francesa de esta tipología) con función de mirador sobre el jardín (con vista directa a la gruta) y, al tiempo, de fumadero.

En lo que a las otras plantas se refiere, es incuestionable que la cocina y las dependencias de servicio se ubicaban en el semisótano, mientras que el nivel de desvanes había sido destinado a habitaciones de servidumbre y, probablemente también, a un cuarto de invitados.

9. Para servir de dormitorio se introdujeron en ella varios cambios, como las obras de restauración han desvelado: en primer lugar, la pequeña salita situada al oeste fue convertida en un cuarto de baño; además, la puerta situada más al sur fue tapiada, los zócalos o arrimaderos fueron trasladados al estudio, y en la ventana de Mediodía se colocaron unas contraventanas procedentes del dormitorio. Éste, por lo tanto, se había quedado desprovisto del sistema de oscurecimiento de las ventanas y no parecía destinado a pieza de dormir.



## ANÁLISIS: *EL CAPRICH*O O EL RIGOR DEL MÉTODO

En nuestra opinión, es evidente que Gaudí manifestó desde sus inicios como arquitecto una gran preocupación por lo que podríamos llamar las cuestiones de metodología. Esta preocupación, de hecho, quedó meridianaamente plasmada en los escritos juveniles que constituyen el llamado «manuscrito de Reus». En efecto, lo que el novel de arquitecto titula *Apuntes de ornamentación* debemos entenderlo como un esbozo de un tratado de composición y una reflexión, por tanto, sobre el MÉTODO. En un momento de ellos se puede leer que «es preciso el contrapeso, método, método, métodos descanso proporcionado á las fuerzas y trabajos (*sic*) asiduo»<sup>1</sup>.

Aunque el contexto de la frase parece indicar que más bien Gaudí se está refiriendo a la autodisciplina que debe imponerse el profesional en sus hábitos de trabajo, lo cierto es que este énfasis tan acentuado en la necesidad del método nos lleva a pensar que el joven Antoni procedía de una forma igualmente metódica en la práctica de la composición. Esto es algo que la imagen que hoy tenemos de Gaudí puede tergiversar puesto que la leyenda del genio, en general, suele sobrevalorar sus aspectos intuitivos, y presentar su capacidad creadora como fruto de la revelación o de una inspiración casi sobrenatural.

Por el contrario, nosotros pensamos —junto a autores como Molema, Torii o el grupo de Delft— que el autor de *El Capricho* trabaja desde los comienzos de su carrera con un gran rigor intelectual en la búsqueda de un lenguaje arquitectónico propio. Uno de los principales objetivos de este trabajo es demostrar cómo la obra gaudiana es una respuesta muy personal a la polémica sobre la renovación arquitectónica que sacudió

la época. Esa originalidad es el resultado, precisamente, de la coherencia y el rigor en la aplicación del método a la composición.

Los escritos de Reus son un ejemplo en sí mismos de esta preocupación por la teoría de la arquitectura aplicada a la «invención» o composición, pero hay una parte en la que el autor se refiere muy concretamente a la cuestión del método de proyectar. Se titula «Método para la buena realización de un proyecto» y tiene dos redacciones distintas que se suceden sin solución de continuidad, como queriendo afinar más la descripción metodológica:

Estudio en general de la cuestión como principio de forma. Fijación de ideas mas concretas sobre el asunto con los croquis sin escala y en la solución adoptada sujetarlo á una escala diminuta para solventar las dificultades, detalles en mayor escala otra vez estudio en mayor escala y últimamente ejecución de detalles al natural y sujeción del modelo, constituyen cinco partes y el modelo ó realización.

Primeros estudios necesidades morales y materiales extra construcciones indicación ligera del material.

Segundo, fijación de los materiales y sistema constructivo.

Tercero detalles separados, motivos ornamentales y estudio de la construcción propiamente dicha.

Cuarto, estudio de conjunto y unificación, que es que sirve para la presentación á los profanos corrección de lo anterior y corte y medios de realización.

Quinto detalles al natural para fijar decididamente y sin vacilaciones la ejecución.

Sexto, realización

1º Conocimiento perfecto de las necesidades y casos análogos, cualidades y defectos, examen de la idea definitiva que se presente, ajustándola á ideas admitidas indiscutibles que resalten.

---

1. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 86.

2º Materiales y sistemas constructivos.

3º Medios de realización en grandes detalles.

4º Unificación y simplificación.

5º Detalle en todas y cada una de las partes uniones, ensamblajes dimensiones y bultos y cortes.

6º Solución de las dificultades del último número.

Conocimiento del objeto-Croquis sin escala.

Dado el punto es preciso conocerlo y estudiarlo despues, purgarlo de lo superfluo y precisado del todo con sus dificultades ó inconvenientes se procedera á ensayar la aplicación de la forma á la idea tendiendo siempre á una forma simplificada pero dando satisfacción á la concepción artística y no del todo hasta haber solventado todos los inconvenientes de construcción forma planta, conveniencia, etc.

Los medios mas a proposito para sacar buenos resultados y ver con bastante Precisión la forma es el dibujo al lapiz ó al carbon, tinta ú otros medios pero dandole siempre el sombreado.

Si el proyecto es de importancia de planta se empezara por ella y cuando se hayen vencidas todas las dificultades se procedera al corte y despues á la fachada luego despues cada una de las partes enunciadas se trataran por los numeros que siguen es decir tanteando el conjunto de la decoracion tomando tan solo de la planta las dimensiones y el alzado que se crea oportuno<sup>2</sup>.

Como se puede apreciar, si se compara con las indicaciones que da Durand sobre el tema, el método que se propone Gaudí es muy similar y recoge, en líneas generales, toda la tradición de la teoría de la composición decimonónica instaurada desde la aparición del *Précis...*: comenzar la realización del proyecto desde un boceto o «croquis» del futuro edificio e ir concretando los detalles partiendo de una idea global que se va plasmando primero en la planta, luego en la sección y, finalmente, en el alzado. La principal diferencia que podemos encontrar con respecto a los postulados durandianos es que el autor de los manuscritos prescinde del sistema reticular y del trazado de ejes para ordenar la composición, con lo cual parece seguir la interpretación violetiana del método, según lo que hemos visto anteriormente.

La pedagogía durandiana tenía bastante arraigo en nuestro país y la prueba de ello es que en la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, la parte de la asignatura de *Proyectos* dedicada a la práctica proyectual se calificaba en dos pruebas: una de ellas era el bosquejo o croquis y la otra el desarrollo del proyecto.

El introductor de estas ideas en Cataluña fue, obviamente, Elies Rogent, cuyo proyecto para la nueva Universidad se había planteado siguiendo el modelo durandiano de composición mediante retículas. A Gaudí, pues, le tocaba muy directamente la influencia de los principios metódicos de composición de Durand o Reynaud, entendidos fundamentalmente como una estrategia de superación de problemas utilitarios.

Hablando sobre el arquitecto de *El Capricho*, tenemos que volver a precisar que cuando nos referimos al MÉTODO con mayúsculas no estamos hablando de la forma de proyectar la construcción sobre el plano, sino de un concepto mucho más complejo que tiene que ver con la búsqueda de principios o instrumentos conceptuales capaces de guiar la renovación de la práctica arquitectónica. Un concepto que, desde luego, no nos inventamos nosotros ya que está latente en buena parte de la crítica de la época y fue expresado de forma particularmente clara por Viollet-le-Duc en su décimo *entretien*.

Según se ha visto más arriba, lo que Durand llama «método de composición» es en la terminología violetiana la fase sintética del MÉTODO, es decir, la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos por el arquitecto en la fase analítica (estudio de las manifestaciones históricas de la arquitectura para extraer unos principios abstractos de composición). En realidad, el método durandiano ni siquiera representa en su totalidad la fase de síntesis, sino que es la forma de representar gráficamente y de forma progresiva el proyecto, de acuerdo con una lógica estrictamente funcional. Pero, como el propio autor reconoce, es necesario que previamente se hayan aprendido los «principios del arte» y para ello ofrece numerosos ejemplos de edificios de todas las épocas y estilos, no para copiar, sino para estudiar de qué forma han sabido adaptarse a sus circunstancias y necesidades concretas. Lo que propone Durand es, en definitiva, la fase analítica mediante el recurso al «método comparado», de modo muy similar a como lo hará posteriormente el autor del *Dictionnaire raisonné...* basándose en el pensamiento cartesiano.

En Gaudí también podemos pensar que, al igual que en Durand, está implícito este concepto profundo del MÉTODO puesto que los apuntes de Reus no son otra cosa, en resumidas cuentas, que un intento de racionalizar un sistema de composición recurriendo esporádicamente al método comparado y alternando la fase analítica con la sintética. Nuestras deducciones sobre el MÉTODO empleado por Gaudí en la composición de

2. *Ibid.*, p. 84.

*El Capricho* son, pues, consecuencia lógica de todas las ideas que hemos ido analizando en sus escritos especulativos, que no son sino el reflejo de una sensibilidad abierta a los problemas fundamentales de la cultura arquitectónica de su época.

Para el autor del *Précis...*, la diversidad de los programas era la garantía de variedad e, indirectamente, de «carácter» en la arquitectura, puesto que «las exigencias particulares de un mismo edificio cambian según los lugares, el tiempo, las personas, los terrenos, los costos, etc.» y que por ello hay «una cantidad casi infinita de clases de edificios»<sup>3</sup>. Para Gaudí, la observancia de todos los condicionantes que introduce la definición minuciosa de un programa es un principio básico de su método y, en este sentido, es genuinamente durandiano: el primer paso es el «conocimiento perfecto de las necesidades» o, como dice después con otra forma de expresarse «dado el punto [¿programa?] es preciso conocerlo y estudiarlo despues, purgarlo de lo superfluo y precisado de todo con sus dificultades ó inconvenientes se procedera á ensayar la aplicación de la forma á la idea».

La utilización gaudiana del programa difiere, sin embargo, de los postulados durandianos en dos aspectos fundamentales: la incorporación de contenidos ya no propiamente funcionales y la acentuación hasta extremos expresionistas de su repercusión sobre el plano. Por otro lado en Gaudí se produce una superación del método descrito en el *Précis...* desde presupuestos racionalistas. Si Durand acaba concluyendo que el arquitecto sólo debe preocuparse por conseguir una disposición conveniente al uso dada la «poca influencia que tienen las formas y las proporciones en el placer que nosotros experimentamos ante un edificio»<sup>4</sup> el arquitecto catalán concede también un gran valor a todo lo relacionado con los materiales y el sistema constructivo, que de hecho, constituyen el segundo punto del método. En este sentido sigue muy de cerca las consignas de Viollet-le-Duc cuando decía que la arquitectura tiene dos formas necesarias de «verdad»: según el programa pero también según los procedimientos de construcción.

Todo esto no es más que la aplicación al MÉTODO de las ideas generales expresadas en los escritos juveniles donde se ponía de manifiesto el efecto «decorativo» de las estructuras y de las formas en consonancia con las propiedades de los materiales. La conclusión era que, para ser bello, un objeto debía «atender al uso, al

Carácter y a las Condiciones Físicas», tres factores que traducidos al caso concreto de un edificio significarían: programa, «carácter» y sistema constructivo.

El «carácter» pues, es un tercer aspecto o principio que se incorpora al peculiar MÉTODO gaudiano y que lo diferencia tanto del durandiano —donde era secundario— como del de Viollet en el que queda tan sólo parcialmente insinuado. Su importancia se manifiesta en el primer punto del método cuando Gaudí plantea la necesidad de estudiar las «necesidades morales» y tener en cuenta la «conveniencia». Como trataremos de demostrar en el análisis metodológico de *El Capricho*, el concepto de «carácter» representa un papel fundamental en el pensamiento estético de nuestro arquitecto, y esta importancia testimonia una forma de entender la arquitectura por la que se valora sobremedida su capacidad expresiva. Una capacidad que se refiere a la comunicación de contenidos relacionados con las nociones tradicionales de «decoro», «conveniencia» o *bienséance*: destino del edificio, rango social del propietario en el caso de la construcción privada, etc., pero también a la representación simbólica de valores de origen romántico como puedan ser el espíritu de época o el *genus loci*. Algo de esto ya decía Viollet cuando apuntaba que, además de someterse al programa, había que buscar una forma adecuada «á toutes les nécessités que nous imposent les habitudes de notre temps»<sup>5</sup>. Pero en Gaudí lo que hemos venido denominando la adaptación al medio (no sólo físico, sino cultural o histórico) es una necesidad mucho más sentida y equiparable a las posturas mantenidas al respecto por ilustres románticos nacionales como Antonio Zabaleta y Aníbal Álvarez, verdaderos paladines de lo que podríamos llamar un «funcionalismo expresivo» sustentado en el concepto de «carácter»<sup>6</sup>.

5. *Entretiens*, vol. I, núm. 8, p. 332.

6. En la explicación de su sistema de enseñanza de la teoría del arte, Aníbal Álvarez afirma: «deseo que la arquitectura llene estricta y cumplidamente el objeto especial que se pretenda en cada una de las obras que se ejecute, y que jamás se aparte de aquel, sacrificándole ni a lo bello ni a lo rico, porque entiendo por buena arquitectura sólo la que mejor cumple y con mayor efecto y claridad expresa el destino a que se dedica el edificio». ÁLVAREZ, Aníbal (1846): «Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico, por el profesor de esta asignatura en la escuela especial de Arquitectura, don...», *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, núm. 13, 1 de diciembre de 1846, pp. 97-99. Paralelo a las propuestas metodológicas del texto de Aníbal Álvarez es otro de Antonio de Zabaleta, en el que dice que «el primer elemento de la belleza es la conveniencia, esto es, la relación

3. DURAND (1981), p. 117.

4. *Ibid.*, p. 40.

Lo verdaderamente interesante es que la forma de «caracterizar» del arquitecto catalán muestra una gran independencia con respecto a los sistemas tradicionales basados en el tipo y el ornamento, y asume planteamientos de gran modernidad. Se trata de un concepto profundo de «carácter» que hunde sus raíces en determinadas propuestas de Blondel y encuentra también manifestaciones coetáneas en autores como Manjarrés o Rogent, seguidores por su parte de las teorías asociacionistas en la línea de Humbert de Superville y Charles Blanc. Pero si estos arquitectos o teóricos plantean una especie de lenguaje abstracto basado en la capacidad significativa de las formas geométricas, en el pensamiento de Gaudí no aparece ningún sistema preestablecido de formas como medio de infundir carácter a los edificios, sino que es del propio método de composición en sus aspectos funcionales, constructivos y formales de donde surgirá el carácter adecuado. Todo ello integrado en un concepto global del organismo arquitectónico donde todos los factores se influyen mutuamente, y en el que ninguno tiene prioridad absoluta. Así, Gaudí dice en su «método para la buena realización de un proyecto» que no hay que dar del todo «satisfacción a la concepción artística» hasta no haber solventado antes «todos los inconvenientes de construcción, forma planta, conveniencia, etc.». Es decir, como él mismo dice en otros párrafos anteriores, hay que «alcanzar una solución de unidad»<sup>7</sup> entre todos los factores.

En nuestra opinión, el sentido último de esta preocupación de Gaudí por el MÉTODO es el deseo o la aspiración a una arquitectura con «carácter» en general, es decir, con un «carácter» entendido en términos muy parecidos al del concepto de «estilo». En otras palabras, una arquitectura que manifieste la originalidad del autor pero que también sea expresión de una nueva época. Si en esta preocupación no es innovador, puesto que era algo común entre sus colegas, si lo es en la tremenda coherencia con la que aplica la teoría del método, pues ésta raramente se vio corroborada en la práctica por sus contemporáneos. Efectivamente, el objetivo del nuevo MÉTODO era dotar de unos principios abstractos a los arquitectos para luego ponerlos en práctica a través del

mecanismo de la composición, pero la pervivencia de los sistemas tradicionales de enseñanza de la arquitectura provocó que esta propuesta derivara al final en la definición de una serie de nuevos repertorios formales. Gaudí, sin embargo se mantuvo fiel a la naturaleza abstracta del método y, total o casi totalmente liberado de prejuicios, consiguió producir una expresión arquitectónica verdaderamente original y novedosa. Cada proyecto se convirtió en una obra singular simplemente por practicar el MÉTODO en el sentido que decía Viollet-le-Duc: la aplicación de la facultad de razonar a cada caso en particular. He aquí la razón de su flexibilidad y, en suma, de su universalidad.

En los siguientes apartados trataremos de poner de manifiesto cómo se verifican en la composición de *El Capricho* unos sólidos principios metodológicos que son el fruto de un estudio atento de los grandes tratadistas del MÉTODO: Durand, Reynaud y Viollet-le-Duc. Mediante este análisis intentaremos demostrar que la singularidad de la obra de Comillas, considerada por ello premonitoria del *Modernisme*, se debe precisamente a la aplicación rigurosa de la teoría de la composición y con total coherencia hacia las ideas expresadas en los manuscritos de Reus. Sólo de esta manera se puede llegar a un conocimiento «profundo» de la casa de Máximo Díaz de Quijano y a su verdadera significación como hecho arquitectónico, más allá de valoraciones meramente epidérmicas sobre su estilo.

Para este análisis procederemos de la manera que marca la propia pedagogía contenida tanto en el *Précis...* como en los *Entretiens...*: si para componer es preciso partir de lo más general o «razones primeras» y avanzar progresivamente hacia la definición de lo particular, el estudiante debe obrar al contrario cuando analiza un edificio, es decir, tiene que partir de lo particular para remontarse a las idas más generales<sup>8</sup>. Este procedimiento inverso, característico de la «fase analítica» de la metodología decimonónica, es el mismo que utilizaremos para llegar a desvelar el programa del que partió Gaudí en su proyecto, y el método que aplicó para realizarlo arquitectónicamente.

Queremos, por lo tanto, reivindicar el talante metodológico del genio catalán, puesto ya en evidencia en al-

---

armoniosa del edificio con su destino especial y con todas las condiciones que le imponen su situación, la naturaleza del clima y el estado de la civilización a la que pertenece». ZABALETA, A. (1847): «Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia», *El Renacimiento*, Madrid. Entrega 1ª, p. 4.

7. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 75.

---

8. «Combinar entre sí los diversos elementos, pasar a continuación a las diferentes partes de los edificios y de éstas al conjunto, éste es el camino que se debe seguir cuando se quiere aprender a componer; por el contrario, cuando se compone debemos comenzar por el conjunto, continuar por las partes y terminar por los detalles». Durand (1981), p. 62.

gunos pasajes de sus escritos juveniles, y aproximar su arquitectura a los postulados de los que, como Durand,

entendían que ésta sólo puede ser el resultado de aplicar el rigor del MÉTODO.

## LA DISTRIBUCIÓN. LA PLANTA COMO REPRESENTACIÓN DEL PROGRAMA

Comenzaremos el estudio analítico de *El Capricho* desde el punto de vista de su MÉTODO centrándonos en la cuestión de la distribución, pues, como hemos visto anteriormente, ésta constituye el primer momento metodológico, y crucial, de la composición arquitectónica ya desde el último cuarto del siglo XVIII, pero especialmente en la teoría ecléctica del XIX.

La importancia de la distribución ha sido enfatizada por arquitectos como Adolphe Lance, o Viollet-le-Duc en virtud de su potencial capacidad para plasmar arquitectónicamente el carácter de una época: efectivamente, la distribución es la fase de la proyectación relacionada con la satisfacción de las necesidades que plantean los programas, cambiantes según los períodos históricos. Pero hay que recordar también que si esta virtualidad representativa de la distribución reside en su función de materializar los diversos programas, los programas de la arquitectura privada son los que, por lo general, caracterizan mejor a una época puesto que reflejan de una forma más inmediata los cambios que se van produciendo en los hábitos y las costumbres.

Debemos, pues, pensar que cuando Gaudí se aplica a la composición de *El Capricho* sería plenamente consciente de que no estaba realizando una obra menor sino que, por el contrario, estaba ante uno de los mayores desafíos a los que se podía enfrentar el arquitecto contemporáneo: el diseño de la vivienda. Un desafío en una doble vertiente puesto que se trataba por un lado de conseguir una adecuación plena entre el organismo constructivo y los patrones vigentes de comodidad y *confort*, y por otro, y como consecuencia también de lo que acabamos de decir, de lograr esa ansiada renovación del lenguaje arquitectónico. Producir, en definitiva, una arquitectura moderna, verdadera expresión de su época.

Hemos citado un concepto clave que merece examinarse con cierto detenimiento: el *confort*. Si desde el s. XVI se venía hablando en la tratadística de comodidad y conveniencia como objeto de la distribución, a partir de finales del s. XVIII estos términos van siendo paulatinamente sustituidos por el de *confort*. ¿Qué significa exactamente esta palabra? ¿En qué se diferencia de la comodidad? Según uno de los autores que más han es-

tudiado este tema, Witold Rybczynski, parece que no se puede dar una definición muy exacta de lo «confortable», pero sí se puede decir que es algo que va más allá del concepto francés de comodidad: más que una idea es un ideal<sup>9</sup>.

El significado de este ideal hay que ponerlo en relación, según Rybczynski, con tres nociones: agrado visual, bienestar físico, y utilidad<sup>10</sup>. La superación de la idea de comodidad se produce, pues, por la asunción de unos valores no puramente físicos sino además psicológicos: agrado, intimidad, privacidad, «domesticidad», en fin, todos los logros que había desarrollado la Era Burguesa en torno a los conceptos del hogar y la familia, según John Lukacs<sup>11</sup>.

Es curioso comprobar como a mediados del s. XIX el concepto de *confort* vuelve a recuperar los valores representativos que había ido perdiendo el de comodidad conforme se asimilaba a la idea de la practicidad burguesa. No obstante, la idea de «lo confortable» sufrió un importante cambio a partir de 1857, cuando, según Marc Saboya, su anterior significado, relacionado con las «comodidades», se transforma en una cierta idea de agrado, es decir, en el valor de disfrute de una atmósfera o ambiente íntimo creado mediante la sabia utilización de la luz y la decoración. El espacio habitado se convierte, así, en el reflejo del gusto del propietario<sup>12</sup>.

Centrándonos ya en Gaudí, debemos reconocer que no hemos encontrado en sus escritos ninguna referencia explícita al término *confort*, pero pensamos que im-

9. RYBCZYNSKY, Witold (1986): *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea, p. 127.

10. Es decir, con la conciliación de todas ellas, algo que se había producido ya en el interior georgiano, donde, en palabras de Mario Praz, se aunaron la practicidad burguesa con la fantasía, y el sentido común con el refinamiento. Cfr. PRAZ, Mario (1982): *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, Nueva York, Thames and Hudson, p. 80.

11. LUKACS, John (1970): «The Bourgeois Interior», *American Scholar*, vol. 39, núm. 4, otoño, pp. 620 y 621. *Op. cit.* en *ibid.*, p. 36.

12. Sobre el concepto de *confort* en la *Revue Générale de l'Architecture* y César Daly, *vid.* Saboya (1991), pp. 241 y 273-275.

plícitamente sí se encuentra presente su idea en las reflexiones sobre la casa pairal y el «carácter». Efectivamente, en el texto sobre la casa podíamos leer: «en lo interior per tot hi compeja la sencillesa pers sistema; lo bon gust per guia y las satisfació de las necessitats y comoditats per obligació».

Por otro lado, también debemos recordar que en los escritos sobre ornamentación se establecía que los objetivos del carácter particular (de la arquitectura particular, se entiende) eran «la familia, sus necesidades y conveniencias, así como la representación de ella y sus individuos». Finalmente, las referencias al carácter de la vivienda podemos completarlas con unos párrafos del propio texto sobre la casa pairal, donde se plantea que uno de los fines principales de esta vivienda ideal es el de dotar a sus habitantes de «nuestra proverbial entereza de carácter» por medio de «las condiciones artísticas»<sup>13</sup>.

Buen gusto, comodidad, satisfacción de las necesidades, conveniencias, representación de la familia y del carácter nacional... en definitiva nos encontramos ante un ideal muy semejante a éste de *confort* que venimos

comentando. No en vano, aunque Gaudí no cite el término, este concepto estaba tan asumido en la época que es difícil que se hubiera sustraído a él, y máxime cuando uno de los arquitectos que más le pudo influir en su formación teórica, Viollet-le Duc, declaraba expresamente que el *confort* era el patrón de la casa.

A continuación intentaremos analizar cómo se plasma en *El Capricho* esa forma de «verdad» arquitectónica que, según Viollet, consistía en ser fiel a los programas, y cómo Gaudí concibe la distribución de la casa de Máximo Díaz de Quijano en función de un patrón: el *confort* en toda su complejidad de significados. El estudio lo haremos siguiendo una serie de puntos en los que podemos diseccionar este patrón, pero es necesario advertir que, como dice el propio arquitecto en el manuscrito de Reus, las sucesivas fases de la composición no son compartimentos estancos, sino que se trata de procesos que se condicionan recíprocamente, por lo que al hablar de la distribución, a veces será necesario recurrir a aspectos del alzado y de la construcción —no estrictamente relacionados con la «disposición horizontal» o planta— para entender la idea de *confort*.

## COMODIDAD

El principio o exigencia de eficacia pertenece a la dimensión utilitaria de la arquitectura y podemos decir que debe presidir todos los aspectos de la construcción. De ello depende la consecución de la cualidad de lo confortable. Sin embargo, como cuestión de método, en este apartado sólo la estudiaremos referida a la organización de la planta, es decir, a lo que propiamente se suele denominar con el término de «comodidad». Durand, quien consideraba que ésta era el objeto de la arquitectura privada, definía muy claramente este concepto en el *Précis...*: la relación exacta de todas las partes de un edificio con su destino, en cuanto a su forma, situación, disposición, número y tamaño.

Entendida la comodidad en este sentido, es decir, como la eficacia funcional de la distribución, la podemos ver perfectamente representada en la planta de *El Capricho*. Según nuestra hipótesis, en efecto, el edificio

tendría todos los servicios y dependencias necesarios, y, tanto su ubicación como su tamaño, estarían en relación con su destino. Para ilustrar cómo se plasma este principio en la casa de Máximo Díaz de Quijano, nos detendremos en el análisis de las comunicaciones verticales y horizontales, cuya correcta resolución era uno de los problemas fundamentales de la práctica distributiva en el s. XIX. Durand equiparaba la comodidad a la sencillez; es decir, lo cómodo era aquello que cumplía su función de la manera más sencilla. Según este punto de vista, la comunicación entre las diversas dependencias de la casa debe ser lo menos complicada y lo más directa posible (salvo en los casos en que ello no sea conveniente). Por otro lado, no ya la funcionalidad, sino también al decoro o la conveniencia exigen que, en las habitaciones principales de la casa, no sea obligado el paso a través de una para acceder a otra. En *El Capricho* estos dos principios se cumplen a la perfección merced a ese pasillo o galería anular que, circundando el espacio del jardín de invierno, se convierte en el eje de comunicaciones de toda la planta principal, pues a él se abren todas las estancias exceptuando el vestidor-aseo. Esta disposición de pasillos largos y fluidos era bastante apreciada en la

13. Gaudí acaba la descripción de su modelo de casa pairal diciendo que uno de los objetivos de ésta «es per medio de las condicions artísticas dotals en lo posible de la nostre proverbial entereza de carácter; en un mot fer des fills que alla hi nascan, verdaders fills de la casa pairal». Gaudí, *La casa pairal*, en Bassegoda (1989), p. 72.

época como ejemplo de organización funcional; el propio Viollet-le-Duc la valora muy positivamente en ese repertorio de ejemplos titulado *Habitations modernes*<sup>14</sup>.

Sin embargo no es el único, puesto que hay dos más: uno, diagonal, es el que comunica el porche con el recibidor y el pasillo. Es el itinerario de entrada en la morada. El otro, más importante, se estructura siguiendo las salas que se disponen en enfilada: desde la sala de visitas hasta el vestidor. Toda la crujía norte se organiza, así, en lo que Kerr denominaba una «suite de placer», susceptible de emplearse como amplio espacio de recepción en ocasiones señaladas. Generalmente la *suite* se forma con la gran sala, el *morning room* o sala de visitas, y la de música. Esta disposición es la que adopta Gaudí en Comillas, pero en este caso, además, la enfilada se extiende hasta el vestidor, una estancia que, si bien habitualmente no se añade a la *suite*, puede desempeñar también funciones de recepción. En el uso de la enfilada, Gaudí se aleja claramente de las prescripciones de Viollet-le-Duc en contra de esta disposición y se acerca a las de Reynaud, claramente favorable a ésta. Este autor recomendaba también enfiladas secundarias o *degagements* para asegurar el principio de independencia de las habitaciones, cuyo papel lo asume en *El Capricho* el

gran pasillo en forma de «U» invertida que permite un recorrido alternativo y rápido para acceder a cualquier estancia sin necesidad de pasar por otra previamente. Pero en la casa de Comillas encontramos, además, una triple vía de comunicación entre la *salona* y sus salas adyacentes a través de los originales balcones angulares: como se puede observar, la preocupación de Gaudí por la fluidez de las comunicaciones es evidente.

Por último, cerraremos el capítulo de la comodidad/eficacia refiriéndonos brevemente a las comunicaciones verticales. Éstas se llevan a cabo en la casa de Máximo Díaz de Quijano a través de escaleras de caracol que si bien son algo incómodas<sup>15</sup>, ahorran mucho espacio en comparación con otros tipos. Pero su eficiencia espacial se acentúa gracias al sistema de colocar dichas escaleras en cajas realzadas en fachada, un sistema del que, una vez más, podemos encontrar antecedentes en ejemplos seleccionados por Viollet para sus publicaciones<sup>16</sup>. Se trata generalmente de casas construidas en la época gótica que el arquitecto francés pone como modelos de distribución y construcción racionales. Una de ellas, la casa en Namur, es especialmente interesante para nosotros porque la torre de la escalera es casi exenta y acaba en un mirador, como en *El Capricho*.

## HIGIENE/SALUBRIDAD

La dimensión sanitaria de la construcción ha sido siempre objeto de atención por parte de los teorizadores de la arquitectura desde Vitruvio, pero el desarrollo de las corrientes higienistas durante el siglo XIX reactivó la preocupación por la salubridad de la casa. Buena muestra de ello es el propio Gaudí, que ya en sus escritos juveniles fija como objetivo fundamental de la casa pairal la crianza de hijos sanos y robustos.

El arquitecto catalán sigue así una larga tradición según la cual una de las principales condiciones de la comodidad es precisamente la salubridad, un valor que debe ser determinante en las decisiones sobre la implantación del edificio y la elección de sus orienta-

ciones. Para Viollet-le-Duc el programa de una casa de campo debe contemplar, ante todo, la necesidad de prevenir los efectos de la intemperie, es decir, del frío y calor excesivos, y de ahí la importancia de la orientación<sup>17</sup>. Las exposiciones al sol y al viento constituyen, en efecto, los factores principales a controlar mediante la ciencia de la distribución para obtener las condiciones higiénicas de la casa, pues de ellos depende su microclima en los valores de temperatura y humedad, así como la calidad de su iluminación y ventilación.

En la época de la revolución industrial y del crecimiento masivo de las ciudades, el deterioro de las condiciones de vida provoca el surgimiento de una conciencia sobre la necesidad de regenerar higiénicamente una sociedad enferma y macilenta. Luz y aire se conciben,

14. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1875): *Habitations modernes recueillies par Emmanuel E. Viollet-Le-Duc; avec la collaboration de Felix Narjoux*, Paris [J. Claye, s.a.], pl. 81. «Maison de campagne près Montrond (Loire), de A. de Baudot» (en adelante se citará como *Habitations modernes*).

15. La angostura de estas escaleras puede ser un síntoma de que Gaudí nunca estuvo presente en las obras de construcción de *El Capricho*.

16. VIOLLET-LE-DUC (1875), pl. 182: «Hotel Privé á Cambridge, de Waterhouse». *Ibid.*, pl. 97, «Villa près Namur (Belgique) de Mr. Rouvet; Viollet-le-Duc (1858), p. 238: «Maison de Avallon, Flavigny». Viollet-le-Duc (1858), p. 299.

17. *Entretiens*, vol. II, núm. 19, p. 370.

entonces, como fuentes de vida y salud<sup>18</sup>. Así, Gaudí habla de la casa pairal como el modelo de vivienda familiar que, producto de la fusión entre la habitación urbana y la «torre», idealmente debería estar situado en el ensanche de las grandes ciudades como Barcelona. Una ubicación suburbana que permite «la independencia de la habitación, la buena orientación y la abundancia de aire y de luz, de que carecen generalmente las habitaciones urbanas», cualidades éstas cuyo creciente aprecio en «las ciudades extranjeras» ha provocado el desplazamiento de las casas del centro de la urbe, aprovechando el avance de los medios de comunicación<sup>19</sup>.

Como se ha puesto de manifiesto a lo largo del desarrollo de nuestra hipótesis de distribución, tanto para la organización general de la planta como para la orientación todas y cada una de las piezas ha sido determinante lo que en la tratadística anglosajona se denominaba el «aspect compass» (es decir, la evolución diaria de la exposición solar), pero debemos precisar que también el régimen de vientos ha tenido una incidencia importante. Es decir, que la conveniencia de la insolación y la aireación ha funcionado como principio rector higiénico de la organización del plano doméstico. Ya hemos explicado como el sentido último de la forma de la planta es la máxima captación de luz y energía solar a través del invernadero y de las abundantes ventanas; como cada

habitación o pieza de la casa está dispuesta con respecto a esta fuente de energía de la forma más apropiada según sus usos y funciones. Más adelante volveremos sobre ello en el capítulo de «síntesis» para desarrollar nuestra idea del sol como elemento clave y referente simbólico fundamental para el programa de la vivienda de Máximo Díaz de Quijano.

Por lo que respecta a la exposición a los vientos, un ejemplo de racionalidad en este aspecto de la casa de Comillas es la disposición del dormitorio principal en el ala oriental con exposiciones sur y este, donde los vientos se supone que son los más secos y sanos en este clima costero. Esta misma exposición al aire seco del sureste es la que ha determinado la localización del patio-secadero en una orientación similar.

La preocupación de Gaudí por dotar al edificio de las mejores cualidades para enfrentarse con éxito al clima de la villa cántabra y conservar en su interior las condiciones de salubridad óptimas, se manifiesta no sólo en las orientaciones concretas que tienen las diversas habitaciones, sino en la misma forma de «U» que adopta la planta. Pero de esto hablaremos más adelante porque sobrepasa la dimensión de lo puramente funcional para convertirse en un aspecto importante de lo que podríamos llamar el programa simbólico de *El Capricho*.

## LA IMPRONTA DEL PROPIETARIO

En el *Entretiens* núm. 18, Viollet-le-Duc dice que «la maison privée, si modeste qu'elle soit, porte toujours l'empreinte des habitudes de son propriétaire»<sup>20</sup>. Esto no es simplemente una constatación histórica, sino la expresión de una idea programática de la arquitectura según la cual, el estudio atento de las circunstancias concretas de cada caso y su consecuente plasmación en el plano del edificio se revela como un instrumento básico del método de composición. En el caso de la arquitectura doméstica, este estudio se debe referir a la posición del propietario, a sus costumbres y necesidades, además de a otros aspectos de carácter general relacionados con el medio donde se vaya a implantar la casa. Viollet insiste bastante en este aspecto, pero ya en el siglo XVIII

los arquitectos franceses se planteaban esta misma cuestión a la hora de diseñar las plantas de sus residencias. Así, propuestas como las de representar por medio de la distribución la «forma de vivir el siglo» o la «dignidad del personaje», nos hablan de ese énfasis por dotar de carácter a un edificio ya desde la organización de la planta.

La representación del propietario como forma no sólo de alcanzar los valores de *confort*, sino también de conseguir el carácter de la arquitectura es, pues, una de las condiciones básicas del programa de una vivienda según varias de las tendencias que coexisten en la época de Gaudí. El propio arquitecto plasma este principio en los escritos de juventud cuando, definiendo los objetivos del «carácter particular», habla de la «representación de la familia y de sus individuos», lo cual debemos entender que es una aplicación al ámbito concreto de lo doméstico de aquel otro principio general de fijar «las necesidades morales» expuesto en la parte del

18. A este respecto, Kerr (1865) señala como conceptos fundamentales para la planificación de la casa la luz y el aire (p. 78), así como la alegría (p. 85).

19. GAUDÍ, *La casa pairal*, en Bassegoda (1989), p. 72.

20. *Entretiens*, vol. II, núm. 18, p. 305.

manuscrito titulada *Método para la buena realización de un proyecto*.

El estudio atento de la organización de la planta revela algunos datos incontestables sobre el deseo de plasmar la impronta del comitente en la «disposición horizontal». En primer lugar, la disposición en enfilada de la crujía norte con esa gran sala dominante nos está hablando de una secuencia espacial concebida para servir de acogida a grandes recepciones. Esta utilidad debemos ponerla en relación con la idiosincrasia de Máximo, o sea, su afición a la composición de música y libretos o pequeñas obras dramáticas, y su probable activa vida social. La *salona* actuaría, de esta forma, como el núcleo de esta área de recepción donde a buen seguro el polifacético Quijano tendría previstas la realización de concurridas veladas musicales e, incluso, de pequeñas representaciones teatrales. Pero no acabaríamos de comprender en todo su significado este tipo de configuración distributiva si no hiciéramos referencia también, junto a la práctica, a su función simbólica. En efecto, las enfiladas siempre han constituido —como criticaba Viollet-le-Duc— un elemento de prestigio y aparato en las grandes residencias de la alta sociedad, por lo que su presencia en la casa de Comillas, aunque a una escala

reducida, tiene el valor testimonial de representar la posición social del propietario.

En segundo lugar, otras piezas de la distribución también admiten una interpretación en una clave simbólica semejante, aunque relacionada, más que con un estatus social o económico, con una cierta pose cultural. Nos estamos refiriendo a la existencia del invernadero y del fumadero. Ambos son ilustrativos, por un lado, de los presumibles gustos exóticos de un indiano enriquecido en Cuba, pero también revelan, parafraseando a Boffrand, una «forma de vivir el siglo» puesta al día y al tanto de los progresos del gusto moderno. En este sentido, la presencia del fumadero puede querer expresar tanto la afición personal del dueño de la vivienda al tabaco, como el gusto «chic» de éste por la moda de fumar exportada desde la Inglaterra victoriana.

En definitiva, todos estos elementos que hemos comentado, más otros cuya presencia suponemos —como la biblioteca, el despacho-recibidor, y el estudio o sala de música— tienen la función de satisfacer los hábitos y costumbres del propietario, pero también la de reflejar, o, en términos violetianos, dejar la huella de su carácter y posición social.

## LA DISPOSICIÓN. UNA DECORACIÓN QUE SE CONSTRUYE

En este punto vamos a analizar de qué forma resuelve Gaudí las fachadas de *El Capricho* restringiendo el concepto de «disposición» a su significado más concreto de composición de los alzados. Aunque no es el único, el principio de la relación entre estructura y forma —o lo que es lo mismo, entre «disposición horizontal» (planta) y «disposición vertical» (alzado, fachadas)— es la base de la ordenación de aquéllos porque en él reside fundamentalmente la capacidad de la arquitectura para expresar contenidos «morales». Como veremos, Gaudí no hace sino aplicar aquellos principios de composición de la teoría ecléctica encaminados al logro de una arquitectura expresiva y con «carácter». La íntima relación entre el alzado y la planta era así entendida por las corrientes más «racionalistas» como una forma de actualizar la imagen de los edificios, pues de esa manera su apariencia externa se convertía en expresión de las nuevas necesidades y costumbres reflejadas en la planta.

Más arriba hemos visto la importancia del «carácter» en los apuntes de composición de Gaudí. De acuerdo con ello, uno de los primeros pasos de su metodología era la

fijación de las necesidades morales, es decir, de aquellas ideas que debían quedar expresadas en el organismo arquitectónico. La importancia de éstas es tal, que es equiparable a la de los valores estéticos, y así comprendemos que el joven arquitecto conciba como uno de sus principales deberes «cumplir el objetivo estético moral»<sup>21</sup>.

Continuando con la recapitulación del pensamiento expresado en el dietario de Reus, es especialmente oportuno recordar aquí las tres condiciones a las que debía atender un objeto para ser bello: «uso, Carácter y Condiciones Físicas». El «Carácter», por su parte, era explicado como la «definición de las circunstancias esté-

21. «Las necesidades materiales y los materiales para resolverlas son lo que impone y constituye la planta y el carácter moral y los materiales producen el alzado pero no en absoluto sino que participa uno de otro de este objeto como constituyendo parte de un todo, y como precisamente el objeto es hacer el edificio y no las plantas y los alzados, al estudiarlo en la planta se verán en su mayor parte los movimientos y necesidades que se rectificarán en el alzado». Gaudí, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 80.

tico morales»<sup>22</sup> y clasificado en tres tipos: el que aquí nos interesa es el «particular», «cuyo objetivo es la familia, sus necesidades y conveniencia, y, representación de ella y sus individuos». Del texto del manuscrito se deduce que la arquitectura doméstica no sólo debe expresar el carácter de la familia, sino incluso contribuir a formarlo, pero independientemente de ese matiz «pedagógico», el acento en estos valores expresivos es un lugar común en la literatura arquitectónica de la época. Así, Viollet-le-Duc afirmaba que la vivienda privada, «si modeste qu'elle soit, porte toujours l'empreinte des habitudes de son propriétaire»<sup>23</sup>. Para Gaudí, la representación de estos contenidos debe materializarse en la fachada, que es la imagen de la arquitectura<sup>24</sup>.

## LA INDIVIDUALIZACIÓN DE LAS PARTES

Según el modelo teórico de composición propuesto por Viollet en sus *Entretiens*, la mejor forma de someter las disposiciones exteriores a la distribución interior es acusar en la fachada las diversas partes del edificio. Así es como se consigue esa «verdad» con respecto al programa, postulada por el gran racionalista francés como uno de los principios fundamentales de la arquitectura.

Este principio que podríamos denominar de «individualización de las partes» no es en absoluto privativo de las corrientes funcionalistas del siglo XIX, ya que se ha aplicado en diversos períodos históricos<sup>25</sup> y escuelas desde la época romana, pero los arquitectos decimonónicos lo conciben como un instrumento de composición básico para la regeneración del lenguaje arquitectónico. Como intentaremos demostrar a continuación, Gaudí lo aplica de una forma literal para la disposición de los alzados de *El Capricho*.

Efectivamente, si analizamos las fachadas de la casa comillana, llegaremos fácilmente a la conclusión de que el arquitecto se ha impuesto como razón compositiva la necesidad de acusar en el exterior de la fábrica las

Aunque de manera un poco farragosa, el joven arquitecto revela en un párrafo de sus apuntes una vez más sus deudas con respecto al antiguo concepto de la «arquitectura parlante» y expresa su preocupación por la correcta relación entre la planta y el alzado. Además, reconoce que la composición del edificio es un todo en el que la distribución interna y la disposición externa mantienen una relación dialéctica, de manera que se influyen mutuamente. Sus frases confirman que la planta no sólo se concibe como la resolución de un problema funcional, ya que sus disposiciones se pueden ver influidas también por aquellos valores «morales» que el arquitecto desea comunicar mediante una determinada ordenación de las fachadas.

distribuciones horizontales y verticales de los espacios interiores.

Comenzaremos por las verticales. La fachada norte presenta una rica articulación de volúmenes que es la consecuencia directa de la manifestación en el alzado de la organización de la planta: cada pieza del piso principal (y del sótano) queda individualizada en un volumen propio. Este frente se organiza en una serie de cuerpos escalonados que revelan una ordenación jerárquica de sus planos: el más saliente es el de la sala principal y a ambos lados de éste, en un primer grado de retranqueo, se sitúa el que corresponde a las dos estancias adyacentes: la sala de música y la biblioteca. El último plano, el más retranqueado, pertenece al vestidor/aseo.

La fachada este presenta dos planos claramente diferenciados: uno de ellos se origina como consecuencia del cuerpo compacto y rotundo que forman la terraza y el garaje. Su volumen ocupa la extensión de fachada que corresponde exactamente al dormitorio de Máximo. Mucho más retranqueado queda el plano formado por el frente oriental del mencionado vestidor/aseo.

El ala occidental comprende únicamente el espacio del comedor, pero se articula en dos volúmenes por efecto del saliente de la *bow-window*. Quedan, por lo tanto, perfectamente individualizados el salón y el fumadero.

La fachada sur es también rica en articulaciones y, aunque desconocemos el aspecto original del jardín de invierno, sabemos más o menos cómo era la silueta de su planta y, por lo tanto, cuál podría haber sido su alineación.

22. *Ibid.*, p. 75.

23. *Entretiens*, vol. II, p. 305.

24. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 81.

25. Un ejemplo de ello es Blondel, para quien, según CALATRAVA ESCOBAR, J. A. (1992): *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Granada, Diputación Provincial, p. 279, «la primera regla de oro es que hay que contemplar no sólo la distribución del cuerpo principal del edificio, sino también la adecuación de todos los cuerpos dependientes a su propia funcionalidad y a sus relaciones con él».

miento con aquella. Resulta evidente que el invernadero quedaba perfectamente individualizado en el centro por constituir un volumen aislado y autónomo, claramente diferenciado del resto del edificio, además, por sus particularidades constructivas. A ambos lados sobresalían los cuerpos correspondientes a la parte meridional del comedor y del dormitorio, en resalte sobre el plano de los hastiales que cierran los extremos del pasillo anular. Consecuentemente, pues, podemos decir también que todos los elementos de la distribución de este ala sur encuentran su expresión en el alzado.

Por último, habría que referirse también como parte del alzado a la torre, cuyo cilíndrico volumen queda plenamente resaltado de la fachada acusando así, de manera más clara, su función de porche y mirador.

La voluntad de Gaudí de fragmentar la arquitectura de *El Capricho* para manifestar en los alzados los volúmenes individualizados de los elementos de la distribución, no agota sus recursos en el juego de planos y retranqueos en las fachadas. Otras formas de disposición contribuyen al logro de este efecto. Por ejemplo, el tratamiento de las cubiertas. Es curioso observar cómo en un edificio de tan reducidas dimensiones como es éste, existe tal movimiento en las formas del tejado. Este pintoresco efecto, exaltado por la abundancia de mansardas que encrespan todavía más su silueta, es el resultado de aplicar el mismo principio de individualización visto en las fachadas: cada cuerpo del alzado presenta una cubierta diferenciada. Diferenciación que se acusa mediante el juego de caballetes y la variedad de alturas. Una vez más vemos puesto en práctica el principio de ordenación jerárquica al determinar los distintos niveles de aquéllas: la sala central, el salón y el cuarto de Máximo son los cuerpos que presentan un tejado más elevado, destacándose sobre el resto.

Si observamos la cubierta de *El Capricho* a vista de pájaro, nos daremos cuenta de que su imagen se asemeja bastante al de algunos de los ejemplos que pone Violletle-Duc como modelo de construcción o distribución en sus publicaciones<sup>26</sup>. En éstos, las espectaculares vistas aéreas del tejado que acompañan a los alzados y las plantas aparecen para subrayar la habilidad del arquitecto para resolver en el diseño de la cubierta la complejidad funcional del edificio. Su pintoresco aspecto, articulado en un rico juego de caballetes y planos, se convierte en una ostentación de virtuosismo. Probablemente Gaudí



11. Vista de los caballetes de *El Capricho* durante el proceso de restauración.



12. Interior de la planta de desvanes con el sistema de pares en forma de aspa.

quiso emular en su proyecto comillano los ejemplos del maestro racionalista.

Otro recurso empleado por el joven arquitecto para explicitar el principio de individualización de las partes, no parece tener antecedentes en la pedagogía violletiana y su audacia anticipa los gestos de genialidad de la obra madura. Se trata del uso del conducto de las chimeneas para subrayar en la fachada la separación de espacios de la distribución interior. Probablemente cualquier otro arquitecto coetáneo hubiera disimulado estos conductos en el interior del muro, y máxime en un edificio civil de este tipo, pero el de Reus no sólo no los disimula, sino que los resalta mediante la decoración y los emplea como herramienta compositiva. Concebidos de este modo, su presencia contribuye eficazmente a precisar las líneas estructurales que podían quedar algo desdibujadas por los perfiles curvos de los resaltes de la fachada.

Efectivamente, la transición entre el cuerpo de la fachada septentrional, correspondiente a la sala de música, y el aseo/vestidor, se produce a través de un suave movimiento curvo que deja un espacio intermedio donde se ubica el aseo. La oportuna aparición de uno de los tiros de chimenea en el inicio de la curva, señala exactamente el punto donde comienza la segunda de las piezas citadas. Algo muy similar ocurre en el ángulo curvo que forma el despacho/biblioteca con el *hall*: otro conducto manifiesta en el alzado el espacio en el que se aloja la escalera de caracol. Finalmente, la tercera chimenea «compositiva» aparece en la fachada este, sobre el nivel de la terraza, resaltando el límite entre el dormitorio y el vestidor.

26. Véase, por ejemplo, la plancha 57 de *Habitations modernes* o la lección 17 de los *Entretiens*, vol. II, p. 287.

Estos mismos principios «éticos» que hemos visto, de expresar en la disposición de los alzados la distribución horizontal, se aplican con respecto a la vertical. Las tres plantas de *El Capricho* quedan perfectamente reflejadas en una fachada que se divide diáfananamente en tres registros horizontales.

El semisótano, acusado al exterior mediante un rústico aparejo de piedra, presenta un aspecto netamente diferenciado de la fábrica de ladrillo de la planta principal. Visualmente se comporta como un basamento que incide en la impresión de solidez del edificio. En la sensación de estabilidad que transmite, tiene mucho que ver la gruesa moldura que lo remata por la parte superior, un voluminoso toro o bocel de gran plasticidad, que acentúa la separación entre los dos registros.

La planta principal, como corresponde a su importancia, ocupa la mayor parte del lienzo de las fachadas. Su plano queda enmarcado de forma muy precisa entre el bocel de la parte inferior y el arranque del alero, cuyas cartelas se destacan sobre un fondo de azulejos verde oscuro que subrayan más, si cabe, la división horizontal.

La planta alta se individualiza a partir de los aleros y queda cobijada bajo los caballetes de la cubierta. Gaudí ha querido reforzar su imagen en el alzado mediante la disposición de las mansardas: éstas no arrancan a partir del tejado, sino que se abren a la fachada inte-

rumpiendo la línea de cartelas. De esta manera se indica más claramente, además, el carácter habitable de este piso de desvanes y, por lo tanto, la existencia de una segunda planta.

La división del edificio en tres plantas queda, pues, reflejada en los alzados mediante elementos volumétricos corridos como son el bocel y la cornisa y el tratamiento diferenciado del muro: en cuanto a texturas (piedra almohadillada del semisótano, ladrillo alternado con cerámica del principal, cerámica vidriada del desván) y en cuanto a colores (gris de la piedra, naranja jaspeado del ladrillo, verde oscuro y amarillo de la cerámica). A esto habría que añadir como recurso complementario de diferenciación el diseño de las ventanas: mientras que todas las que pertenecen al mismo registro presentan una estrecha coherencia con arreglo a su tipo, los tres registros horizontales muestran tres tipos muy distintos. Es decir, que cada planta tiene una tipología característica de ventana, aunque dentro de ésta se pueden dar variantes.

En definitiva, esta constante «ética» que venos plasmada en *El Capricho* de evidenciar cada parte del organismo arquitectónico, no es sino la aplicación coherente de un principio general de composición expresado por el propio Gaudí en los apuntes de Reus cuando se refiere a la «forma propia de cada objeto»<sup>27</sup>.

## «ARQUITECTURA PARLANTE». LA IDEA DOMINANTE

Hemos venido hasta ahora subrayando repetidamente que para el autor de *El Capricho* la arquitectura debía ser portadora de contenidos morales. Esto es un lugar común en la teoría del Eclecticismo, tanto del más académico como del más racionalista, e incluso en otras corrientes como el Neogótico. En aquélla se recuperan conceptos ligados a la noción ilustrada de «arquitectura parlante», y muy especialmente el de la «idea dominante» o «esencia» de un edificio. Durante el siglo XIX esta cualidad expresiva se aplica con especial interés a la arquitectura doméstica dentro del empeño de lo que se

ha llamado la «regeneración estética de la casa»: en palabras de Daly a ésta debía corresponder una «architecture significative» en la que «du premier coup d'oeil, on puisse distinguer dans l'élévation l'habitation véritable des appartements secondaires»<sup>28</sup>. Según la tendencia más académica, que podríamos calificar de «clasicismo ecléctico», ésta debía quedar claramente expresada en la parte más destacada de la construcción, que generalmente se disponía en el centro simétrico de la fachada principal y era resaltada en altura y en volumen. Pero las corrientes más audaces, capitaneadas por Viollet-le-Duc y continuadoras de la tradición romántica más radical, entendían que no era suficiente para fijar el carácter de un edificio subrayar una parte aislada del mismo. Una condición indispensable para la caracterización era reflejar la planta y las disposiciones interiores en el alzado:

27. «Las molduras corridas roban a las distintas partes constitutivas de un objeto su papel especial y por lo consiguiente la estructura se presenta confusa, nacido de aquí que cada objeto y cada uno de sus miembros deben tener forma propia y adecuada constituyendo esto ya de por sí solo una ornamentación que se puede enriquecer más o menos según el carácter que se trate de imprimir». Gaudí, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 80.

28. SABOYA (1991), p. 274. Sobre la «arquitectura significativa» cita el artículo de Daly en la R.G.A., XVI, 1858, col. 221.

sólo de esta manera la imagen de la arquitectura podría aspirar a ser la representación simbólica de los programas. Esta condición básica se traducía en la práctica en el principio compositivo de individualizar los elementos de la distribución en el alzado, tal como acabamos de ver que hace Gaudí en el propio *El Capricho*, pero además hacía falta otra cosa: había que potenciar de alguna manera esa «idea dominante» para que destacara claramente sobre todas las demás.

¿Cómo transmitir esta idea sin caer en las pautas estereotipadas del «clasicismo ecléctico»? Nuestra hipótesis es el que el aventajado discípulo de Rogent recurre una vez más a la teoría violetiana para elaborar su original metodología compositiva, haciendo una lectura rigurosa de sus aspectos más «idealistas» o expresivos. Es decir, que, como vamos a ver, en el edificio de Comillas queda plasmado ese axioma de los *Entretiens* de que en toda arquitectura con carácter tiene que destacar por encima de las demás una «idea madre» cuyo «efecto decorativo» debe manifestarse ya desde la planta.

En el «manuscrito de Reus» hay frases o expresiones que, a nuestro juicio, reflejan esta teoría de una idea principal (denominada en la jerga gaudiana *objeto principal*) que domina sobre unas ideas secundarias<sup>29</sup>. El análisis compositivo de *El Capricho* parece confirmar este hecho.

Nos referiremos, en primer lugar, a la principal, a la *esencia*. *Villa Quijano* no podría entenderse sin tener en cuenta que hay un *leitmotiv* que unifica y da sentido a toda su composición. En este sentido, no podemos por menos que resaltar la extrema coherencia con que Gaudí aplica tanto los postulados de Viollet-le-Duc como su propia exégesis de aquéllos, tal y como aparece en sus apuntes estudiantiles. En efecto, la «ordenación» del edificio permite una lectura inequívoca de cuál ha sido el núcleo generador de la construcción: el invernadero. No hay duda de que éste representa la «idea madre», aquella que en el pensamiento del arquitecto se ha erigido como síntesis del programa y principio ordenador de la composición.

Esto podemos comprobarlo fácilmente contemplando la imagen construida de su arquitectura, tanto como

la representación gráfica de la planta. Ambas visiones producen una misma sensación: no se trata simplemente de una casa con un invernadero adosado, como hay tantas en el siglo XIX, sino de un invernadero con una casa construida a su alrededor.

Desgraciadamente, no conocemos los planos originales de Gaudí, ni cuál era la apariencia del jardín de invierno. Es posible que el tratamiento de la fachada de éste reforzara su importancia en el alzado, pero, obviamente, es su disposición en planta la que le confiere su papel dominante. Así, el joven arquitecto consigue realizar en la práctica, de forma admirable, el paradigma violetiano, pues recordemos que para el maestro francés una arquitectura con verdadero estilo debía acusar ya desde la planta su destino y su idea principal.

El plano horizontal de la casa de Máximo es un ejemplo portentoso de claridad compositiva. La silueta del invernadero se implanta en el centro del edificio como el núcleo aglutinante de un organismo arquitectónico concebido tal coraza protectora. Para explicitar más esta relación de dependencia, las piezas de la distribución se organizan radialmente entorno a sus paredes curvas. Por tamaño, pues, y por situación dominante en el plano, el jardín de invierno se revela como el elemento protagonista de la composición. Su forma elipsoide, por otro lado, acentúa aún más en planta el contraste con el resto de la construcción.

Según esta forma de componer podemos, por lo tanto, comparar *El Capricho* con el ejemplo de la mezquita de Isfahan que ponía Viollet-le-Duc. Los alzados y la planta se condicionan mutuamente: en la ordenación de ésta se tienen en cuenta ya los efectos decorativos que se buscan en aquéllos. Por eso en este capítulo dedicado a las disposiciones exteriores nos hemos tenido que referir forzosamente a la distribución horizontal. En el fondo, todo esto responde a una metodología de trabajo que el propio Gaudí dejó expresada en sus cuadernos estudiantiles cuando escribió que el diseño de un edificio debía de entenderse como un todo y que «al estudiarlo en la planta se verán en su mayor parte los movimientos y necesidades que se rectificarán en el alzado»<sup>30</sup>.

Para proseguir nuestro análisis de la disposición de *El Capricho* nos toca ahora referirnos a las «ideas secundarias». En este punto, el arquitecto recurre a procedimientos más convencionales puesto que hay que respetar la preeminencia de la idea dominante sin entrar en competencia o contradicción con ella. Así, po-

29. «El contraste de líneas ha de nacer tenaz de ideas secundarias (*sic*) auxiliares que lo motiven esto es la subordinación al objeto principal y a su carácter». Gaudí, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 80. Más adelante dice: «Escogida la idea para traducirla en una parte de la construcción, en que deban concurrir las circunstancias siguientes: que no esté en contradicción con el objeto principal». *Ibid.*, p. 85.

30. *Vid. supra* p. 41, n. 21.

demos comprobar como en la fachada norte (la fachada pública) destaca claramente el volumen correspondiente a la *salona*. Gaudí ha querido realzarla visualmente en su calidad de espacio principal de recepción dentro de esta crujía, y muy estrechamente relacionado con el jardín de invierno. Para ello ha hecho uso del recetario más o menos normalizado del eclecticismo académico tal y como lo podemos ver, por ejemplo, en el Seminario de Comillas: ha situado la sala en la parte central de la fachada, la ha proyectado en relieve sobre el nivel de ésta, y también la ha resaltado en altura poniendo el correspondiente caballete por encima de los contiguos. Además de esto, otros detalles

de diseño contribuyen a subrayar su importancia: las ventanas, por ejemplo. Su tipología es la misma que la de las piezas adyacentes, pero su número de módulos (cinco en la planta principal y dos en el semisótano) es mayor que el del resto de ellas. A ello hay que añadir la reveladora presencia de los balcones angulares. La jerarquía de esta sala principal queda, pues, claramente puesta de manifiesto tanto en el alzado como en la planta. En esto *El Capricho* coincide también con los planteamientos violletianos a propósito de cuál debía ser el «objeto principal» sobre el que debía concentrarse el interés de un *chateau*: el lugar de reunión de los invitados<sup>31</sup>.

### LA «ESTRUCTURA ESTÉTICA»

Queremos cerrar este capítulo dedicado a la disposición retomando esta expresión contenida en el «manuscrito de Reus» porque, a nuestro juicio, sintetiza de manera muy clara las ideas arquitectónicas y el concepto de la composición del joven Gaudí. Ya de por sí, la expresión es reveladora porque delata la influencia de aquellas corrientes que veían en el hecho estructural de la arquitectura una virtualidad decorativa. Posiblemente sea Viollet-le-Duc el teórico decimonónico que haya insistido más en esta idea, pero debemos recordar también que académicos españoles como José de Manjarrés contribuyeron de manera muy eficaz a su divulgación y redefinición. El caso de Manjarrés nos es particularmente interesante porque aquella afortunada frase en la que dice que «la arquitectura no es una construcción que se decora, sino una decoración que se construye», nos parece que se acerca mucho al pensamiento gaudiano<sup>32</sup>.

Ya hemos visto que para el joven arquitecto la «estructura estética» es aquella que «explica (*sic*) la construcción en sus variados recursos y fecundos problemas resueltos»<sup>33</sup>.

Creemos que la palabra «construcción» se debe entender aquí en sentido amplio, como arquitectura en general, y que el significado de los «fecundos problemas» supera del mismo modo el de los puramente constructivos para referirse también a las dificultades derivadas de la satisfacción de los programas. Para sostener

esta interpretación nos apoyamos no sólo en el análisis de la obra construida de Gaudí, en particular de *El Capricho*, sino en el contexto de sus escritos sobre «ornamentación».

Efectivamente, la conclusión del estudio que hemos hecho sobre la disposición de *Villa Quijano* no puede ser otra sino la perfecta coherencia con la que Gaudí aplica este principio de conseguir un efecto decorativo a partir de la estructura arquitectónica. Por ello ésta, lejos de ocultarse, se exalta para constituir la base de la decoración. La plástica articulación de las fachadas en volúmenes diferenciados, que acusan al exterior la estructura de la distribución, es una muestra de ello, como también lo es la jerarquización de estos volúmenes de acuerdo con ideas primarias y secundarias. Pero el exponente máximo de este principio es la forma en «U» del edificio, ya que ésta es la expresión de una estructura dictada por la necesidad (la de proteger el invernadero por tres flancos). De este modo, los valores funcionales y morales se comportan como elementos configuradores de la estética de la construcción.

En la composición de *El Capricho* se pone de manifiesto, por lo tanto, ese concepto de «decoración profunda» u ornamentación en sentido amplio que tiene sus antecedentes en los planteamientos de Blondel o Milizia. Sin duda, la voluntad de Gaudí ha sido la de conseguir una obra con carácter o con «estilo», cualidad que, según sus manuscritos, debía derivarse necesariamente de una buena estructura. Recordemos que ésta era la principal aspiración de la arquitectura del siglo XIX y que la teoría ecléctica no era otra cosa, en resumidas cuentas, que una propuesta metodológica enfocada pre-

31. *Entretiens*, vol. II, p. 210.

32. MANJARRÉS, José de (1874): *Teoría estética de las artes del dibujo*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, p. 19, citado en Arrechea (1989), p. 175.

33. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 80.

cisamente hacia el logro de ese objetivo: la creación de la genuina expresión arquitectónica de una nueva época. El diseño de la casa comillana debemos incluirlo dentro de las posturas más radicales de ese proyecto de renovación, las cuales plantean como alternativa a la exuberancia de lenguajes epidérmicos el rigor de la composición. Continuando con los textos del propio arquitecto, entendemos que esta estructura actúa como el fondo de la decoración si cumple una serie de condiciones y éstas se ponen en claro de una manera adecuada y ordenada<sup>34</sup>. Si esta estructura recoge convenientemente las condiciones impuestas por el programa, si cumple con esa «verdad arquitectónica» de la que hablaba Viollet-le-Duc, debe surgir entonces una silueta que tiene ya de por sí un efecto decorativo. Así se plantea en los textos de Gaudí ese concepto de «decoración arquitectónica» y así hemos pretendido demostrar que se plasma también

en *El Capricho*. La sobriedad ornamental del edificio es una consecuencia de la aplicación de este concepto, según el cual la decoración aplicada es un elemento secundario cuya función debe ser exclusivamente la de subrayar la «estructura estética». Lo bello es incompatible con lo superfluo<sup>35</sup>.

En definitiva, el concepto de «decoración arquitectónica» sintetiza todos aquellos intentos de renovación del lenguaje arquitectónico que se vienen produciendo a lo largo del siglo, partiendo de algunos principios básicos como son la sinceridad estructural (es decir, la plena identificación entre la planta y los alzados) y la fijación del carácter del edificio mediante diferentes recursos de la disposición. Viollet-le-Duc no fue su inventor, pero lo teorizó de forma magistral e influyó de forma importante en el joven Gaudí, quien, de esta forma, se alinea ya con los planteamientos más avanzados de su época.

## LA ADECUACIÓN AL MEDIO

Para los arquitectos del siglo XIX involucrados en la tarea de regenerar y repensar la arquitectura, una de sus principales preocupaciones era que los edificios se adecuaran perfectamente a las condiciones físicas del medio en el que se implantaban. Esto en sí no era algo novedoso porque desde sus orígenes la arquitectura había asumido el hecho como uno de sus principios fundamentales. Basta leer el tratado de Vitruvio para darse cuenta de la importancia del clima y del emplazamiento a la hora de concebir un edificio. Sin embargo, lo verdaderamente novedoso en el siglo XIX es el empleo de este mismo principio con la manifiesta y subversiva intención de dinamitar la uniformidad y el orden de la arquitectura académica. La adecuación al medio va a ser entendida como una de las herramientas de composición más capaces para renovar el lenguaje plástico de la arquitectura, y conseguir la acentuación expresiva de lo particular frente al tipo universal propuesto por el paradigma clásico.

Viollet-le-Duc, por supuesto, no fue insensible a los planteamientos del racionalismo romántico y en su pedagogía del MÉTODO aparecen siempre en lugar destacado los condicionantes climáticos y los factores higiénicos. En este sentido, su publicación *Habitations modernes* está precisamente orientada a exponer la relación entre arquitectura y medio físico poniendo ejemplos de todo tipo de edificios concebidos en función de necesidades concretas y del clima en el que están instalados.

En su *entretien* núm. 19 presenta un ejemplo de casa de campo que sirve como modelo para las obras de su género, y comenta que «le programme est simple, comme sont toutes les programmes des habitations antiques. Il s'agit, avant tout, de se garantir contre les intempéries et la chaleur»<sup>36</sup>.

La cuestión básica, por lo tanto, en una casa de campo, y con mayor razón en una ubicada en el litoral, es la protección contra los elementos adversos del clima. Abundando sobre el tema, el arquitecto francés nos dice en la misma lección que al plantear la casa tenemos que tener en cuenta de forma prioritaria, entre otras cosas, aislar la planta principal de la humedad del suelo, resguardar eficazmente los muros de las inclemencias del tiempo, así como buscar las orientaciones más sanas y agradables<sup>37</sup>.

34. «Nuestros muebles é inmuebles exigen el cumplimiento de una serie de condiciones que si se ponen en claro de una manera adecuada y ordenada forma ya el fondo de la ornamentación (...)». Gaudí, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 80.

35. «Para que un objeto sea altamente Bello es preciso que su forma no tenga nada de superfluo sino lo que las condiciones materiales que lo hace útil (*sic*) teniendo en cuenta el material de que se dispone y los usos que ha de prestar». *Ibid.*, pp. 74-75.

36. *Entretiens*, vol. II, núm. 19, pp. 369-370.

37. *Entretiens*, vol. II, núm. 19, pp. 365-366.

Con esto llegamos a la postura del propio Gaudí sobre la cuestión de la influencia del medio en la arquitectura, una postura que revela influencias muy profundas de las teorías deterministas.

En una de las frases recogidas por los discípulos de Gaudí como testimonio del pensamiento arquitectónico del maestro, podemos leer que «la construcción tiene por objeto librarnos del sol y de la lluvia»<sup>38</sup>. Como se ve, la sentencia se parece bastante al párrafo de Viollet-le-Duc reproducido anteriormente y confirma la perdurable influencia del autor de los *Entretiens* en el arquitecto de la *Sagrada Família*. La toma en cuenta de todos estos factores del entorno físico forma

parte de la estrategia gaudiana para la obtención de la cualidad de lo bello que, recordemos, estaba supeditada a la observación del «uso, Carácter y Condiciones Físicas» y, por extensión, es parte integrante también del método de composición de edificios. La adecuación al medio, por lo tanto, es un aspecto consustancial de la «decoración arquitectónica», al mismo nivel que la distribución, los valores representativos o los medios de construcción, porque compone esa «serie de condiciones que si se ponen en claro de una manera adecuada y ordenada forma ya el fondo de la ornamentación» porque da lugar formas «dictadas por la feliz satisfacción de la necesidad».

### El clima de litoral. Sol, lluvia y viento

Como hemos señalado anteriormente, el clima es uno de los principales determinantes para la arquitectura, sobre todo cuando ésta se sitúa fuera de los núcleos urbanos. La protección contra los agentes atmosféricos hostiles había sido señalada por Viollet-le-Duc como la base del programa de una casa de campo, pero si la villa está en el litoral, el condicionamiento de aquellos es entonces todavía mayor porque el clima de la costa es particularmente extremado.

La arquitectura de costa o de balneario se convierte así en una de las puntas de lanza de la búsqueda del nuevo estilo. Recordemos que como género es ya una novedad en sí misma vinculada, por un lado, a una incipiente cultura del ocio, y, por otro, a las corrientes higienistas de la época que comenzaban a ver en el clima del litoral —despreciado hasta entonces como algo nocivo para la salud— una especie de panacea para todos los males. A este carácter novedoso que es producto de costumbres surgidas de formas de vida modernas, se suma la virtualidad revolucionaria de un lenguaje arquitectónico que tiene que medirse con una naturaleza pletórica y potencialmente amenazante.

Los arquitectos del siglo XIX, especialmente los de la segunda mitad, se aplican, entonces, a elaborar los programas de los edificios de costa procurando satisfacer en estas condiciones límite la trilogía durandiana de la «conveniencia»: *solidez, comodidad y salubridad*. En el clima marítimo la salubridad y la solidez se consideran

razones prioritarias para la arquitectura porque los mismos elementos que pueden amenazar la salud de sus habitantes pueden poner en peligro la construcción. El viento es quizás el meteoro que mayores repercusiones tiene en la composición de los edificios como fenómeno atmosférico más característico de la línea costera. Según Dominique Rouillard es el definidor del programa y el purificador del estilo<sup>39</sup>.

Lo verdaderamente innovador de estos arquitectos decimonónicos no era, por lo tanto, la preocupación por los factores higiénicos ni por los vientos (que ya la habían planteado mucho antes Vitruvio o arquitectos del s. XVI como Delorme), sino la forma de dramatizar en la composición de sus edificios las condiciones meteorológicas de la costa. Efectivamente, ya no se trata únicamente de hacer una arquitectura *buena* en el sentido de apropiada a su función, sino de hacerlo patente de la forma más expresiva posible. Es decir, la satisfacción de las necesidades de solidez, comodidad e higiene se convierten ahora en un recurso estético de primer orden mediante su teatral puesta en escena. El arquitecto se complace en exhibir las dificultades de los programas y los determinantes del clima como principios decorativos, exagerándolos dramáticamente si es necesario. Así, la fisonomía típica de las casas del litoral se va a caracterizar por su aspecto audaz y excesivo. La presencia de cuerpos avanzados, ménsulas, *bow-windows*, torres, ménsulas, etc., se convierte en icono de esta arquitectura balnearia.

Como veremos después, el diseño de *El Capricho* responde a esta manera de entender la composición que

38. CODINACHS, Marcia (ed.) (1982): *Gaudí, Antonio: Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*, colección Arquitectura, núm. 6, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, p. 108.

39. ROUILLARD, Dominique (1984): *Le site balnéaire*, Bruselas, Pierre Mardaga éditeur, p. 266.

busca en los problemas enunciados en los programas la fuente de disposiciones decorativas. Gaudí hace gala una vez más de su gran coherencia con respecto a las ideas sobre ornamentación esbozadas en los apuntes de Reus, y aplica ese concepto de «estructura estética» o «decoración arquitectónica» también para expresar la vinculación de la casa comillana con el ambiente marítimo. Una vinculación que se establece en términos abstractos o metafóricos, como corresponde al arte esencialmente simbólico que es la arquitectura, en lugar de iconográficos.

Sobre la influencia del sol en la composición de *Villa Quijano* ya hemos hablado a propósito de la distribución y hemos visto como la exposición solar determinaba la orientación de las distintas piezas. No es necesario, por lo tanto, insistir más sobre este tema y simplemente habría que recordar la importancia del sol como factor terapéutico en las teorías higienistas de la época. La descripción de la casa que nos ha dejado Josep Lluís Sert ilustra magníficamente sus cualidades de luminosidad cuando habla de la sala de estar: «tenía una serie de ventanas dobles colgantes dobles dispuestas en una larga hilera, separadas entre sí únicamente por barrotes de madera. La luz entraba por todas partes»<sup>40</sup>.

En este epígrafe nos fijaremos fundamentalmente en el viento, ese condicionante climático que en el caso de *El Capricho* confirma plenamente su papel de «purificador del estilo». Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el viento ha sido uno de los grandes determinantes de la disposición del edificio. Para empezar, no se puede hacer una lectura completa de su planta sin entender que la forma en «U» con las patillas orientadas al mediodía es la respuesta más lógica a un clima ventoso. Gracias a esta disposición se consigue crear una especie de micro clima en el patio sur, que queda así protegido por el propio volumen de la casa de las ventiscas y la humedad procedentes del mar. En esta especie de útero arquitectónico, surgiría la delicada estructura del jardín de invierno como imagen de una tierna criatura a resguardo en el regazo materno. Su ubicación no puede ser más idónea para garantizar la óptima insolación y la máxima estabilidad térmica. En invierno la estructura acristalada se convertiría en la principal sala de estar y con la llegada del buen tiempo la exedra compondría un agradable «salón de verano».

Pero aquí no se acaban las disposiciones impuestas por el viento. La forma de la planta está concebida para

crear ese pequeño remanso en el patio meridional, pero también era necesario proteger el resto de la casa lo mejor posible de los vientos. Una forma de combatirlos era oponer un ángulo a su trayectoria para disgregar la corriente y atenuar su fuerza. Este remedio ya había sido señalado por Vitruvio en el Libro I de su magna obra, hablando de la manera de disponer las calles dentro de las murallas de una ciudad<sup>41</sup>, y lo retoma Viollet-le-Duc muchos siglos después, no sabemos si por comprobación empírica o por influencia del romano. Así, en los *Entretiens* podemos leer unas recomendaciones sobre construcción de casas de campo, inspiradas en «les maisons des champs de nos contrées méridionales, à la fois demeures de plaisance et métaires» que parecen haber sido calcadas en *El Capricho*:

Dans ces contrées, les vents du nord-ouest sont le plus à craindre, ils apportent avec eux la pluie et la bise; il fait opposer à ce point de l'horizon, non point une façade, mais un angle<sup>42</sup>.

Las condiciones climáticas en Comillas son muy semejantes a las descritas por Viollet: los vientos más húmedos y fuertes suelen ser los del Noroeste. Los comillanos saben que cuando sopla el «gallego» se avecina lluvia. Previendo esto, Gaudí ha ideado una disposición partiendo de los mismos planteamientos del racionalista galo y ha colocado el porche con el *belvedere* precisamente en el ángulo NO de la casa. De esta forma, la torre angular, cuyo eje oblicuo con respecto a la casa se orienta claramente en sentido opuesto al de procedencia de los vientos, actúa como un ariete en contra de éstos. Como la proa rompeolas de un barco, está diseñada para hacer frente a los embates de las fuerzas eólicas, y en esta función su eficacia se ve reforzada por la superficie curva de su volumen cilíndrico.

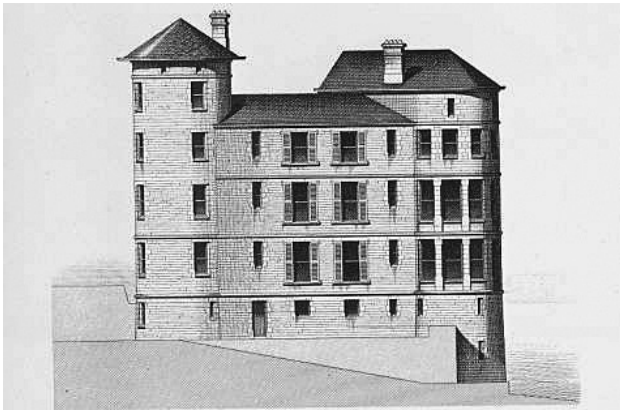
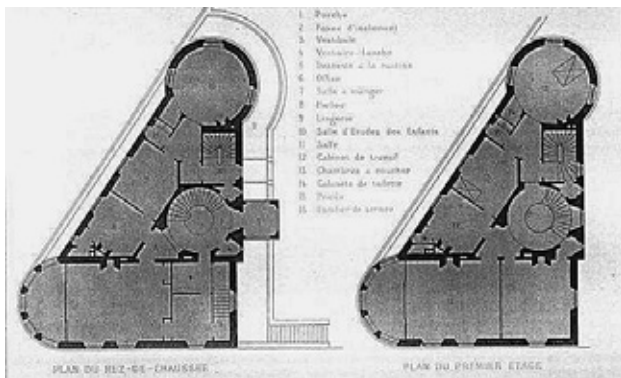
La curva, en efecto, es una forma dictada por la exposición a los vientos, ya que es la que ofrece menor resistencia a este agente atmosférico. Una vez más, la pedagogía violletiana nos ilustra a través de ejemplos escogidos como este tipo de formas son las más indicadas en la arquitectura del litoral. En *Habitations mo-*

40. *Vid. supra*, p. 27.

41. «Las calles, pues, deben estar orientadas en sentido opuesto a la dirección de los vientos, a fin de que cuando soplen se quiebren en los ángulos formados por las manzanas de las casas, y, rebatidos, se dispersen». VITRUVIO, Marco Lucio (1980): *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, editorial Iberia S.A., Libro I, cap. VI, p. 28.

42. *Entretiens*, vol. II, p. 370.

dernes presenta el caso modélico de una *maison privée a Biarrits* (sic) situada al borde del mar, cuya planta tiene una curiosa forma triangular con dos de los ángulos curvos<sup>43</sup>. Uno de éstos lo constituye una torre cilíndrica y el otro un cuerpo rectangular acabado en un ábside-mirador semicircular perforado por múltiples ventanas. La razón de esta disposición triangular y de las formas curvas, nos explica Viollet, es ofrecer menos resistencia a los vientos marinos. La ubicación en esquina de la torre-mirador de *El Capricho* responde, pues, a esta misma lógica de crear ángulos curvos, que, si nos fijamos bien, es una constante en toda la casa.



13 y 14. *Habitations modernes*: «maison privée a Biarrits».

En efecto, un examen atento de la construcción revela que el arquitecto se ha cuidado muy mucho de evitar las aristas vivas. Ni uno solo de los volúmenes principales del edificio presenta un ángulo recto. Hay, por decirlo así, una coherencia de la curva: las más pronunciadas aparecen en las partes más azotadas por el viento, que son las fachadas occidental y septentrional. La mayor condensación se produce en la zona del ángulo NO,

43. *Habitations modernes*, pl. 112, pp. 3-4.

el más problemático, donde además de la de la torre están las dos amplias curvas que dibuja el chaflán del porche. La del lateral occidental se une casi sin solución de continuidad con el ábside ultrasemicircular del fumadero, de manera que la fachada de la casa, vista desde este ángulo, ofrece una imagen muy sinuosa, como formada de curvas y contracurvas. En la fachada norte la curva más importante es la que describe la unión del cuarto de música con el vestidor. Es posible que Gaudí haya querido representar en este punto, que marca la transición entre el ala septentrional y el ala oriental, su exposición a los vientos del NE. Todos los demás ángulos no tienen tanta curva pero presentan, por lo menos, una forma roma y sin arista. Este un detalle no casual porque comporta una serie de dificultades añadidas: se tuvieron que labrar unos sillares especiales para las esquinas del basamento, y en la fábrica de ladrillo se hubieron de hacer igualmente *ex profeso* unas piezas de ángulo aplantilladas con la forma pertinente. En estos pequeños detalles es donde se muestra, a veces, el genio del arquitecto.

Hay, por lo tanto, una intención muy consciente en todo el edificio de suprimir la línea recta a favor de la curva. La explicación de ello la debemos encontrar en la voluntad de Gaudí de escenificar el contexto marino de la casa resaltando las «formas atmosféricas» dictadas por el clima y, muy en particular, por los vientos. A este respecto habría que señalar que todos los autores que han tratado *El Capricho* han pasado por encima de este hecho y que, en el mejor de los casos, han entendido la persistente presencia de la línea curva como un anticipo del estilo «modernista» de madurez. Sin negar la evidente predilección del arquitecto catalán por la curva en busca de una expresión más «orgánica» de la construcción, rechazamos de plano esa interpretación puramente formalista por la sencilla razón de que en otras obras estrictamente coetáneas aquella no tiene tanta importancia<sup>44</sup>. Otra posible disposición que

44. El ejemplo más claro sería el de la *Casa Vicens*, situada en el barrio de Gracia de Barcelona. Pensada como una casa de verano, su planta presenta varias similitudes con la de *El Capricho*, como ya hemos señalado, y, sin embargo, los ángulos rectos, las aristas vivas, aparecen por todos lados. Las curvas están, pero son mucho menos importantes. ¿Por qué? Porque el edificio está situado en un clima muy distinto. Está lejos del mar. Por el contrario, si analizamos la *Casa Batlló* o la *Casa Milá* podemos apercibirnos de un hecho: las dos se encuentran también en Barcelona, pero tienen en común que su lugar de ubicación (el Paseo de Gracia) está cerca del mar. Ambas presentan una fachada sinuosa y la segunda de ellas, incluso, dio pábulo a un llamado *estilo de ola*. En realidad,

podemos encontrar en *Villa Quijano* relacionada con el viento es la del movimiento en los cuerpos de la fachada. Ya hemos visto cómo esto se puede atribuir al principio funcionalista de la individualización de las partes o, incluso, a una pervivencia de valores estéticos arraigados en la poética del Pintoresco, pero para Viollet-le-Duc, componer una fachada con abundantes salientes y entrantes era una buena manera de cortar el aire. Esta fuerte articulación de los alzados del edificio comillano coincide, pues, con esa imagen arquetípica de la arquitectura de costa puesta en tela de juicio por el crítico Rivoalen<sup>45</sup>.

La «programación» de los edificios para adecuarlos a la lucha contra el viento llega al extremo de que los arquitectos se preocupan hasta de las texturas de las fachadas. Éstas deberían ser lo más desnudas y pulidas posible para ofrecer la menor resistencia posible al aire. Esta preocupación queda recogida en *El Capricho* en el empleo de la cerámica vidriada (especialmente en la torre «rompe vientos») y en el tratamiento de las ventanas. Es el caso, sobre todo, de la del salón, cuyas grandes dimensiones parecen pedir un sistema de enmarcamiento con más resalte que la mera cenefa de azulejos. Gaudí, sin embargo, ha concebido el ventanal en su expresión más desnuda posible, con la cristalera plana enrasada al nivel de la fachada y unos mínimos vierteaguas de metal. Un ventanal que adquiere así un aspecto extremadamente funcional y sugiere analogías formales con el diseño ferroviario o naval.

Una manifestación importante de la adecuación del edificio a las condiciones atmosféricas es también, sin duda, la propiedad del sistema de cerramiento de los vanos. Aquí hemos de referirnos, ante todo, a las ventanas, un aspecto de la construcción que puede parecer secundario para un concepto de la arquitectura menos preocupado por la «caracterización» a partir de los determinantes del programa, pero que adquiere una singular relevancia en esta otra forma de entender la com-

posición que estamos analizando en Gaudí. Según éste, la ventana es un elemento más del programa cuya forma y características deben satisfacer las exigencias impuestas por el clima y, como tal, puede influir en la disposición de la arquitectura o en sus particularidades constructivas. Es decir, que las ventanas no deben ser meros añadidos «neutros», sino que, por el contrario, deben formar parte del proceso de composición general del edificio. Algo parecido es lo que viene a decir Viollet-le-Duc cuando critica la manía contemporánea de seguir componiendo ventanas al estilo romano sin tener en cuenta los adelantos técnicos y las nuevas necesidades. Precisamente uno de estos adelantos era un novedoso sistema inglés de persiana con lamas enrollables presentado en la Exposición Universal de 1867. El autor de los *Entretiens* plantea que en vez de hacerse los huecos de las ventanas y colocar luego las persianas fijándolas en la fachada, que se proyecten ya estos huecos teniendo en cuenta el alojamiento de los cilindros de aquéllas<sup>46</sup>.

Gaudí parece haberse aprendido bien estas lecciones porque *El Capricho* incorpora una serie de novedades y mecanismos en sus ventanas que necesariamente se tienen que haber previsto desde el plano y han condicionado, de una forma u otra, la construcción. La importancia del sistema de cerramiento en esta casa se justifica por el programa. Si en general Viollet-le-Duc advertía del cuidado especial que había que poner sobre este particular en las habitaciones de campo, en una situada en un enclave costero había que tener todavía más cuidado. Así, el arquitecto catalán se ha preocupado por emplear el tipo de ventana más eficaz para un clima frío y ventoso: la de guillotina. Un tipo de ventana que es usado habitualmente en las galerías o miradores de la cornisa cantábrica, aunque en versiones mucho menos sofisticadas que éstas.

Según el gran historiador de la casa inglesa Hermann Muthesius, el origen de su invención sería Alemania y de aquí habría pasado rápidamente a la vivienda británica a finales del siglo xvii<sup>47</sup>. Sus ventajas son evidentes, sobre en todo en el modelo más perfeccionado que es aquel que presenta un sistema de contrapesos para mantener abierta la hoja deslizante a la altura que se quiera: ocupa mucho menos espacio cuando está abierta que el

---

ambas son metáforas marinas al margen de otros posibles significados que se le puedan dar.

45. PANE, Roberto (1982): *Antoni Gaudí*, Milán, Edizioni di Comunità, pp. 102-103, con su agudeza habitual, ha sido uno de los pocos autores que ha sabido ver este carácter «eccésivo» de *El Capricho* como resultado de las imposiciones del programa: «similmente il movimento di balconi, finestre multiple, terrazze ed abbaini, mentre appare eccésivo se lo iudica soltanto come fatto plastico, é coerente in ogni parte con il proposito di realizzare la massima comunicazione fra interno ed esterno, sia in funzione della luce, come s'è accennato, che in quella del paesaggio».

---

46. *Entretiens*, vol. II, núm. 18, pp. 311-312.

47. MUTHESIUS, Hermann (1990 [1904-1905]): *The English House*, Oxford, BSP Professional Books, pp. 190-191. Sin embargo, Rybczynsky (1990), p. 67, opina que es de invención holandesa.

tipo de hojas batientes y permite graduar de una manera mucho mejor la ventilación subiendo más o menos la guillotina. Esta última facultad la hace especialmente apropiada, además, para controlar el funcionamiento de las chimeneas mediante la corriente de aire. Pero en un edificio expuesto a los vientos su principal ventaja es que puede permanecer abierta en la posición deseada sin peligro de que sus hojas se golpeen y rompan como ocurre en las ventanas batientes.

Sin duda, estos beneficios son los que han decidido a Gaudí al empleo del sistema de guillotina, pero las ventanas de *El Capricho* incorporan además una sustancial mejora técnica, ya que presentan un doble acristalamiento. Este perfeccionamiento es un verdadero *tour de force* en el cumplimiento de las imposiciones del programa y algo prácticamente insólito en la arquitectura contemporánea. Su fuente de inspiración podría ser la ingeniería ferroviaria y, más concretamente, los diseños del canadiense Henry Rutton para la ventilación de los vagones de los ferrocarriles de Canadá y EE.UU.<sup>48</sup>. La presencia exclusiva de estas dobles ventanas en la crujía norte revelan el objeto de su especial diseño: por un lado, servir de aislantes térmicos en la parte más fría de la casa; por otro, conseguir un sistema de ventilación que evite la lluvia y las corrientes de aire en esa parte especialmente azotada por los agentes atmosféricos.

Pero no es el doble acristalamiento la única precaución que tiene que ver con unas particulares condiciones climáticas: la forma de construir las ventanas también es la óptima para una casa rural y sometida, además, a un fuerte régimen de vientos. Una vez más, los *Entretiens* son una fuente de sabiduría. Viollet-le-Duc se detiene en la lección núm. 19 a explicar por qué en el campo hay que construir las ventanas con *châssis* (bastidores) más pequeños que en la ciudad: porque hay más luz y más viento, ya que no existe la densidad de edificios de los núcleos urbanos, que hacen de quitasol y de paravientos. Fuera de la ciudad, por lo tanto, es más fácil que el agente eólico pueda producir daños en los cristales y su reparación es, además, más complicada por la escasez de industria y personal cualificado.

Obviamente, las ventanas de guillotina tienen muchas ventajas pero también inconvenientes. El principal de éstos es que es más compleja de instalar y nece-

sita que en la construcción se prevean unas cajas para albergar el sistema de contrapesos. Gaudí no sólo no se ha amedrentado ante estos problemas, sino que parece que ha querido incrementar las dificultades añadiendo sofisticados mecanismos de persiana. Los casos más espectaculares son las ventanas del cuarto de música o estudio de Máximo, y el vestidor. En estas dos piezas, las necesidades de uso imponían la presencia de un sistema de cerramiento. Lo más sencillo hubiera sido colocar unas contraventanas de librillo como en los vanos orientados al sur, pero el arquitecto decidió poner unas originales persianas de desarrollo horizontal que implican ciertas prevenciones constructivas. La primera de las citadas incorpora dos tambores verticales para enrollar las lamas, que quedan embutidos en la pared. La segunda es una corredera de madera y la que mejor ilustra ese concepto de composición preconizado en los *Entretiens*, según el cual la arquitectura debe satisfacer constructivamente todas las determinaciones del programa y extraer de ellas sus razones formales. En efecto, el funcionamiento de esta persiana necesita un alojamiento para cuando está abierta y éste lo constituye un tabique hueco que separa el aseo del resto del vestidor. El dispositivo de este cerramiento, por lo tanto, se comporta también como elemento de distribución. Uno y otro han sido concebidos y proyectados conjuntamente; el alzado y la planta forman una unidad indisoluble. Ahí radica el mérito y la complicación de esta forma de componer. Y como coronación de esta dificultad Gaudí ha rizado el rizo convirtiendo el delicado sistema de contrapesos de algunas de estas ventanas en un órgano musical<sup>49</sup>.

Desde luego, parece claro que el arquitecto se complace en buscar la dificultad y exhibir su ingenio en los detalles aparentemente más banales de la arquitectura. Si no, no se comprendería el uso de estos sofisticados sistemas de persianas que cierran en sentido horizontal. Especialmente complejo es el del estudio, formado por un doble tambor que permite accionar al mismo tiempo el mecanismo de cierre de las dos hojas. El ingenio parece corresponderse con el modelo de puertas correderas patentado por el competente ebanista Eudald Puntí, en cuyo taller de la calle de la Cendra colaboró Gaudí en numerosos proyectos durante su etapa

48. Rutton escribió en 1862 *Ventilation and Warming of Buildings* (New York) con la intención de demostrar cómo se podían aplicar a la arquitectura, una disciplina que él consideraba anticuada, sus investigaciones en ingeniería. *Op. cit.* en Rybczynsky (1986), p. 152.

49. Según Bassegoda (1989), p. 207, en 1984 el escultor japonés Kan Masuda hizo una reconstrucción a escala natural de una de las ventanas sonoras. Su sonido musical es producido por el choque entre sí de los contrapesos metálicos de la guillotina.

juvenil<sup>50</sup>. Lo mismo podríamos decir de las persianas del vestidor empotrables en el muro, cuyo funcionamiento y construcción coincide con los modelos patentados por el artesano barcelonés.

La explicación de la presencia de este complejo ingenio en Comillas es muy posible que sea también el clima ventoso del lugar<sup>51</sup>. De esta forma el viento, ese depurador del estilo de *El Capricho*, queda también incorporado simbólicamente en el interior de la vivienda. Como conclusión podríamos decir que las ventanas han sido tratadas como parte principal del «problema» de adecuar el edificio al contexto climático (especialmente a los vientos y la lluvia) y que, como tales, fueron concebidas en el mismo acto de creación del organismo arquitectónico imponiendo sus necesidades constructivas. Así, por ejemplo, el grosor de los muros se ha visto determinado en gran medida por la exigencia de albergar la doble cristalera y los alojamientos de los dispositivos para las ventanas y las persianas.

Siguiendo con nuestro análisis, nos centraremos a continuación en otra disposición pensada especialmente para hacer frente a los efectos de la lluvia y la humedad. Una de éstas es el amplio alero que recorre todo el edificio. Su apariencia exótica por la evocación de los ajimeces de la arquitectura islámica puede hacer pasar

por alto que no se trata de un elemento caprichoso y meramente estilístico, sino que, por el contrario, tiene una función plenamente justificada. Este elemento está perennemente presente en la arquitectura cántabra regional. Sus ventajas son muchas porque protege tanto del sol excesivo como de las ventiscas y de la lluvia. La barbacana de *El Capricho*, sin embargo, parece que se justifica ante todo por la necesidad de albergar la amplia lima que bordea todo el tejado y, constituye, por lo tanto, una parte muy relevante de un eficaz sistema de evacuación de aguas<sup>52</sup>.

Es notorio que Gaudí ha tenido que sacrificar en las partes altas de la casa de Máximo las veleidades estilísticas para adaptar la construcción a un programa de clima lluvioso. La renuncia se plasma de forma más evidente en el tejado, cuya fisonomía es más propia de un país nórdico que de una arquitectura oriental<sup>53</sup>. En este sentido se muestra totalmente coherente con los principios de composición plasmados en sus manuscritos, según los cuales las siluetas de los edificios debían ser el resultado de una estructura adaptada a las necesidades. El alero, sin embargo, gracias a su apeo en esas plásticas cartelas escalonadas, consigue desarrollar su función con plena eficacia manteniendo, empero, una imagen indeterminadamente exótica.

Finalmente, nos referiremos a la forma en que *El Capricho* aborda su relación con el frío. Parece obvio que la casa de Máximo Díaz de Quijano no fue concebida como una residencia estacional para ir a pasar

50. La colaboración entre Gaudí y los talleres Puntí es muy importante y fecunda. Además de una relación profesional, sabemos que entre el ebanista y el arquitecto había una fuerte estima mutua y unos estrechos vínculos personales, hasta el punto de que Gaudí asesoró a su amigo en la redacción del testamento. De acuerdo con estos consejos, a la muerte del fundador (1888) la empresa se dividió en dos firmas independientes: *Planas y Queraltó* y *Casas y Bardés*. Se conocen bastantes casos de colaboraciones del arquitecto con el taller, pero en lo que respecta a Comillas recordaremos, además de *El Capricho*, la del kiosco para las Jornadas de 1881.

En cuanto al sistema de las persianas, una noticia necrológica del *Diario de Barcelona* del 9 de mayo de 1888, p. 5878, decía que Puntí «era autor de un sistema de cierres que se ha extendido mucho». Juan Matamala (1999), pp. 49-50, por su parte, nos dice que «cuando éste [Puntí] efectuaba el estudio técnico de ciertas puertas correderas —en sustitución de las de bisagra frente al exterior, Gaudí le ayudó en la disposición del mecanismo, a fin de ahorrar espacio y lograr mayor visibilidad en los establecimientos. Entre ellos se contaban la Casa Vicens y la Sala Parés de Exposiciones, inaugurada en el año 1884».

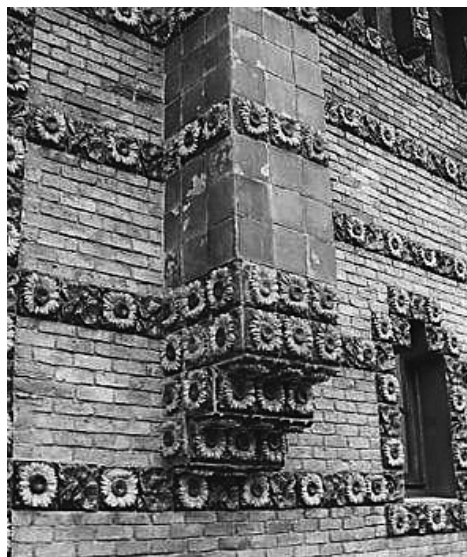
51. El único ejemplo similar de cerramiento horizontal que conocemos aparece en la casa de Biarritz que publica Viollet-le-Duc en *Habitations modernes*. Como hemos visto más arriba, ésta se proponía como modelo de arquitectura que «reacciona» ante el factor eólico.

52. La reforma de 1914 privó de sentido a este elemento al sustituir la teja árabe por un cubrimiento de fibrocemento que prolongaba la caída del tejado hasta el borde del mismo, anulando, de esta manera, la mencionada lima. Además, con esta intervención, se suprimió también un espacio casi transitable que quedaba entre el extremo del alero y el arranque del caballete, sin duda previsto por Gaudí para facilitar las tareas de reparación de la cubierta. Esta prevención funcional de las cubiertas practicables es recomendada por Viollet-le-Duc en varias ocasiones y Gaudí la aplicará con un desarrollo romántico en todas las obras contemporáneas de *El Capricho*: la *Casa Vicens* y los pabellones de entrada de la *Finca Güell* de Pedralbes.

53. Esto ya lo hace notar CASANELLES, Enric (1965): *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa, p. 33, cuando en su descripción de *El Capricho* se refiere a «los cartelados que sostienen los planos oscuros de las pizarras del tejado, única nota de ambiente y exigencia nortños...». También Matamala (1960), fol. 79, cuando a propósito de las buhardillas dice que «forman cuerpo avanzado de la cubierta a gran pendiente, imprimiendo al edificio un confortable y acogedor carácter, apropiado a las exigencias del clima».

una temporada de verano junto al mar. El programa del edificio está concebido para habitar en él todo el año y, por lo tanto, éste debía estar preparado contra el frío del invierno y de las estaciones menos cálidas. Una de las primeras medidas que el arquitecto debía adoptar en este sentido era la correcta orientación de la arquitectura con respecto al curso solar y a los vientos, de lo cual ya hemos hablado suficientemente en este apartado y en el de la distribución. Otra forma de *prevenir los efectos de la intemperie*, para emplear expresiones violletianas, era aislar lo mejor posible la construcción. Esto se consigue empleando buenos materiales y levantando muros de un grosor conveniente para que en invierno obstaculicen el paso del frío, y en invierno el del calor. Como hemos visto antes, Gaudí ya había tenido en cuenta esta prevención para poder colocar las complejas y gruesas ventanas de doble cristalera. Ahora bien, además de estas medidas, digamos que arquitectónicas, era necesario también la adopción de un sistema de calefacción adecuado. Esto, en un principio podría pensarse que no debería tener más repercusión sobre la disposición del edificio o sobre su imagen arquitectónica que las salidas de humo en el tejado, pero Gaudí ha querido que esta exigencia climática quedara dramatizada de alguna manera en el alzado de la casa como representación de uno de los *donnés du problème*.

El medio de calefacción más adecuado en la época en la se construye *El Capricho* es, sin duda, la chimenea. Viollet ve necesario su uso en las casas de campo, incluso en verano, y considera que la estufa debe ser un calorífero simplemente complementario, útil para deshumidificar los interiores en invierno<sup>54</sup>. En sus lecciones sobre «fumistería» de *Habitations modernes* da recomendaciones muy concretas sobre la construcción de chimeneas y, aunque en ningún momento dice que los conductos deban hacerse exteriores, sí insiste en que éstos deben ser lo suficientemente anchos como para no impedir la subida de los humos. Es posible que Gaudí haya tenido en cuenta esta recomendación al hacer exteriores los tiros de tres de las cinco chimeneas del edificio, ya que el grueso de su sección hubiera hecho prácticamente imposible construirlos embutidos en el muro. Una explicación parcial de esta disposición externa podría ser, por lo tanto, las necesidades funcionales del sistema de calefacción, pero, el grado de atrevimiento demostrado por el arquitecto al interrumpir la



15. Detalle de uno de los conductos de chimenea de la fachada norte de *El Capricho*.

fachada con estos conductos vidriados, parece indicar una manipulación expresiva de los mismos. Anteriormente hemos visto otra explicación complementaria de este mismo hecho basada en razones compositivas, pero es posible también ver en la manera franca de acusar estos elementos en el alzado una escenificación del contexto climático. Hay que tener en cuenta, además, que esto se produce en *El Capricho* sólo en las chimeneas de la planta principal que dan a la fachada norte y a la a este, mientras que en las de la fachada de mediodía, menos importantes, el tiro va por dentro del muro. Otro ejemplo de esa jerarquización de la composición basada en criterios funcionales.

La conclusión, por lo tanto, es clara: se trata, una vez más, de hacer una representación de la arquitectura del litoral. La casa de Máximo Díaz de Quijano es la única obra de Gaudí planteada como tal y por ello los conductos de las chimeneas adquieren una importancia sólo comparable con los de la *Casa Vicens*, una vivienda que si bien no está ubicada en un entorno costero, es similar a *El Capricho* en su carácter de vivienda no urbana. Su ostensible presencia en las partes del edificio más expuestas a las inclemencias, es una forma de expresar su adecuación a las condiciones impuestas por el programa. Tal como las formas curvas expresan la propiedad de la construcción conforme el régimen de los vientos, las chimeneas así sobreponderadas ponen en escena la capacidad del organismo arquitectónico para luchar contra el frío y garantizar el cálido *confort* doméstico.

54. *Entretiens*, vol. II, p. 360.

## El panorama

En la arquitectura del litoral suele aparecer, como ingrediente fundamental del programa, el disfrute de las vistas. Es un aspecto éste del principio de adecuación al medio, pero que no se refiere a las necesidades materiales, sino más bien a las psicológicas, como hemos visto anteriormente al hablar del concepto de *confort* y su aplicación al diseño de la distribución de *El Capricho*. Es quizás por este hecho que el cartesiano Viollet-le-Duc no insiste demasiado en este punto al teorizar sobre la manera en que los edificios cumplen con sus programas, pero lo que Rouillard denomina «l'ordre de la vue» es una constante en la arquitectura de costa decimonónica que surge como imperativo de la belleza pintoresca del lugar. En este apartado abordaremos este tema no desde el punto de vista psicológico, sino desde el puramente arquitectónico, es decir, de cómo se traduce en la construcción la integración visual del panorama.

Si las vistas siempre son importantes en cualquier casa o villa situada fuera de la ciudad, en el litoral mucho más porque el espectáculo de la naturaleza al borde del mar alcanza la máxima expresión de lo pintoresco e, incluso a veces, de lo sublime. El ideal de la casa de costa es, por lo tanto, el de abarcar la máxima extensión de horizonte. Se trata de «poner la obra en armonía con el horizonte», diría Baudot<sup>55</sup>. En sintonía con aquél, el basamento adquiere ahora un significado metafórico añadido al de solidez: según Chabat es el pedestal sobre el que se eleva la casa y también el promontorio sobre el que descubrir el paisaje<sup>56</sup>.

Uno de los ejemplos modélicos de satisfacción de este ideal es, según Rouillard, *Ville Honoré* en Trouville, obra del arquitecto Devrez en 1869. En esta casa situada a la orilla del mar, la integración visual del horizonte se consigue mediante una acertada elección de las orientaciones y la creación del mayor número posible de puntos de vista o perspectivas distintas. En los planos quedan registradas éstas con líneas discontinuas como testimonio de su importancia. Las ventanas son del tipo *bow-window* porque son las que procuran un mayor ángulo de visión y permiten al espectador «mensurar la mar»<sup>57</sup>.

Esta necesidad de abarcar desde la casa el arco de horizonte más amplio posible, produce una imagen ar-

quitectónica característica: la abundancia de miradores y cuerpos salientes: balcones, *bow-windows*, galerías, *belvederes* y observatorios o *look-out*.



16. *Villa Honoré* en Trouville con sus ejes visuales, *Gazette des Architectes et du Batiment*, 1869.

En *El Capricho* encontramos representados varios de estos elementos pensados para el goce del paisaje. Anteriormente ya nos hemos referido al fumadero como espacio equivalente a una amplia *bow-window*, aunque por su forma de construcción *de fond* (es decir, con apoyo hasta el suelo) podría ser también considerado como *bretèche*. En cuanto a disposición se parece bastante, además, a lo que Viollet denomina *pavillons à pans* en el ejemplo del castillo de Warkworth<sup>58</sup>. Pero éstos, ubicados en el comedor y en el salón, también los podríamos relacionar con la *salona* de la casa comillana por sus ventanas en chaflán. En la obra de Gaudí las ventanas se han convertido en los célebres balcones angulares, pero la forma de resolver el achaflanamiento de las esquinas mediante una ménsula es claramente una versión simplificada de uno de los grabados que, sobre el mencionado castillo, presenta el autor de los *Entretiens*. La ventaja de esta disposición esquinada es evidente: no sólo consigue diversificar más las orientaciones de los vanos y, por lo tanto, mejorar la insolación de la estancia, sino también ampliar notablemente el ángulo de visión gracias a las perspectivas oblicuas que permiten las puertas-ventanas.

Hasta ahora hemos constatado la presencia en *Villa Quijano* de balcones oblicuos, *bow-windows* o *bretèches*, y a estos elementos habría que añadir las dos terrazas de la vivienda, pero el mirador principal, el que verda-

55. Cfr. ROUILLARD (1984), p. 311.

56. *Ibid.*, p. 322.

57. *Ibid.*, p. 311.

58. *Entretiens*, vol. II, núm. 19, pp. 378-386.

deramente da carácter al edificio, pertenece a la tipología del *belvedere*. Obviamente, se trata de la torre-atalaya. No hay duda de que este caprichoso *belvedere* en forma de minarete está concebido para ensanchar el horizonte panorámico de la casa e intentar vislumbrar la línea de mar. Desde este punto de vista, el mirador superior (hay otro inferior en forma de balcón anular) se comporta de una forma parecida a los *look-out*, como un periscopio o faro con capacidad para escudriñar el horizonte en 360° a la redonda.

La torre es, sin duda, el reclamo del edificio, el elemento que más atrae la atención y el que mejor le caracteriza como obra caprichosa. Casi todos los gaudinistas le han dedicado algunas líneas y, sin embargo, no acaba de estar clara su función. Partiendo de la base de que se trata de un mirador, las opiniones difieren sobre si está pensado para la contemplación del mar o como mero elemento exótico dentro de un conjunto pintoresco. La mayoría de los autores se decantan por lo primero, pero el japonés Tokutoshi Torii la ve como un producto del gusto de Gaudí por este tipo de elementos paisajísticos y no le encuentra ninguna necesidad concreta<sup>59</sup>. Molema, por su parte, y en clara contradicción con muchos de los gaudinistas, dice que «el emplazamiento del edificio en el terreno no resulta evidente» porque «la torre, pensada para tener vistas al mar, está en un punto bajo de la pendiente»<sup>60</sup>.

No obstante, cualquiera que se suba a la torre podrá comprobar que, efectivamente, desde la cúspide del minarete se alcanza a divisar el Cantábrico (aunque con cierta dificultad). Nuestra experiencia personal nos dice que quizás con tan sólo un metro más de altura se podría haber conseguido un panorama mucho mejor. Posiblemente este «fallo» sea una consecuencia de la no presencia del propio Gaudí a pie de obra, pero, en cualquier caso, queda clara esa vocación marítima de la torre de acuerdo con el programa de la arquitectura del litoral.

Otra cuestión suscitada a propósito de la torre es su supuesta relación formal con el proyecto estudiantil de un «Embarcadero Real», presentado en octubre de 1876 al examen extraordinario para la obtención del premio especial de la Escuela de Arquitectura barcelonesa<sup>61</sup>.

Evidentemente, las torres del proyecto y la de Comillas presentan ciertas similitudes por su forma cilíndrica, los balcones anulares y las partes inferiores soportadas en columnas, pero estilísticamente son muy diferentes. Quizá lo más interesante es que la tipología curva podría interpretarse en los dos casos como una consecuencia del contexto acuático en el que se insertan ambas arquitecturas (en el caso del embarcadero se trata de un lago): como recuerdo de los faros o las atalayas, y sus cuerpos cilíndricos adaptados al rozamiento de los vientos.

Finalmente, acabaremos este apartado hablando de uno de los aspectos que más han llamado la atención a aquéllos que han analizado el edificio: la aparente incongruencia de orientar el banco-barandilla de los balcones angulares de espaldas al paisaje. Evidentemente, parece un contrasentido que estos bancos estén mirando hacia la casa y no hacia las panorámicas que se abren en la vertiente septentrional. Sin embargo hay que tener en cuenta que esta tipología es algo recurrente en la producción gaudiana y que se justifica, digamos, por razones de economía funcional. Es decir, se trata de conseguir dos funciones a partir de un único elemento. En el caso que comentamos, la barandilla asume el papel de protector y de asiento al mismo tiempo. Con esto se consigue un ahorro de espacio que es especialmente importante dadas las exiguas dimensiones del balcón. Por otro lado, hay que tener en cuenta el carácter público de esta crujía norte de la vivienda. La disposición en enfilada de las diversas piezas hace pensar que este espacio fue proyectado para permitir concurrencias reuniones sociales y, en este sentido, los asientos no serían tanto un elemento pensado para contemplar relajadamente el paisaje como una comodidad prevista para hacer agradable la conversación y las relaciones personales. Estas ideas románticas no deben extrañarnos en esta época de Gaudí porque fueron puestas claramente de manifiesto en sus escritos sobre la casa pairal. Además, contamos con el ejemplo de la coetánea *Casa Vicens*, donde aparecen los mismos bancos-barandilla dando la espalda al jardín para girarse hacia la galería, el centro de reunión de la familia durante las estancias cálidas.

59. TORII, Tokutoshi (1983): *El mundo enigmático de Gaudí*, Madrid, Instituto de España, p. 253.

60. MOLEMA (1992), p. 120.

61. Firmado por el secretario del jurado, Lluís Domènech i Montaner, consta de tres dibujos. La primera referencia a esta relación con *El Capricho* aparece en BASSEGODA NONELL, Juan

(1971a): *Gaudí*, Madrid, Publicaciones Españolas (Temas Españoles, 517), p. 71, y después en COLLINS, G. R. y BASSEGODA, J. (1983): *The designs and drawings of Antonio Gaudí*, Princeton, University Press, p. 23. Molema (1992), p. 125, incide en esta relación y añade que el croquis de embarcadero se inspira a su vez en el «Moulin dans style néo-gothique» del *Jardin Beaujon*, publicado por Krafft y Ransonnette en *Les maisons de Paris*.

## RACIONALISMO CONSTRUCTIVO

Frente a la indiferencia de Durand por los procedimientos de construcción, Gaudí se alinea con la postura de Viollet-le-Duc y, en general, con la de aquella corriente llamada por César Daly «eclecticismo legítimo», que veía en la sinceridad constructiva y en la innovación estructural una vía para la regeneración de la arquitectura.

Ya en su etapa juvenil, el catalán demuestra estar muy concienciado de estos planteamientos. Prueba de ello son las reflexiones de su cuaderno de apuntes en las que ya hablaba de realizar estudios técnicos para «hacer construcciones apropiadas á los adelantos de nuestra época»<sup>62</sup>. Hay, por lo tanto, una inquietud manifiesta por la búsqueda de ese *carácter distintivo* de cada época partiendo de la renovación de los procesos de construcción, pero también es cierto que Viollet y sus acólitos ven en una especie de «honestidad tectónica» un principio renovador de la arquitectura coetánea: la «verdad con respecto a los procesos de construcción» se convierte en la segunda condición necesaria de la arquitectura para el autor de los *Entretiens*<sup>63</sup>.

Curiosamente, tanto en el caso de Viollet-le-Duc como en el de Gaudí, la exaltación historiográfica de sus valores racionalistas se ha preocupado infinitamen-

te más sobre esta segunda verdad que sobre la primera, es decir, la relativa al programa. Así, no es de extrañar que *El Capricho* haya suscitado poco interés entre el gaudinismo por tratarse de una obra «convencional»<sup>64</sup> en el sentido de que, en principio, no presenta ninguna particularidad estructural. A pesar de ello, y a pesar también del supuesto carácter caprichoso y liviano del edificio, veremos que su seriedad constructiva anticipa de alguna forma soluciones estructurales clásicas en la tectónica gaudiana. Además, *Villa Quijano* tiene mucho interés desde el punto de vista de la aplicación de esos principios éticos del racionalismo constructivo como potenciales regeneradores del estilo arquitectónico. Uno de ellos podríamos definirlo como la transparencia en el uso de los materiales y de los medios, cualidad que, según Viollet tiene en sí misma un valor decorativo «or il est bon, en architecture, de se servir des nécessités de la construction comme d'un moyen décoratif, d'accuser franchement ces nécessités»<sup>65</sup>. Recordemos que este principio está ya muy presente en los escritos de juventud del de Reus y que queda palmariamente reflejado en el concepto de estructura estética, así como en la importancia concedida al *uso* y las *condiciones físicas* en la definición de la «Alta belleza».

## El empleo razonado de los materiales

Uno de los principales problemas que, sin duda, plantearía la composición de *El Capricho* a Gaudí sería la de concitar un estilo exótico y orientalizable con unos materiales de construcción adecuados al uso del edificio y compatibles con el clima y la geografía del lugar. Desde la óptica metodológica violletiana, o, en general, racionalista, no se podían sacrificar los valores higiénicos y funcionales en favor de los estilísticos o formales. Así pues, la arquitectura de la casa comillana está construida con los medios más idóneos para satisfacer las necesidades del programa, a pesar de que el empleo del ladrillo visto y de la cerámica vidriada pudiera parecer una consecuencia meramente estilística del lenguaje exotizante de la obra.

Si acudimos una vez más a los *Entretiens*, encontraremos referencias a la conveniencia del uso del ladrillo en las casas de campo<sup>66</sup>. El ladrillo es, pues, una buena elección para el clima lluvioso de Comillas porque actúa mejor como aislante térmico y de la humedad que la mayoría de los materiales pétreos. En cuanto a la piedra del basamento, no tenemos ninguna constancia de su procedencia, pero todo parece indicar que es del país y que reúne las propiedades de porosidad necesarias para que sea aconsejable su uso en la construcción.

La elección de la cerámica como elemento decorativo es un rasgo de atrevimiento estilístico que no debe hacer olvidar que su presencia en las fachadas del edificio tiene una justificación plenamente funcional. En efecto, en las regiones expuestas a los vientos fríos y lluviosos, especialmente las nórdicas, se emplean diversos procedimientos para proteger los muros de la humedad.

62. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 77.

63. *Vid. supra*, p. 19.

64. El término lo utiliza Molema (1992), p. 123.

65. *Vid. supra*, p. 21, n. 43.

66. *Entretiens*, vol. II, núm. 19, p. 358.

Viollet-le-Duc habla de chillas o ripias aunque recomienda como mejor solución los aleros «assez saillants pour empêcher la pluie de fouetter sur les murs, et le soleil de les frapper trop vivement sur la totalité de leur surface»<sup>67</sup>. Sin embargo, en varias zonas de la geografía española se emplean también para esta función aislantes como tejas o azulejos de cerámica esmaltada que cubren las partes de la arquitectura más sensibles al efecto del viento y la lluvia. Gaudí ha decidido usar este último material por su idoneidad con respecto al lenguaje orientalizante del edificio y sus grandes propiedades de impermeabilización.

Si nos fijamos desde el punto de vista exclusivamente funcional en la cerámica de *El Capricho*, veremos que su empleo no puede ser más lógico. La disposición de las fajas de azulejos está claramente diseñada para reforzar la protección de las partes más proclives a la filtración de humedades. Repasemos su ubicación: la mayor concentración (excluyendo la torre) se produce en las partes altas del edificio. Prácticamente la totalidad de la barbacana está chapada con este material vidriado a modo de blindaje contra el agua. Las lucarnas también presentan todo su frente, incluido el guardapolvos en saledizo, cubierto de azulejos de girasol. En la planta noble se disponen una serie de verdugadas de cerámica alternándose con el ladrillo cuya función es meramente decorativa, pero junto a ellas aparecen otras fajas de alicatado que circundan el perímetro de las ventanas agrupándose con mayor densidad en las partes bajas de éstas. Obviamente, la azulejería sirve en estos puntos de enmarcamiento decorativo para resaltar las ventanas sobre la fachada, a modo de alfiz, pero también de sellado de los bordes de los huecos frente a posibles filtraciones.

Idéntico sentido tiene la doble hilera de azulejos que remata el cuerpo de ladrillo por su parte inferior, justo en el punto de unión con el bocel del basamento donde podrían producirse acumulaciones de agua.

En las fachadas norte y este aparecen claramente destacados por su brillante vidriado los conductos de las chimeneas. Estamos nuevamente ante un caso de empleo plurifuncional del azulejo: además de su función ornamental cumple otra de carácter utilitario, a saber, aislar el sistema de calefacción de los indeseables efectos del frío y la humedad, que pueden entorpecer el flujo del humo por los conductos.

La confirmación de la lógica funcional de esta decoración cerámica se produce en la torre. El empleo masi-

vo del alicatado a partir de la altura de la terraza exalta la jerarquía de este elemento como factor principal de «caracterización» del edificio, pero también se justifica racionalmente porque es la parte de la construcción más expuesta a los vientos y a la lluvia. De esta forma los azulejos contribuyen poderosamente con sus valores plásticos a la puesta en escena de las condiciones del programa: refuerzan visualmente la idea de la torre en ángulo NO como ariete contra los vientos. En sintonía con esta escenificación, el chaflán que queda justo detrás del porche, donde se sitúa la puerta de entrada, queda totalmente recubierto también por elementos cerámicos como evidencia de que ese es el ángulo más expuesto a las inclemencias del clima costero.

El empleo razonado de los materiales no sólo implica la elección de los más adecuados en función de las condiciones físicas en las que se inserta la arquitectura, sino el aprovechamiento de sus cualidades intrínsecas de cara a la construcción. Según el racionalismo decimonónico, una forma de aplicar el principio de la sinceridad constructiva es dar a los materiales las formas que expresen mejor su función y su resistencia. Así, Viollet-le-Duc prescribía que los perfiles arquitectónicos estuvieran subordinados a la naturaleza de los materiales empleados<sup>68</sup>. La conclusión es, pues, que cada material debe producir un perfil característico de acuerdo con sus propiedades físicas y mecánicas. Cualquier tipo de tramantojo o engañosa imitación de materiales es proscrito.

Es evidente que el pensamiento del joven Gaudí está muy influido por esta idea positivista de la necesaria repercusión que han de tener los materiales sobre la arquitectura, determinando sus formas y estructuras. Hemos visto varios ejemplos de ello en sus balbucientes ensayos de una teoría de la composición (los apuntes sobre ornamentación), pero quizás el mejor testimonio de la fidelidad con que aplica estos principios es su memoria del proyecto de candelabros para el Ayuntamiento de Barcelona (1878), donde afirma haber «seguido con un deber de formalidad la mayor franqueza en el uso de los materiales»<sup>69</sup>. Todos estos planteamientos teóricos parecen haber sido aplicados de manera literal en *El Capricho*. Pero el arquitecto principiante los traduce en

68. VIOLLET-LE-DUC (1882), p. 169.

69. «Candelabro. Apuntes descriptivos del proyecto de candelabros de grupo para plazas y paseos de la ciudad de Barcelona». Sobre este proyecto, *vid.* SAMA, Antonio (2006): «Historia versus natura: arquitectura y literatura en la obra de Gaudí. Los candelabros de Barcelona», *Goya*, núm. 310, Madrid, enero-febrero, pp. 35-49.

67. *Ibid.*

la práctica de un modo tan radical como quizás nunca lo hubiera imaginado el propio Viollet-le-Duc. En efecto, la mayor parte del edificio es una demostración ostensible de las posibilidades constructivas del ladrillo que se materializan en dos tipos de estructuras: los arcos en mitra y los soportes acartelados.

Los arcos en mitra tienen forma más o menos triangular y se forman por la aproximación de hiladas de ladrillo. No son, por lo tanto, verdaderamente arcos, sino una estructura híbrida entre el dintel y el arco. Representan un elemento característico de lo que se han llamado las obras «mudéjares» de Gaudí. Collins los califica de «arcadas geometrizadas moriscas» y dice que son más «estructurales» que, por ejemplo, las que emplea Domènech i Montaner por aquellos años en el edificio de la editorial Montaner y Simón<sup>70</sup>. En la casa de Comillas aparecen en las lucarnas (muy parecidas constructivamente, por cierto, a las del vecino edificio del Seminario Pontificio), en los vanos del chaflán de entrada, en las ventanas de segundo orden, en el muro de contención y en la barbacana superior de la torre.

Los acartelados a base de hiladas de ladrillo en voladizo progresivo constituyen otro sistema constructivo típico de esta primera época «mudéjar» o «morisca» y generalmente se presentan formando el soporte de salientes barbacanas. En *El Capricho* los podemos ver también empleados en el muro de contención del jardín y en el puente-escalera. En el primer caso dan lugar a las terminaciones de los pilares en forma de maceteros, y en el segundo los geometrizados balaustres de los pretilos.

La adopción de estos sistemas de construcción responde a una constante en la producción gaudiana que es evitar el uso de los arcos de dovelas. Varios años después de la edificación de *Villa Quijano*, el arquitecto justifica-

ba así a Bergós el empleo de los acartelados en las obras de este período:

Mudèjar-moresc. Les composicions d'aquest grup, fetes fora del casc urbà, es caracteritzen per una disposició de faixes horitzontals a les primeres plantes i, a l'última, per una eurítmia de lesenes que es clouen superiorment amb arcs en mitra, i per l'ús de carteles obtingudes amb el voladís successiu de les filades de maó. Trobo superior el sentit mecànic dels àrabs: els acartelats successius dels àrabs són mes propers a la funícula que els arcs medievals cristians<sup>71</sup>.

Así pues, los sistemas estructurales que emplea Gaudí con el ladrillo en *El Capricho* anticipan de alguna forma sus posteriores investigaciones sobre la mecánica funicular, aquella que acabará fecundando la arquitectura gaudiana con una tectónica verdaderamente original y radicalmente renovadora. Pero lo que más nos interesa resaltar aquí es que el arquitecto ha conseguido con éxito aplicar ese principio de servirse de las necesidades de construcción como sistema decorativo. Esa euritmia geométrica que preside la composición del edificio es el resultado de la aplicación hasta sus últimas consecuencias de la lógica constructiva del ladrillo, elemento que ha generado un lenguaje de recortes y fuertes articulaciones impuesto por su naturaleza modular. El escalonado o el dentado se convierte, así, en el perfil característico del medio empleado como resultado coherente de la racionalidad y de la economía de la construcción. Estamos ante una consecuencia radical de las proclamas racionalistas de Viollet-le-Duc y ante la superación misma del concepto de perfil como «conjunto cualquiera de molduras»<sup>72</sup> porque éstas han sido sustituidas por algo más sutil: un ritmo o una cadencia específica, derivada de las propiedades intrínsecas del material cerámico.

## La economía de los medios. El sistema modular de composición

Il est aujourd'hui, dans l'art du constructeur, un élément dont il faut absolument tenir en compte: c'est l'économie<sup>73</sup>.

Esta recomendación de Viollet-le-Duc la tuvo bien presente Gaudí en su época juvenil. La preocupación por

abaratar los costes de la construcción aparece claramente expresada en el *manuscrito de Reus* cuando se refiere a la economía como una condición indispensable «para dar satisfacción al objetivo artístico que requiere nuestra época» y no ser «raquítrico en nuestras concepciones»<sup>74</sup>.

Sin embargo, el condicionante económico es introducido en la teoría arquitectónica bastante antes del racionalismo violletiano por la figura de J. N. L. Durand,

70. COLLINS/BASSEGODA (1983), p. 9.

71. PUIG BOADA, I. (1981): *El pensament de Gaudí*, Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Barcelona, p. 116.

72. DURAND (1981), p. 36.

73. *Entretiens*, vol. II, núm. 12, p. 98.

74. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 81.

como hemos visto más arriba. Para el autor del *Précis* la principal función del arquitecto era la de solventar con economía y conveniencia la disposición de los edificios, y la economía era entendida como un criterio rector inspirado en tres condiciones fundamentales que proscribían lo inútil: simetría, regularidad y simplicidad<sup>75</sup>.

El concepto de economía en Viollet y Gaudí es radicalmente distinto en lo que a la simetría se refiere, pero no lo es tanto en cuanto a los demás valores porque ya hemos visto cómo el racionalismo funcional y constructivo de estos dos arquitectos se traduce en lo que podríamos llamar una estética de la simplicidad coherente con el principio de la *decoración arquitectónica*.

A continuación nos detendremos a examinar en *El Capricho* lo que podríamos entender como una aplicación de esa otra condición de la trilogía durandiana de la economía: la regularidad. Se trata del empleo de un módulo arquitectónico, unificador de toda la composición. Este hecho no es privativo de la casa comillana ya que, por el contrario, parece una constante de todas sus obras encuadradas dentro de la época «mudéjar», desde el pabellón de caza de Garraf hasta los pabellones de entrada a la *Finca Güell*. En realidad, aquí estamos no sólo ante una consecuencia de los principios racionales y económicos de construcción enunciados en la teoría arquitectónica decimonónica, sino también ante una interpretación muy coherente de la lógica compositiva islámica (mejor que árabe o mudéjar) basada en la repetición y combinación armónica del *maqam* (módulo).

La presencia del módulo en estas obras tempranas de nuestro arquitecto ha sido objeto de atención por parte de la crítica sobre todo en relación con la *Casa Vicens*, aunque Collins y el holandés Jan Molema también se han referido en este sentido a la obra de Comillas<sup>76</sup>. Ambos coinciden en que el módulo es el azulejo cuadrado de 15 × 15 cm —el mismo empleado en la residencia de Manuel Vicens— pero, no obstante, sería también posible que el módulo fuera el ladrillo, tal y como había apuntado Bergós en el caso de la casa de Gracia. Podemos comprobar, en efecto, que la relación de proporción entre el azulejo y el ladrillo en *El Capricho* es exactamente de 1:3, es decir, que si el primero mide 15 × 15 cm, las medidas del segundo son

15 × 5 cm. Esto parece querer dar la razón a Juan Bergós puesto que el ladrillo se convierte, entonces, en la razón última de las proporciones del edificio. No obstante, hay que reconocer que es el azulejo el elemento que ordena la composición y el que condiciona todas las medidas: las ventanas, las lucarnas, las cartelas, los paños de la fachada, etc. Todo, absolutamente todo en la arquitectura de *Villa Quijano*, presenta una proporción modular con respecto a la unidad de cerámica vidriada.

Obviamente, esto añade una dificultad considerable a la construcción porque las dimensiones de lo construido deben corresponderse de manera muy precisa con la razón matemática del módulo para evitar tener que hacer roturas o empalmes en los azulejos. La verdad es que Cristòfol Cascante salió airoso del reto porque, salvo en algunos puntos muy concretos<sup>77</sup>, el problema se resolvió de manera casi perfecta y no hay prácticamente ningún azulejo «forzado» o cortado para adaptarse a la proporción modular. Esto debemos considerarlo especialmente meritorio en el caso de la torre, cuya superficie curva entraña una complicación especial sobre todo si tenemos en cuenta que está totalmente recubierta de cerámica. Pero a pesar de ello, los azulejos (todos enteros) encajan perfectamente unos con otros.

Quizá deberíamos concluir, como hace Collins en el caso del pabellón de caza de Garraf, que tanto el ladrillo como el azulejo hacen de elementos modulares. El ladrillo como el módulo de la construcción y el azulejo como el módulo visible de las formas, el que marca las proporciones de los elementos arquitectónicos y la cadencia de sus perfiles recortados. No obstante, hay que señalar que en algunos detalles de las lucarnas se hace claramente visible la razón modular del ladrillo y el perfil de diente de sierra característico de las estructuras a base de aproximación de hiladas: en el intradós de los arcos de mitra y de sus guardapolvos, así como en unos pequeños voladizos situados en los laterales de éstos.

Parece que Gaudí ha querido significar de esta manera que la mecánica de estos arcos, y por extensión la de toda la fábrica del edificio que no es de piedra, está basada en la lógica constructiva del ladrillo.

Es en este orden regular que impera en todo el edificio donde radica el principio económico del sistema

75. DURAND (1981), p. 9: «no es necesario añadir que si la economía prescribe la más grande simplicidad en las cosas necesarias, proscribire por completo todo lo que es inútil».

76. MOLEMA (1992), pp. 121-122.

77. Jan Molema (1992), p. 121, es el autor que más se ha fijado en este particular y señala algunos problemas en los ajustes de los azulejos derivados del gran grosor de las piezas de girasol (4,5 cm). Éstos se producen fundamentalmente en los encuentros de esquinas y rincones.

modular: economía en la construcción porque toda la tectónica descansa sobre la base de las medidas del ladrillo; economía en la decoración porque es la mecánica del ladrillo, adaptada a la relación 1:3 del azulejo, la que se convierte en el sistema decorativo sin ningún tipo de reelaboración o costoso enmascaramiento.

A pesar de que es posible ver en el empleo descarrado del módulo un cierto alarde de virtuosismo compositivo, una exposición exhibicionista de los principios racionalistas de composición, no debemos dejar de reconocer que la construcción modular es el resultado de una voluntad expresa por parte del arquitecto de integrar la economía en el programa arquitectónico.

## LA DECORACIÓN: CARÁCTER Y CONVENIENCIA

### Ornamento y estructura. La decoración económica

Al hablar de la decoración de *El Capricho*, hay que tener en cuenta que para Gaudí la ornamentación entendida como decoración aplicada tiene un carácter secundario o complementario con respecto a la estructura, que es donde reside principalmente el valor decorativo de la arquitectura. Esto nos remite forzosamente otra vez al concepto de estructura estética, sobre el que ya hemos hablado más arriba a propósito de la disposición del edificio. Este concepto resume las ideas de Gaudí sobre lo que podríamos llamar la «ornamentación profunda» (en el sentido amplio de composición) frente a la aplicada. Interpretando las palabras del de Reus podemos concluir que esta decoración estructural descansa en la satisfacción de dos tipos de necesidades: las arquitectónicas (es decir, las impuestas por los programas que es a lo que se refiere Gaudí cuando menciona el «Uso» y el «Carácter») y las propiamente constructivas (en términos gaudianos las «Condiciones Físicas», «dinámicas» o «atmosferológicas»). Así se entiende en su ver-

dadero significado la frase citada más arriba sobre que «el cumplimiento de una infinidad de condiciones» de los inmuebles e inmuebles «forma ya el fondo de la ornamentación». Definitivamente, y pese a la impresión que se suele tener en sentido contrario, el arquitecto de Máximo Díaz de Quijano está en contra de la decoración exuberante y epidérmica:

La complicación en la ornamentación no es sino un recurso pobre y costoso, que lo único que logra es hacer indiferente el objeto, siendo Preciso acumular pequeñas ideas se hace soñoliento y difuso el objeto<sup>78</sup>.

La decoración de ningún modo puede ser el resultado del capricho. Por el contrario, debe estar sometida al control del método y no tener nada de superfluo. Además, partiendo del principio de la íntima relación entre el interior y el exterior, la de las fachadas debe preparar al espectador haciéndole presentir lo que se va a encontrar en el interior<sup>79</sup>.

### Ornamento y carácter. La decoración significativa

Al abordar el pensamiento arquitectónico del Gaudí joven hemos insistido en la importancia del *carácter*, noción cuyos orígenes están enraizados en la idea de la «arquitectura parlante» y cuya reiterativa presencia en los «manuscritos de Reus» debe interpretarse como un reflejo de la pervivencia de los postulados románticos dentro de la teoría ecléctica. Llegados al caso de analizar los principios en los que descansa la decoración de *El Capricho*, es oportuno recordar que para el arquitecto catalán una de sus principales aspiraciones era conseguir precisamente una arquitectura con *carácter*, es decir, una arquitectura que se correspondiera tanto con las circunstancias de su época como con las condiciones particulares de su programa, y que fuera adecuada

expresión de ellas. A esto es a lo que se refería Gaudí cuando hablaba de alcanzar el *objetivo estético-moral*.

Desde este punto de vista, la ornamentación (entendida aquí como decoración aplicada) tiene un importante papel para la formulación del *carácter* y debe integrarse dentro del proceso general de la composición arquitectónica: «el carácter puede decirse es el criterio de la ornamentación»<sup>80</sup>. Si leemos con atención los escritos de juventud nos daremos cuenta enseguida de que para Gaudí la ornamentación debe tener una cualidad

78. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 80.

79. *Ibid.* p. 210.

80. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 74.

fundamentalmente expresiva. Es decir, debe ser significativa y transmitir ideas. Así, podemos leer expresiones como que «la ornamentación para ser interesante ha de representar objetos que nos recuerden ideas poéticas...»<sup>81</sup> o que «Indudablemente la sintetización de una idea constituye el fondo ornamental»<sup>82</sup>.

## La decoración aplicada en *El Capricho*

En este apartado analizaremos lo que concierne a la decoración de la casa de Máximo en sentido estricto, ya que en el capítulo que hemos dedicado a la disposición vimos lo relacionado con esa otra decoración entendida en sentido amplio, es decir, la «decoración arquitectónica». No obstante, antes de pasar a ese análisis, debemos señalar la presencia de una forma de ornamentación que podríamos calificar de *estructural* basada en el juego con las diferentes calidades de los materiales de construcción.

En efecto, un grado importante de la calidad decorativa del edificio se consigue mediante la yuxtaposición de materiales que, por sus diferencias de textura y coloración, producen un atractivo contraste. Nos referimos, claro, al contraste del ladrillo con la piedra tallada del basamento. El efecto decorativo de los materiales está considerablemente reforzado, además, por el deliberado empleo de ladrillos con tonos diferentes dentro de un dominante amarillento. Este recurso, empleado de una forma muy similar en los pabellones de entrada a la *Finca Güell*, logra conferir a la fábrica un aspecto jaspeado que ameniza extraordinariamente las superficies de la fachada.

Se trata, por lo tanto, de un ejemplo de decoración «económica» que cumple perfectamente con ese principio de identidad entre estructura y el ornamento.

Pero el aplacado cerámico constituye, sin duda, la principal decoración de los exteriores de *El Capricho*. Como hemos indicado anteriormente al hablar de la construcción del edificio, se trata de cerámica vidriada en forma de azulejos de 15 × 15 cm que podemos clasificar en tres tipos atendiendo a sus motivos<sup>83</sup>:

De esta manera, en *El Capricho*, como veremos a continuación, la decoración siempre busca ilustrar no ya sólo el objeto principal, sino esas otras ideas secundarias que pueden aparecer en determinadas partes de la construcción siempre y cuando no contradigan la dominante.

- A) Es el más utilizado y presenta como decoración una flor de girasol (*helianthus annuus*) en relieve, de gran naturalismo, sobre un fondo marrón verdoso. Aparece en la torre, aleros, ménsulas, en las fajas horizontales y en las que recuadran las ventanas.
- B) Su motivo decorativo son dos hojas de girasol en un profundo color verde, montada una sobre la otra. Es el tipo menos usado porque sólo aparece alternándose con las flores en las verdugadas (no todas) y en los frontones de las lucarnas, aunque es visible también en algunas partes del porche y en el acceso al balcón de la torre.
- C) Es un azulejo plano de color verde, sin ningún motivo decorativo. Aparece empleado en las partes más oscuras (el fondo de las cartelas de la barbacana, en el porche y en la salida a la torre de la planta superior) y en la torre, donde su lisura contrasta vivamente con el relieve de las flores de girasol.

Apenas se ha dicho nada hasta ahora sobre la procedencia de esta cerámica. Por aquella época funcionaban en Barcelona varias industrias donde quizá pudieran haberse hecho estos azulejos, pero la que reunía las mejo-

81. *Ibid.*, p. 73.

82. *Ibid.*, p. 85.

83. Probablemente fue COLLINS, George R. (1961): *Antonio Gaudí*, Barcelona-Buenos Aires-Bogotá, Editorial Bruguera, n. 33, p. 134, el primero en constatar el hecho de que azulejos de girasol idénticos a éstos aparecen aplacando los ángulos de la terraza superior de la *Casa Vicens*, pero fue Pane (1982), n. 14,

p. 109, quien precisó que, además de estos detalles, los azulejos de *El Capricho* decoraban también la taza de un surtidor situado en el patio que fue demolido cuando la ampliación de la casa. Ningún autor, sin embargo, da ninguna explicación de este hecho ni se pregunta para cuál de estas dos obras gaudianas fueron concebidos originalmente dichos revestimientos cerámicos. Lógicamente, el protagonismo en el edificio de Comillas del *helianthus annuus* frente a su presencia anecdótica en la *Casa Vicens*, invita a pensar que aquél sería su destino primero. En cualquier caso, el empleo de un mismo elemento en dos obras distintas es algo que debe producir extrañeza teniendo en cuenta que Gaudí siempre concibe hasta los más pequeños detalles de sus edificios dentro de una idea de conjunto que es propia y original de cada una de ellos y cuya coherencia interna hace difícil el intercambio de aspectos decorativos.

res condiciones era la de Pujol i Bausis, posteriormente *Hijos de Pujol*<sup>84</sup>.

Nuestra hipótesis de que los alicatados de la casa comillana fueron producidos en esta fábrica de Esplugues de Llobregat descansa en varios argumentos. En primer lugar diremos que, desde el punto de vista técnico, presentan unas características que son típicas de la cerámica catalana y están plenamente documentadas en la fábrica barcelonesa. Nos referimos, sobre todo, al empleo del engobe blanco como base de la decoración

vidriada, es decir, la conseguida a partir de un barniz o cubriente de plomo coloreado con óxidos, colorantes o pigmentos<sup>85</sup>. También tenemos constancia de que una de las especialidades de la casa eran los barros con formas en relieve, elaborados mediante el procedimiento conocido como «l'apretada»<sup>86</sup> (con matriz de hierro). En la exposición sobre el *Modernisme* de Barcelona (1990) figuraron varias piezas en relieve de *Pujol i Bausis* que por sus colores y vidriados recuerdan las de Comillas, aunque todas ellas se fechan entre 1890 y 1900, aproximadamente<sup>87</sup>.

Por otro lado, *La Rajoleta* ha sido la fábrica preferida por muchos de los arquitectos del *Modernisme* para realizar sus diseños. Especialmente por Domènech i Montaner y Gallissà (este último parece que hizo varios modelos para la casa), figuras fundamentales para la recuperación de los oficios artísticos que tuvo lugar en el ya famoso *Castell dels Tres Dragons*.

Mucho antes, sin embargo, la firma *Pujol i Bausis* tenía ya consolidado un cierto prestigio en el campo de la arquitectura, como parece desprenderse del accésit obtenido en un certamen convocado en 1878 por el Centro de Maestros de Obras de Barcelona<sup>88</sup>. Confirmando este hecho, hemos podido encontrar en los libros de hornadas de la fábrica anotaciones —correspondientes a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta— de pruebas de colores para «el arquitecto Domenech» o para Oliveras (otro condiscípulo de Gaudí como Cascante, también vinculado con las obras de Comillas). Todos estos datos hacían que nuestra suposición entorno al origen de los azulejos de *El Capricho* no fuera gratuita, pero el hallazgo en estos mismos documentos de referencias a colores que llevan el nombre de Gaudí confirma plenamente que existió una relación

84. Sobre este establecimiento industrial hay todavía una escasa información a pesar de su importancia en la arquitectura catalana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su reconocimiento histórico comienza a partir de la publicación del libro de M<sup>a</sup>. Pía Subías Pujadas *Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, Esplugues, 1989, del cual entresacamos la información que sigue más abajo. Una de las primeras consecuencias de este estudio fue la abundante presencia de productos de esta industria en la gran exposición sobre *El Modernisme* elaborada en el Museu d'Art Modern de Barcelona entre octubre de 1990 y enero de 1991.

La fábrica de *Pujol i Bausis* de Esplugues de Llobregat era conocida popularmente como *La Rajoleta*. Su existencia se conoce desde 1852, como industria de ladrillos y de elementos para la construcción, propiedad de Pau Pujol i Franquesa. A la muerte de éste en 1866 la fábrica es heredada por el primogénito Josep Pujol i Bausis. Sin embargo, a partir de la muerte de la madre, Rita Bausis i Baltá, parece que la dirección la asume el hijo menor, Jaume (posiblemente en colaboración con su hermano y también con su propio hijo, Pau Pujol i Vila, que trabaja en la fábrica ya desde el periodo 1878-1882). A la muerte del padre en 1891-1892 Pau asume la dirección.

En el cambio del año 1878 al 1879 la fábrica decide abandonar la producción de ladrillos y dedicarse exclusivamente a la de azulejos. Se hacen importantes innovaciones técnicas, tanto en los azulejos como en los elementos en relieve. Colaboran arquitectos como August Font i Gumá, Antoni Gallissà, Domènech i Montaner y, más tarde, Puig i Cadafalch.

A partir de 1900 se incorpora a la plantilla la figura de un director artístico: el primero (hasta 1905) fue Joan Baptista Alós. Pero quizás el más importante fue Francesc Quer i Selves (1914-1928).

En el periodo 1900-1910 (a partir del año 1900 se llama *Fill de Jaume Pujol i Bausis*) Pau Pujol renueva la maquinaria y agranda la fábrica llevando su producción al máximo nivel alcanzado nunca.

A lo largo de su historia se presenta a numerosas exposiciones y recibe varios premios: tres medallas de plata en la de 1888 y sendos diplomas de honor en la de Sevilla de 1898 y en *l'Exposició de Minería* en Barcelona 1904.

La primera referencia de la historiografía moderna a la fábrica aparece en la obra de Alexandre Cirici Pellicer *El arte modernista catalán* (1951), quien sigue los comentarios de Domènech i Montaner sobre el papel de Pujol como iniciador de las pruebas que dieron lugar al renacimiento de la cerámica en el *Castell dels Tres Dragons* y la colaboración de Gallissà.

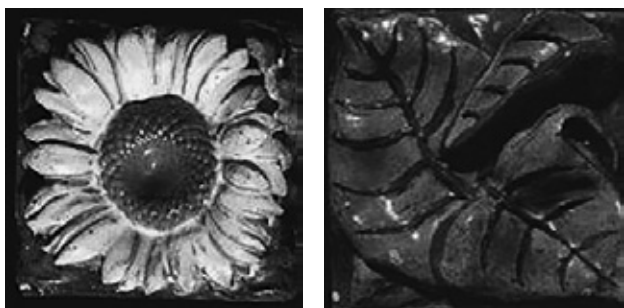
85. Ver al respecto Subías Pujadas (1989), pp. 51-52 y también Bassegoda (1978), p. 48.

86. SUBÍAS PUJADAS (1989), p. 52.

87. Ver *El Modernismo* (2 vols.), catálogo de la exposición celebrada en el Museu d'Art Modern de Barcelona, octubre 1990-enero 1991, publicado por *Olimpiada Cultural Barcelona'92*, Barcelona, 1990. En el volumen segundo (catálogo), aparecen algunas piezas de los años ochenta con los números 17-22 (pp. 18-19), calificadas de «historicistas», que no presentan decoración en relieve, pero en las atribuidas al periodo modernista, números 29-47 (pp. 24-30), aparecen varias. El colorido de la base del número 38 es particularmente parecido a la de los azulejos de girasol.

88. «En el certamen convocado por el Centro de Maestros de Obras de Barcelona ha obtenido un accésit en cerámica D. Jaime Pujol y Baucis», *Diario de Barcelona*, 26 de febrero de 1878.

entre nuestro arquitecto y el establecimiento fabril de Esplugues de Llobregat en fechas muy tempranas. Las referencias aparecen en las pruebas de color de hornadas realizadas a partir de 1884, concretamente en los términos de un «groch Gaudí» y un «amarillo Gaudí» o «barniz amarillo Gaudí». Aunque no podamos confirmarlo, es posible que estos colores, de los que no disponemos la fórmula exacta, correspondan a pruebas de 1882 y 1883<sup>89</sup>. Es decir, que tanto por razones cronológicas como por características cromáticas, estos vidriados podrían corresponder a la cerámica de *El Capricho*, en la cual dominan los tonos verdes y amarillentos.



17. Azulejos en relieve de girasol empleados en las fachadas de *El Capricho*.

El empleo de la cerámica aplicada a la arquitectura es una constante en toda la obra gaudiana y en el mo-

89. Las anotaciones aparecen en el *Libro de hornadas* correspondiente a los años 1883 y 1884, conservado en el *Arxiu Històric Municipal de Esplugues de Llobregat*, concretamente en la «Hornada 12ª horno grande», folio 142 (1884), en los núms. (de prueba) 13, 14, 16, 17 y 18, en la hornada 12 (se supone que del horno pequeño), fol. 143, núms. 6 y 7, en la hornada 14, fol. 145, núm. 5, en la hornada 16, núm. 11, en la hornada 18, núm. 7, y en la hornada 20, fol. 151, núms. 8 y 9. El «barniz amarillo Gaudí» aparece ya en el Libro de 1885-1889, en la hornada 28, núm. 9. El «groch Gaudí» se utiliza como componente de otros verdes, mientras que el amarillo es empleado sólo como barniz o mezclado con otros colores para componer también un verde.

La relación del autor de *El Capricho* con la firma se ve reforzada por una anotación de Jaime Pujol fechada en 1891 que cita Subías Pujadas (1989), p. 57, en la cual se menciona todavía el «verde Gaudí»: «escama verde, 6-19-91: es muy bonita de color y brillo: no es de color verde casi cobre como yo me había imaginado pues tiene el tinte del cromo (?): no tiene más inconveniente que el tener en sus ingredientes el verde liso Gaudí que es difícil de preparar y como se gastó para la prueba el que teníamos hecho de algunos años, no sé si hoy lo componía directamente si me daría igual resultado...». En la p. 60 dice la misma autora que Gaudí encargó en el año 1893 650 azulejos de color verde liso.

mento en que proyecta *Villa Quijano* no se puede decir que sea una novedad, puesto que hay precedentes de ello en sus primeras intervenciones profesionales<sup>90</sup>, pero, tanto en la casa de Comillas como en los otros edificios más o menos coetáneos del llamado período «mudéjar», los alicatados alcanzan una importancia tal que premonizan la irrupción de un nuevo estilo. La elección de este medio decorativo se debe a razones varias y no sólo de índole estética. Como hemos visto más arriba, los revestimientos cerámicos se justifican también desde el punto de vista funcional o «racionalista» por sus propiedades aislantes e hidrófugas, tal y como pone claramente de manifiesto el propio Viollet-le-Duc<sup>91</sup>, y Gaudí ha tenido muy en cuenta este factor a la hora de disponer los azulejos protegiendo las partes más proclives a la filtración de humedades. Pero él mismo también nos advierte sobre otra serie de valores de las «mayólicas» en sus escritos juveniles<sup>92</sup>. Aunque en los apuntes Gaudí se está refiriendo a las construcciones religiosas, podemos hacer una extrapolación y considerar que, en general, la cerámica vidriada tiene para el autor de los manuscritos tres virtudes principales: da carácter, es económica y es muy adecuada para los exteriores por su durabilidad.

La virtud económica es algo especialmente valorado por el arquitecto en esta época (como hemos visto más arriba) y la decoración con azulejos esmaltados satisface al mismo tiempo dos necesidades importantes y aparentemente contradictorias: el ahorro de costes y la ornamentación policroma. El alicatado de *El Capricho* responde maravillosamente a este principio económico y demuestra la sabiduría de Gaudí para extraer el máximo partido de un elemento seriado. Además de convertir el bizcocho de 15 × 15 cm en el módulo de la construcción para no desperdiciar piezas en cortes y ajustes y convertir el aplacado en una operación relativamente sencilla, todo el repertorio figurativo de la decoración se

90. Concretamente en el edículo destinado a urinario de la *Cooperativa matoronesa* (c. 1882) y en la coetánea *Casa Vicens*. En el *Colegio de Jesús-María* de San Andrés del Palomar (entre 1879-1881) dirigió además un pavimento de mosaico a la romana, es decir, con teselas de piedras duras o semiduras. También hay que recordar que en los kioscos de Comillas aparecía la cerámica decorando las partes bajas.

91. En el *Entretiens*, vol. II, núm. 18, p. 334.

92. «Los mismos productos moldeados de barro cocido y barnizado o Mayólicas pueden servirnos de mucho de dar carácter y duración y que pueden obtenerse á un precio muy asequible y conveniente y entonces estaremos en el caso de poseer desahogadamente elementos para dar carácter á las construcciones religiosas». Gaudí, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 76.

resume en sólo tres modelos distintos de azulejos: dos con motivos en relieve y uno liso. La habilidad del maestro ha consistido en lograr una sensación de variedad partiendo de estos limitados recursos y aprovechando el formato cuadrado e idéntico de las rajolas: éste le ha permitido intercambiar las combinaciones de unos motivos con otros (girasoles con hojas, girasoles con girasoles, girasoles con verde liso, hojas con hojas, hojas con verde liso) y girar las piezas para producir variaciones ópticas del mismo tema. En efecto, si nos fijamos atentamente en la fachada de *El Capricho*, veremos que las flores de girasol parecen unas distintas de otras debido a que el modelo presenta una forma irregular que, girada en 90 o 180°, puede producir en el espectador la ilusión de variedad. Lo mismo ocurre con los azulejos de hojas, ya que dependiendo de cómo se coloquen las piezas, aquéllas pueden aparecer inclinadas en un sentido u otro<sup>93</sup>.

Es evidente que la otra propiedad básica de esta forma de embellecer los edificios, además de la economía, es la policromía. Posiblemente Gaudí se refería a ella cuando hablaba de la capacidad de las mayólicas para imprimir carácter. La decoración policroma es una de las principales innovaciones de la arquitectura del siglo XIX y la cerámica se convirtió en el medio favorito de los arquitectos para introducirla de manera duradera en las fachadas de sus edificios. El autor de *El Capricho* se inscribe, pues, en esta corriente contemporánea que responde a la categoría por él denominada tendencia «griega» de representación.

Para Gaudí, que presumía de «griego» a pesar de sus ojos azules, el color tiene una importancia especial. Igual que los antiguos griegos policromaban sus templos, él defiende que la arquitectura debe imitar la naturaleza incorporando los valores cromáticos en su decoración<sup>94</sup>.

93. Esta disposición de motivos en sentidos alternos es una característica que Gaudí descubre en la cerámica de la Alhambra: «las fajas que se sobreponen sus líneas son de direcciones inversas esto es, que si la interior sigue el dibujo ó motivo el sentido de la longitud, la exterior sigue la latitud este último, lo hacen las inscripciones arábes». Posiblemente, por lo tanto, la forma de componer estos azulejos de *El Capricho* está inspirada en los alicatados del palacio nazarí.

94. «La ornamentación ha sido, es y será colorada, la naturaleza no nos presenta ningún objeto monotonamente del uniforme todo en la vegetación ni en la geología ni topografía ni en el reino animal siempre el contraste de color es más o menos vivo y de aquí que obligadamente debemos colorar en parte o en todo un miembro arquitectónico coloración que tal vez desaparecerá pero que la mano del tiempo se encarga



18. Uno de los balcones angulares de *El Capricho*.

La cerámica, por lo tanto, es el medio que a Gaudí se le antoja más adecuado en su tiempo para producir ese tipo de decoración «griega» ya que, por un lado, su desarrollo industrial lo hace plenamente asequible y, por otro, presenta unas propiedades de durabilidad, policromía e iridiscencia óptimas para el exterior de los edificios y para imprimir un carácter determinado a los mismos. Una prueba de esa capacidad que el arquitecto atribuye al color para caracterizar la arquitectura e infundirle vida la tenemos en *El Capricho*. Varios autores se han apercibido de la correspondencia cromática entre los azulejos y el profundo color verde del entorno del parque de *Sobrellano*<sup>95</sup>. Efectivamente, el vidriado verde de las *rajolas* lisas y de hojas hace que el edificio se entone con su paisaje y se cumpla, así, ese principio de la adecuación de la arquitectura al lugar que informa al llamado *carácter distintivo*. Pero podríamos pensar también que ese tono dominante verde no sería sólo el resultado de la adaptación cromática de la casa al medio físico concreto en el que está instalada, sino también al carácter que, en general, deben tener las construcciones norteafricanas porque, según Gaudí, «los edificios del Norte tienen colores verde oscuros o negros»<sup>96</sup>.

de darle una propia y preciosa de la antigüedad». Bassegoda (1989), p. 74.

95. Cfr. BASSEGODA (1971a), p. 18.

96. MARTINELL, César (1967): *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, p. 38.

Esta facultad de la cerámica para integrar la arquitectura en el paisaje, no sólo por el color que se pueda escoger sino también por sus reflejos, que reaccionan con los cambios climáticos, es una de las razones por la que los tratadistas decimonónicos aconsejan su empleo en los edificios, y especialmente en los del litoral debido a la estabilidad y duración casi eterna del barro cocido. De Baudot, por ejemplo, insiste en la idea de lograr ese buscado tono pintoresco armonizando las construcciones con el verdor de la costa, y eso es lo que precisamente hace Gaudí con la villa de Máximo situada en la verde costa cántabra. Finalmente, hablando de cerámica no debemos olvidar esa pimpante crestería muy decorativa que, según Bergós, había proyectado Gaudí sobre el

caballete de la cubierta con los nombres del propietario y de la villa. Bassegoda supone, como es lógico, que estaría hecha con piezas de cerámica, pero como no se llegó a realizar no sabemos exactamente con qué tipo y si además entraban en su composición otras clases de materiales como los metales o los vidrios. En cualquier caso, lo más interesante de este detalle, del que desgraciadamente no tenemos ninguna información más, es saber que hubiera constituido una magnífica e interesantísima aplicación práctica de los planteamientos teóricos de Gaudí sobre las decoraciones de inscripciones. Dicha crestería, con una forma de caligrafía que recordaría la letra *nasji* árabe, actuaría como exaltación apoteósica de la fama del indiano y de su particular capricho.

## SÍNTESIS: EL PROGRAMA DE *EL CAPRICO*

### *L'ÉNONCÉ DU BESOIN*. RECAPITULACIÓN

Al comenzar el punto cuatro destinado al análisis de *El Capricho*, comentábamos que nuestra intención era la de seguir la metodología aplicada a la enseñanza de la composición en las escuelas de arquitectura, que en definitiva era el resultado de la asimilación académica de las propuestas pedagógicas de J. N. L. Durand. Hemos tratado de llegar al conocimiento del programa del que partió Gaudí para componer la casa de Máximo Díaz de Quijano, partiendo del estudio crítico del hecho arquitectónico. Como diría Viollet-le-Duc, mediante este procedimiento analítico lo que se pretende es llegar a la «síntesis», es decir, trascender de las meras apariencias y comprender cuáles son las «causas primeras» y de qué manera éstas han determinado las formas de la construcción<sup>1</sup>.

Hemos procedido, por lo tanto, de manera inversa a como se produce el fenómeno creativo de la compo-

sición arquitectónica, hemos diseccionado el edificio y hemos estudiado su anatomía. Ello nos pone en situación ya de hacer nuestro propio ejercicio de síntesis y formular una hipótesis razonada sobre lo que Viollet define como «l'énoncé du besoin» y Reynaud «les données du problème», o sea, el programa de *El Capricho*. Pero, antes de pasar a la recapitulación de este problema arquitectónico concreto, convendría precisar algo sobre el mismo concepto de programa porque con este término se suele aludir exclusivamente a los aspectos distributivos y funcionales de la arquitectura: el número de piezas, sus usos y su importancia. Sin embargo, en la teoría de la composición del siglo XIX se deduce que la naturaleza de esta herramienta compositiva es mucho más amplia e incluye factores no sólo ligados a los valores prácticos sino también a los «morales»: posición social, profesión, gustos, hábitos, etc. del propietario. En el caso de Gaudí veremos que el concepto de programa es particularmente complejo por ese afán de «caracterizar» al máximo cada una de sus obras, y que dentro de su rica variedad de enunciados alcanzan una gran importancia los de tipo simbólico.

Según el resultado de nuestro análisis de la distribución, se trata de un edificio proyectado para un hombre soltero o, según la expresión empleada en algunas definiciones programáticas de la época, para un célibe. Este punto queda confirmado por las informaciones aportadas por la investigación histórica y explica la organización de las plantas: la principal para las salas de recepción y las piezas íntimas del propietario, el semisótano para las cocinas y servicios diversos, y la del desván para alojamiento de servidumbre y, probablemente también, hospedaje de invitados.

---

1. «En effet, si nous examinons des édifices anciens, nous voyons des oeuvres complètes, achevées, des composés. Nous sommes obligés, pour les comprendre dans toutes leurs parties, de faire un travail au rebours de celui auquel le compositeur s'est livré. Celui-ci a procédé de la conception première à la conception définitive, du programme et des moyens disponibles au résultat; nous, il nous faut passer par l'apparence pour arriver successivement à la conception et à la connaissance du programme et des moyens; faire, pour ainsi dire, l'anatomie de l'édifice et constater les rapports plus ou moins parfaits qui existent entre cette apparence qui nous frappe tout d'abord et les moyens cachés, les raisons qui en ont déterminé la forme. Cette seconde partie des études, longue, difficile, ardue, est la meilleur exercice auquel on puisse se livrer si l'on veut apprendre à composer, à créer. Pour arriver à la synthèse, il faut nécessairement passer par l'analyse». *Entretiens*, vol. I, núm. 10, p. 463.

El perfil de Máximo Díaz de Quijano explica muchos detalles de la casa. Sabemos que era un hombre de una fortuna mediana forjada a lo largo de su actividad profesional como jurisperito, y especialmente en su faceta de abogado al servicio de la *Compañía Trasatlántica* y otras importantes entidades comerciales o personas en Cuba. Este episodio antillano, que dura aproximadamente diez años y es fundamental para su enriquecimiento, nos permite incluir su perfil biográfico dentro del tipo indiano. Además, sabemos también que era un hombre culto con diversas aficiones artísticas entre las que debemos destacar dos vocaciones fundamentales: la de compositor musical y la de escritor. Por otro lado, diversas noticias nos han dado testimonio de su importante militancia política dentro del tradicionalismo carlista.

Todos estos datos han sido incorporados por Gaudí a su formulación del programa. En primer lugar, el estilo pintoresco y orientalizante del edificio se podría explicar por el carácter muchas veces caprichoso que adoptan las construcciones de los indios de la cornisa cantábrica. Con ello se pretende mostrar el «gusto» original del propietario que, de esta manera, afirma los rasgos diferenciadores de su personalidad frente a la de sus paisanos. Adoptando este estilo, es posible que Máximo buscara reflejar su predilección por el arte oriental o que, simplemente, quisiera demostrar su espíritu cosmopolita haciéndose construir una vivienda en el lenguaje exótico que habían puesto de moda tanto las exposiciones universales como la arquitectura del litoral francesa.

Este mismo espíritu mundano, y quizá también las costumbres adquiridas en Cuba, queda reflejado en el *fumoir*, elemento indispensable para toda casa con un cierto estatus que se precie de estar al tanto de las modas que se importaban de Francia o Gran Bretaña. Por otro lado la presencia de la *serre* o jardín de invierno se puede interpretar también, independientemente de sus funciones prácticas, en esta misma clave de necesidades representativas y «veleidades escapistas» de la burguesía decimonónica. El invernadero, pieza de lujo por excelencia, responde de esta manera tanto a las exigencias del moderno concepto de *confort* como a un deseo de evasión ávido de crear ambientes artificiosos y exóticos dentro de la casa.

La personalidad *dilettante* de Máximo queda reflejada en el edificio en aspectos distributivos y en detalles decorativos. Entre los primeros debemos destacar las piezas supuestamente destinadas a biblioteca

y a estudio o sala de música; entre los segundos las ventanas sonoras y las vidrieras alusivas a temas musicales.

La profesión del propietario se manifiesta no sólo en la necesidad de prever un espacio para el despacho, sino en la propia organización de la planta principal. En efecto, ya Vitruvio había señalado la conveniencia de que las viviendas de los jurisperitos satisficieran las necesidades derivadas de su agitada vida social, y esta observación es especialmente pertinente en el caso de Máximo, puesto que a sus abundantes relaciones en el campo profesional y en el mundo de la cultura, deberíamos añadir las generadas por su relevante actividad política. En función de ello Gaudí dispuso toda la crujía norte como una suite de salas comunicadas entre sí en enfilada para servir con desahogo de espacio de recepción.

La adaptación al medio ha sido el otro gran determinante del programa de *El Capricho*. Como decía Viollet-le-Duc, el programa de una casa de campo debe ser, ante todo, el prevenir los efectos de la intemperie. La localización del edificio en un lugar de clima lluvioso y expuesto a las inclemencias del litoral ha originado una respuesta arquitectónica precisa, pensada para hacer frente a la lluvia y al viento y captar de un cielo frecuentemente nublado la máxima energía solar posible. La organización de la planta nos revela que el invernadero ha sido concebido como el elemento aglutinante de la casa: protegido por el cuerpo de la construcción en sus flancos más expuestos a los fenómenos atmosféricos más adversos, su estructura acristalada permite crear un microclima artificial en lo que sería, sin duda, la pieza más importante y más caprichosa de la vivienda.

La adaptación al medio tiene, por lo tanto, una vertiente funcional que se traduce en la adopción de todas las medidas arquitectónicas necesarias para garantizar un refugio eficaz y confortable frente a las adversidades climatológicas, pero también otra de carácter simbólico. En ésta se trata de integrar formal y materialmente la arquitectura en su entorno físico o, por decirlo de otra manera, de producir una vinculación orgánica entre arquitectura y medio. Esto se consigue fundamentalmente mediante la adaptación del edificio a la topografía del lugar y un uso del color en sintonía con el paisaje, así como por medio del desarrollo de ritmos curvilíneos en las fachadas que expresan las cualidades aerodinámicas de la construcción en su lucha contra el agente eólico.

## LA CASA Y EL MAR. LOS MODELOS LITERARIOS DEL PROGRAMA DE LITORAL

### EL LAURENTINO DEL CÓNSUL PLINIO

Las cartas del cónsul Plinio —especialmente aquella dirigida a Gallus en la que habla del *Laurentino*, su propiedad al borde del mar— siempre han ejercido una extraña fascinación en la historia de la arquitectura occidental<sup>2</sup>. La razón de ello ha sido, sin duda, la vívida descripción que en ellas se hace de la villa romana, una tipología residencial de la que tan sólo nos han quedado ruinas y muy escasas imágenes. Los textos de Plinio suplen esta carencia con el precioso testimonio de su vivencia personal de la villa y la experimentación de su arquitectura. De este modo, las epístolas se convierten en algo infinitamente más interesante que una fría descripción de las apariencias: nos revelan los principios que han guiado la construcción y, en definitiva, el «programa» que late bajo las disposiciones adoptadas en el complejo residencial. Por decirlo de otra manera, su autor nos desvela los «donnés du problème». Por ello, no es de extrañar que a lo largo del siglo XIX las cartas del cónsul se convirtieran en el paradigma de lo que debería ser la definición de un programa en el proceso de la composición arquitectónica. Lo interesante del caso era, además, que el hecho de no haber evidencias arqueológicas de las villas del Laurentes y de la Toscana, otorgaba a los arquitectos una amplia libertad a la hora de interpretar o concretar proyectualmente los respectivos programas de aquellas. Es decir, que no había ataduras formales o estilísticas que hipotecaran la creatividad del arquitecto, de manera que la «restauración» o «emulación» del *Laurentino* (la villa más atractiva desde el punto de vista «programático») se convirtió en un «problema» puro de composición recurrentemente

2. Cayo Plinio Cecilio segundo, senador y escritor dotado de una gran fortuna, vivió en el siglo primero de nuestra era (61-113 d.C.) y fue propietario de numerosas villas situadas en distintos puntos de Italia. En la epístola dirigida a Gallus (*Ep.* VIII, 20) habla del *Laurentino*, villa situada al borde del mar en las afueras de Roma, cerca de Ostia, y en la dirigida a Domitius Apollinaris (*Ep.* IX, 36) de *Tusco*, villa situada en la Toscana, cerca de los Apeninos. En sus epístolas, Plinio expone la forma de entender el *otium* y de vivir la villa como retiro para el relajamiento del cuerpo y la mente, al calor de la filosofía epicúrea. Transmite así, el ideal de la villa romana tal y como se desarrolló entre finales de la República y comienzos del Imperio y como fue reflejado por otros escritores tales como Catón, Varro, Virgilio, Horacio o el propio Vitruvio.

empleado como ejercicio académico en los programas formativos de la profesión<sup>3</sup>.

Esta condición «abstracta» de la arquitectura del *Laurentino* es lo que permite relacionar proyectos tan aparentemente distintos como el de la villa de Plinio y el chalet de Máximo Díaz de Quijano. Ambos parten de una base muy similar por cuanto tienen en común formar parte de lo que podríamos denominar el «programa de litoral», a saber, el conjunto de condicionantes y determinantes propios de la arquitectura a borde de mar.

No hay duda de que Gaudí conocía la carta a Gallus a través de la tratadística de la época (J. N. L. Durand, Léonce Reynaud, Eugene Viollet-le-Duc...). Además, sabemos que en la Escuela Provincial de Arquitectura tenía a su disposición por lo menos dos ejemplos de «restauraciones». Una era la del arquitecto Louis-Pierre Haudebourt, publicada en 1838 y considerada todavía en 1924 como una de las mejores. La otra, la restitución no confesada de Viollet-le-Duc en su *Histoire de l'habitation humaine* (1875)<sup>4</sup>. La relación entre *Villa Quijano* y la villa de Ostia puede establecerse a varios niveles. Es evidente que en un primer nivel podemos señalar la analogía entre los principales determinantes del programa, que en ambos casos son la máxima captación de la energía solar y la neutralización del factor

3. Una prueba del uso pedagógico de los textos de Plinio lo tenemos en el *concours d'émulation* convocado en 1818 por l'École Royal d'Architecture, mediante el cual A. L. T. Vaudoier propuso a sus alumnos la «restauración» del *Laurentino* a partir de la carta de Plinio, que fue entendida como una propuesta perfecta de programa. Sobre este tema, es fundamental el estudio de PINON, Pierre (1982): «L'invention de la maison romaine», en *Ut architectura poesis. La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, Paris, Institut Français d'Architecture, pp. 11-53.

4. HAUDEBOURT, Louis Pierre (1838): *Le Laurentin, maison de campagne de Pline de jeune: restituée d'après la description de Pline*, Paris, Carilian-Goëury. El libro se conserva en el fondo antiguo de la Escuela Técnica de Arquitectura de Barcelona. Aunque no tenemos la certeza, es muy probable que su ingreso se produjera por lo menos en la época en la que Gaudí estaba cursando sus estudios porque no lleva el sello de las colecciones que fueron donadas con posteridad. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1886 [1875]): *Histoire de l'habitation humaine*, Bruselas, Pierre Mardaga Éditeur (edición facsimil de la edición original publicada en Paris, Hetzel, 1863).

viento<sup>5</sup>. Para satisfacer estas exigencias, el arquitecto de Plinio había desarrollado una serie de «tipos»: el *helio-caminus*, el *hibernaculum*, el *cryptoporticus* o un *porticus* acristalado, entre otros. Pues bien, es posible que Gaudí también haya querido hacer una cita más concreta del *Laurentino* mediante la incorporación de alguno de estos tipos en la casa de Comillas, de modo que en un segundo nivel de lectura nos encontraríamos además con relaciones tipológicas entre ambos proyectos.

La parte de la carta a Gallus con la que podemos encontrar mayor relación en este sentido, es aquella en la que el cónsul habla del pabellón que él denomina «mis delicias»:

Al extremo del prado y de la galería, en el jardín, hay un pabellón separado al que llamo mis delicias, mis verdaderas delicias, y que yo mismo he construido. Aquí hay un salón especie de estufa solar que, por un lado, mira al prado y, por otro, al mar, y por los dos recibe el sol; su entrada comunica con una habitación inmediata y una de sus ventanas da a la galería. En la parte que da al mar he construido una azotea que produce efecto muy agradable en la que puede colocarse un lecho y dos sillas, y por medio de una vidriera que se acerca o se aleja, o de cortinas que se corren o recorren, se une esta azotea a la cámara, o, si se quiere, se la separa; los pies del lecho están hacia el mar y el cabecero hacia la casa. Al lado están los bosques, y por tres ventanas distintas se goza de estas tres diferentes vistas y a la vez se confunden en una sola.

Este pabellón podemos relacionarlo con la *salona* de *El Capricho* por la forma en que ésta integra el paisaje en la habitación y se caldea con la energía solar.

Las vistas constituyen, en efecto, un factor determinante del programa del *Laurentino* y en varias de sus cámaras más importantes se repite un mismo esquema de organización de los ventanales. Éste consiste en tres grandes huecos cerrados por puertas-ventana de dos hojas, es decir, ventanas altas que llegan hasta el suelo, a través de las cuales se divisa un paisaje distinto en cada una como si se tratara de tres composiciones pictóricas diferentes. Sin embargo, y aquí viene una de las expresiones más enigmáticas del autor de las cartas, estas tres perspectivas distintas se unifican en una visión conjunta de manera que ofrecen la ilusión de ser un mismo paisa-

je: «a derecha, izquierda y de frente se ven tres mares en uno solo», dice a propósito del gran *triclinium*, «por tres ventanas distintas se goza de estas tres diferentes vistas y a la vez se confunden en una sola» comenta en el caso del pabellón *mis delicias*. Este esquema es una constante no sólo de la villa cercana a Ostia sino también de la villa de la Toscana, donde describe a Apollinaris un comedor que «tiene vistas por tres ventanas grandes a las viñas y también a las mismas viñas por puertas de dos hojas». En su recreación del *Lanuvium*, la villa de Mummius, Viollet-le-Duc ha interpretado este sistema panorámico como un gran triforio dividido por dos columnas corintias y con cerramiento de cortinas en lugar de cristal<sup>6</sup>. Pero a nuestro juicio esta interpretación no es exacta por cuanto de las palabras del cónsul no se desprende que se trate de una misma perspectiva vista a través de una ventana tripartita, sino de tres vistas distintas que se confunden en una sola. Además, es posible deducir también que las ventanas estaban situadas en planos distintos: una en posición frontal con respecto a la ubicación de los lechos y las otras dos en posición oblicua, no perpendicular, con respecto a la primera porque es la única manera de que las tres perspectivas correspondientes puedan abarcarse desde un mismo punto de vista.

Esta misma idea aparece reflejada en la *salona* de *El Capricho* donde, recordemos, hay dos balcones angulares —cerrados con cristalerías de dos hojas hasta el suelo— cuyas perspectivas oblicuas completan la frontal del gran ventanal central.

Como hemos dicho, la forma en que es iluminada y caldeada la *salona* también hace recordar la villa de Ostia. Llama poderosamente la atención, efectivamente, que esta pieza —orientada al Norte— sea la única del piso principal por la que no pasen conductos de calefacción ni tenga chimenea para caldearse. Esto es algo verdaderamente sorprendente si tenemos en cuenta la climatología del lugar, por mucho que la gran sala pudiera tener función de salón de verano en la estación cálida. Posiblemente el arquitecto habría pensado que recibiría algo de calor de las cocinas situadas inmediatamente debajo, pero ello no parece suficiente caldeamiento. A nuestro juicio, por lo tanto, esta sala se comportaría como la estufa solar de la que habla Plinio a propósito del pabellón «mis delicias». Aquí hay que reseñar que la traducción castellana quizá no refleje totalmente el espíritu del autor de la carta a Gallus porque, según la versión de Francisco de Barreda, la energía solar sólo

5. En el caso del *Laurentino* otro factor determinante era la mayor o menor cercanía al mar, con sus consecuencias acústicas y visuales correspondientes, pero ya hemos visto que en *El Capricho* el mar sólo se incorpora de manera testimonial al programa desde el mirador de la torre-atalaya.

6. Ver VIOLLET-LE-DUC (1986), cap. XVIII, il. núm. 72.

vendría de dos ventanas opuestas, la que da al mar y la que da al prado. Ello no se compadece bien con el término original empleado, *heliocaminus*, que, en efecto, significa una especie de estufa solar o, como apunta el latinista Vicente Blanco García, una «estancia cubierta y con amplias ventanas al sol»<sup>7</sup>. Tenemos que concluir, por tanto, que en el salón de «mis delicias» debería de haber más fuentes luminosas, y máxime teniendo en cuenta que la ventana al mar era de orientación septentrional. La traducción literal publicada por Reynaud parece recoger mejor la naturaleza de esta sala cuando dice que «là est une pièce dont le soleil, qui y pénètre de toutes parts, fait une étuve»<sup>8</sup>.

¿Sería la *salona* un *heliocaminus*? A nuestro entender sí, sobre todo si tenemos en cuenta que la forma actual de su techado no se corresponde con la original, que muy posiblemente permitía una iluminación cenital<sup>9</sup>. Si esta hipótesis es correcta —como parece demostrar la estructura de la cubierta— la pieza principal de cruzía norte (de altura tope), recibía las radiaciones solares por todas partes: por el techo, por el gran ventanal pentapartito, por los dos balcones angulares y por los cinco arcos de mitra abiertos en la pared meridional de la sala. Los balcones oblicuos permitían recoger el sol, aunque suponemos que bastante escorado, de Levante

y Poniente, ampliando así considerablemente el ángulo de exposición de la sala. La lucarna sur dejaba penetrar los rayos del mediodía y el pentaforio de arcos de mitra ponía en comunicación directa a aquélla con el invernadero, fuente de luz y de calor.

Recordemos además que, según los indicios reportados por los trabajos de restauración, el pasillo anular estaba cubierto a la altura de la *salona* por cristal para recibir la máxima cantidad de insolación. Por otro lado, estos arcos (que habían permanecido cegados desde la intervención de 1914), no sólo tenían la función de procurar mayor iluminación, sino también la de abrir más perspectivas a la habitación, que, de esta forma, podía disfrutar de vistas distintas por los dos lados opuestos: por uno de ellos en dirección a la costa y por el otro al exótico escenario del jardín de invierno. En esto también se parece al gran *triclinium* y al salón del pabellón privado del *Laurentino*, cuyas ventanas dan al mar y a los jardines.

«Mis delicias» recuerda por muchas razones *El Capricho*, no sólo por el *heliocaminus*. La forma en cómo interpreta su planta Viollet-le-Duc, por ejemplo, es muy parecida a la de la casa de Comillas por su disposición en «U» con las dos alas laterales avanzando en dirección sur<sup>10</sup>.

## JULES MICHELET Y LA TEORÍA DEL CROISSANT

El segundo modelo literario al que podría haber acudido Gaudí como fuente de inspiración de su proyecto, aparece en el libro del «sabio» francés Jules Michelet (1798-1874) titulado *La Mer*, publicado por primera vez en 1861 y reeditado en numerosas ocasiones posteriormente. El arquitecto catalán pudo haberlo conocido a través de las ediciones francesas o bien de las traducciones españolas, fácilmente asequibles<sup>11</sup>.

Nuevamente es la narración literaria, y no la retórica de los arquitectos, la que proporciona el instrumento más eficaz para definir el paradigma de la arquitectura del litoral. El texto de Michelet se diferencia de los de Plinio en que es una propuesta teórica, mientras que éstos consisten en la descripción de una construcción real. El francés, además, manifiesta de manera explícita un deseo de renovación y la esperanza de contribuir a la arquitectura de *l'avenir*<sup>12</sup>.

7. BLANCO GARCÍA, Vicente (1963): *Cartas de Plinio*, vol. II, Madrid, CESIC-Instituto Antonio de Nebrija, p. 87.

8. REYNAUD (1858), vol. II, p. 657.

9. El caballete de la parte del tejado que cubre la *salona* presenta dos lucarnas opuestas y orientadas en sentido norte y sur cuya función como fuente luminosa ha sido anulada por el plafón que cubre actualmente la pieza. Como es impensable que Gaudí haya dispuesto estos elementos por una mera cuestión de simetría compositiva o de adorno, sin razón funcional, parece evidente que estas lucarnas estaban pensadas para dar luz al interior de la sala. El reengrueso de ciertas partes de la armadura del plafón podría indicar que éstas estaban pensadas para alojar cristales que, así, dejarían pasar la luz.

10. VIOLLET-LE-DUC (1986), p. 215, fig. 218.

11. El libro debió ser relativamente conocido en España gracias a diversas ediciones publicadas en los años setenta. El texto en el que nosotros nos basamos corresponde a la traducción de Mariano Blanch publicada en 1875, en Barcelona, bajo el título de *El Mar*. Se puede consultar también una versión castellana correspondiente a la parte dedicada a las aves en *El pájaro*, publicado por Luis Tasso en Barcelona en 1886, con la traducción de Luis Calvo.

12. «¡Cuánto daría por poder levantar con la palabra la quinta del porvenir, tal como se presenta en mi ánimo! No me refiero a la casa fastuosa, al palacio que quisieran los ricos erigir a

El autor de *El mar* parte de la idea de que la estancia estival en las proximidades del mar es una terapia reparadora de los males de la urbe, pero que ésta sea eficaz depende de que la arquitectura cumpla una serie de requisitos de salubridad. Éstos son necesarios para contrarrestar los efectos negativos del extremado clima del litoral, pero según el historiador francés no se encuentran en las construcciones contemporáneas. Por eso propone una serie de condiciones que deben considerarse imperativas tanto desde el punto de vista arquitectónico como médico.

La primera condición de este programa higiénico es la solidez de la construcción («detesto las construcciones ligeras hasta lo absurdo que levanta la especulación para climas tan variables») destinada, sobre todo, a procurar una sensación psicológica de seguridad en la habitante. La segunda es la protección contra los fríos y húmedos vientos marinos y la tercera, aunque el autor no la mencione expresamente, es la exposición solar: «el sol (en nuestros mares del Norte) no debe ser desterrado, sino acogido con gran cuidado».

¿Cómo conjugar todos estos factores en una disposición arquitectónica? Michelet lo dice claramente:

El segundo punto es que la pared de la casa que mira á la tierra esté tan bien abrigada, que haga olvidar el mar, y que al lado de aquel continuo torbellino puedan los moradores encontrar el descanso.

Para responderá esas dos necesidades, preferiría la forma que da menos asidero al viento, la semicircular ó de media luna, cuya parte convexa procuraríame por el lado del mar un panorama variado, viniendo el sol á dar la vuelta de una á otra ventana y recibéndolo á todas horas.

Con genial intuición, el historiador consigue dar respuesta de una manera sencilla y sintética al mismo programa de litoral que, en Plinio, había determinado una compleja disposición arquitectónica a base de un plan de aglomeración de pabellones. Esta solución sintética consiste en una planta en forma de *croissant* cuyo principio funcional reside en la oposición convexidad/concavidad: su parte convexa es la que se comporta de una manera más aerodinámica y, en consecuencia, la que ofrece una mayor solidez frente al viento, mientras que la curvatura permite una dilatada visión panorámica y el

seguimiento del curso solar a través de las ventanas. La parte cóncava, en el otro lado, permite la creación de una zona totalmente resguardada de las perturbaciones meteorológicas y de las «amenazas» que vienen del mar, gracias al abrigo que le procuran los cuernos de la media luna. Esta concavidad constituye, en palabras de Rouillard, «un écran visuel, thermique et phonique»<sup>13</sup> que permite la creación de un microclima soleado donde entregarse a los deleites de la vida contemplativa. De este modo, con la disposición de media luna se conjugan las principales oposiciones a las que se tiene que enfrentar el programa: las vistas (mar/jardín), el ruido (estruendo del mar/tranquilidad del patio), la exposición solar (frío/calor) y el viento (calma/tempestad).

Si tenemos en cuenta el análisis que hemos hecho más arriba sobre el programa de *El Capricho*, llegaremos fácilmente a la conclusión de que tanto los condicionantes de ese programa como las respuestas arquitectónicas al mismo son coincidentes en grado sumo con los planteamientos expuestos por Jules Michelet en *La mer*. A nivel conceptual, la diferencia fundamental es que Gaudí en su planta ha sustituido la forma del *croissant* por la de la «U». Es cierto, también, que el francés nunca habló de un invernadero, pero éste podemos considerarlo un perfeccionamiento *high tech*, es decir, un desarrollo con la tecnología más avanzada de la época, de aquella galería prevista en la parte interior del *croissant*<sup>14</sup>.

Según Rouillard, el texto de Michelet no aparece citado en la literatura arquitectónica decimonónica. Por otro lado, comenta este autor que muy probablemente los arquitectos de finales del siglo XIX no hubieran podido traducir en la práctica con toda su carga de modernidad las propuestas contenidas en *El mar*: se encontraban en un «universo formal» que impedía su actualización desprejuiciada, es decir, liberada del peso de la historia. Habría sido necesario esperar a la llegada de los vapores y los aviones para que se produjera esa interpretación a la altura del texto<sup>15</sup>. Sin embargo, nosotros nos preguntamos: ¿Pudo ser Gaudí el arquitecto que hizo ese juego intelectual de materializar la idea de Jules Michelet en un edificio?

orillas del mar; hablo de la modesta casa de las fortunas medianas. Es un arte que está por crear todavía, y todos parecen ignorarlo». Michelet (1875), p. 295.

13. ROUILLARD (1984), p. 267.

14. «Los bajos, de cara á la tierra, deberían estar abrigados un tanto por el primer piso que sobresaldría sólo unos cuatro ó cinco piés: esto constituiría en esa media luna interior una especie de galería para abrigarse durante el mal tiempo». Michelet (1875), p. 297.

15. ROUILLARD (1984), p. 268.

Es posible que sí, pero para contestar a esta cuestión habría que plantearse, primero, si es posible que tanto Michelet como Gaudí hayan bebido de una fuente común. Esto último no es descartable porque las tipologías arquitectónicas con planta en forma de «U» cuentan con una larga tradición (por ejemplo los modelos de Briseux para *maisons de campagne* en el siglo xvii), pero la analogía entre la propuesta del primero y la realización de Comillas es tanta, y tan coincidentes las definiciones de sus respectivos programas, que parece muy probable una influencia directa del francés sobre el catalán<sup>16</sup>.

Existe también la posibilidad de que Gaudí hubiera accedido al conocimiento de los planteamientos del sa-

bio francés a través de las interpretaciones coetáneas de Perivier, redactor de *Le Figaro* y promotor urbanístico de la playa de Paramé (Saint-Malo)<sup>17</sup>.

Hacia 1880, este personaje había ya construido en la primera fila de dicha playa dos casas con forma de *croissant* que, por su singular aspecto, pronto se convirtieron en un reclamo publicitario para la promoción de la villa balnearia y aparecieron reseñadas en las guías turísticas de la época<sup>18</sup>. Sin embargo, es necesario decir que estas interpretaciones —mediatizadas por intereses comerciales y propagandísticos— fueron mucho más banales que la del arquitecto catalán y que ello invita a pensar que éstas no serían su fuente directa.

## CONCLUSIÓN

Como resultado de nuestro análisis sobre el programa de *El Capricho* exponemos las que, a nuestro entender, constituyen las ideas madre que han actuado

como principios generadores de la composición y han inspirado las correspondientes metáforas arquitectónicas.

## LA METÁFORA DEL GIRASOL. ARQUITECTURA HELIOTRÓPICA

No queremos hacer un juego de palabras, pero la presencia del girasol *El Capricho* no debe considerarse en modo alguno como el fruto de un mero capricho, sino el testimonio de un concepto de la composición profundamente metódico en el que la decoración queda también sometida al control del programa. Recordemos que para Gaudí, aquella debía ser significativa, es decir, debía ser la sintetización de una idea, y así la empleó en la contemporánea *Casa Vicens*. Lo primero que habría que preguntarse, en consecuencia, es el significado de la masiva presencia del *helianthus annuus* en la construcción.

La respuesta parece evidente, pues, al margen de otros posibles significados simbólicos, esta planta —cuyo nom-

bre en latín significa «flor del sol»— tiene connotaciones eminentemente solares. Según Jean Chevalier<sup>19</sup>, éstas no sólo resultan de su tropismo bien conocido (es decir, de su capacidad de girar siguiendo el curso del sol), sino de la forma radiada de la flor y de su color. Así, gracias a estas propiedades, el heliotropo «simboliza el sol giratorio o la luz móvil que emana de la fuente solar».

La planta solar se convierte, por lo tanto, en el icono que representa la base del programa de *El Capricho* o, por decirlo de otra manera, en la clave que revela la «idea madre» de este edificio entendido como estufa solar o *heliocaminus*<sup>20</sup>.

Pero si hemos visto que el heliotropo/girasol es un emblema solar convertido por Gaudí en símbolo de la *esencia* arquitectónica de *Villa Quijano*, por la misma razón podemos decir que la construcción de Comillas funciona como una metáfora arquitectónica del girasol.

16. A estas razones se podría añadir la posible influencia que nos parece haber detectado de otras obras de Michelet en la *Casa Vicens*.

17. Sobre las casas de Perivier en la playa de Paramé, ver Rouillard (1984), pp. 270-275.

18. No podemos precisar en qué publicación no posterior a 1883 (fecha de elaboración de los planos de *El Capricho*) pudieron aparecer referencias a las casas en forma de *croissant* y a Michelet. Rouillard cita la guía de BERTALL, *Les Plages de France*, publicada en París entre 1880-1883, en la que quizás podrían encontrarse dichas referencias.

19. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANDT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona. Voz «heliotropo, girasol», p. 556. Existe bastante confusión en torno al nombre común del *helianthus annuus*, pero para Chevalier, «girasol» y «heliotropo» es lo mismo.

20. Con este significado simbólico aparece también representado el girasol en muchas de las *glasshouses* del siglo xix.

Es evidente, por todo lo que hemos explicado, que uno de los determinantes básicos del programa de esta casa ha sido el aprovechamiento óptimo de la energía solar. Hemos dicho que *El Capricho* no se debe entender como una más de tantas residencias que en el siglo XIX incorporaban un jardín de invierno en calidad de *agrément* o complemento de placer del interior doméstico, sino más bien como un jardín de invierno entorno al que gira toda la vivienda. Por decirlo de otra manera, no se trata de una casa con un invernadero, sino de un invernadero con una casa. El *conservatory* o *serre* —para emplear dos términos internacionales

que designan este tipo de piezas— se convierte, en la obra de Gaudí, en el núcleo generador del complejo arquitectónico y símbolo de la dimensión solar del edificio. Su impacto en la configuración de la planta de éste produce aquel «efecto decorativo» del que hablaba Viollet-le-Duc, en relación con la expresión de las condiciones del programa y el destino de la arquitectura. En efecto, nada más expresivo que esa imagen casi orgánica del cuerpo del edificio abrazando y protegiendo en su cálido regazo la delicada figura elipsoide del jardín de invierno, como si de un embrión dentro del útero se tratara.

### LA METÁFORA DE LA DUNA. ARQUITECTURA AERODINÁMICA

El viento siempre ha sido, junto con el sol, uno de los factores determinantes de la arquitectura y ha sido tenido en cuenta, sobre todo, para la elección del emplazamiento y de las orientaciones de los edificios. Pero hay que esperar a la arquitectura balnearia del siglo XIX, salvando probablemente el ilustre precedente del *Laurentino* y las *villae marittimae* romanas, para ver no sólo cómo el viento influye decisivamente en la configuración de los edificios, sino incluso también en su lenguaje formal.

La osadía de los arquitectos decimonónicos al construir casas a pie de costa y mirando de frente al mar, debía hacer frente, ante todo, a las turbulencias del clima del litoral. De hecho, Michelet se refiere al mar como el «reino del Príncipe de los vientos»<sup>21</sup> reconociendo así la importancia del elemento eólico en el programa de la habitación a borde de mar. Como respuesta a este escenario, la arquitectura del litoral genera reacciones «dinámicas» frente al viento que así, de una forma u otra, interviene decisivamente en la configuración de las plantas y los alzados. Según Rouillard<sup>22</sup>, esta reacción podía entenderse de dos modos distintos y opuestos. Uno de ellos es el responsable de las metáforas de la agitación marina que dan lugar, en palabras de Rivoalen, a «une silhouette remuante, agitée, tourmentée comme par un vent de mer»<sup>23</sup>, es decir, a fachadas erizadas de protuberancias en equilibrio inestable, como modeladas por las turbulencias del aire. Frente al lenguaje «exasperado» de este tipo de edificios de balneario, el otro

modo de responder a la acción del viento estaría representado por Michelet y su teoría del *croissant*, que plantea una arquitectura que podríamos calificar de «aerodinámica». Ya hemos visto cómo el jesuita se decanta para su modelo de villa marítima por la forma semicircular o de media luna porque «es la que da menos asidero al viento». Contrariamente a la otra forma de proceder, por lo tanto, es suprimida toda protuberancia que obstaculice el deslizamiento del viento por la superficie de la construcción.

En nuestra opinión, el diseño de *El Capricho* recoge ambos tipos de reacciones. Aquí, la reacción aerodinámica se manifiesta en los perfiles curvos de los cuerpos de la construcción, en el tipo de ventanas y en la torre cilíndrica «rompevientos» orientada al NO, mientras que la articulación de la fachada norte parece responder a esa otra forma, metafórica, de caracterizar los edificios de costa descrita por Rivoalen. En realidad, tanto una forma como otra son variaciones de un único objetivo común: «poner en escena» el determinante eólico. Porque la «pura funcionalidad» del diseño propuesto por Michelet se convierte también, inconscientemente o no, en una metáfora: la metáfora de la duna. En efecto, el autor de *El mar* propone una solución que, en realidad, lo que hace es apropiarse de las características morfológicas de la duna. La forma de ésta, modelada por el viento, es la que ofrece menos resistencia a aquel y, por lo tanto, la que confiere al montículo de arena mayor estabilidad frente a su empuje.

A nuestro juicio, Gaudí quiso construir esta metáfora cuando concibió *El Capricho* siguiendo la teoría del *croissant*. Su fachada septentrional no presenta una curva homogénea como el modelo de Michelet, va retroce-

21. MICHELET (1875), p. 277.

22. Cfr. ROUILLARD (1984), p. 269.

23. RIVOALEN, E. (1890): «Ville maritime à Villers», *La Construction Moderne*. Op. cit. en Rouillard (1984), p. 252.

diendo escalonadamente, pero responde a los mismos principios dinámicos de la duna y sus características morfológicas son similares. Como duna construida, Vi-

lla Quijano es una metáfora de este tipo de formaciones eólicas características de los desiertos y las playas. Es otra manera de dramatizar las condiciones del programa.

## LA METÁFORA MEDICINAL. ARQUITECTURA HIGIÉNICA

La atención especial que reciben el viento y el sol en la definición del programa de *El Capricho*, revela que Gaudí es partícipe de las preocupaciones higienistas del momento. No en vano, fueron éstas, junto con el «descubrimiento» romántico de la naturaleza, las responsables del paulatino proceso de colonización del litoral durante el siglo XIX.

El *paradigma higienista*, cuya máxima expresión son las llamadas *topografías médicas* publicadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX<sup>24</sup>, es la respuesta de la ciencia médica al postulado científico del *climatismo*, cuya principal propuesta es «la influencia del medio físico, no sólo en la salud, sino también en el estado anímico y en el comportamiento social del individuo»<sup>25</sup>. La promoción turística de la costa va a desarrollarse en Europa a partir de esta doctrina, transformando lo que eran unos principios científicos en el discurso publicitario de un fenómeno especulativo dirigido a las clases dominantes. El uso terapéutico del clima costero va a derivar, por lo tanto, en el surgimiento de un modelo de ocio cultivado en un primer momento exclusivamente por las élites.

En cualquier caso, el disfrute del ocio implica gozar de un buen estado físico y la burguesía de la época siempre va a asociar los placeres de la costa con los efectos benéficos de su clima para la salud, tanto física y como psíquica. De este modo, los fatigados pobladores de las ciudades van a comenzar a habitar un medio, el del entorno marino, que hasta mediados del siglo XVIII había sido visto con una mezcla de terror y desprecio. El pavoroso e inhóspito «reino del Príncipe de los vientos», la repugnante ribera atufada por sus «emanaciones putrefactas», va a convertirse en la panacea sanitaria al tiempo que en el lugar donde los privilegiados van a desarrollar nuevas formas de sociabilidad.

Obviamente, los dos elementos principales de este clima, en los que reside su valor terapéutico, son el mar y el sol. Su uso curativo se traduce en dos tipos de tratamientos: la talasoterapia y la helioterapia.

Los baños marinos o los «baños de olas» fueron la expresión más genuina del *paradigma sanitario* del litoral hasta que fueron desplazados por el placer de la playa, expresión a su vez de esa cultura del ocio y del turismo que acaba imponiéndose sobre los primigenios planteamientos higiénicos<sup>26</sup>. Un buen ejemplo de ello fueron las Jornadas Regias de Comillas de los años 1881 y 1882, en las que Alfonso XII y su corte fueron a la villa cántabra a tomar baños de olas, precisamente. El mar se veía por entonces como la panacea sanadora, ya que sus efectos no eran sólo curativos, sino regeneradores. Por otro lado, el sol cobra un nuevo valor al socaire de las teorías climáticas: ya no es simplemente un factor de higiene y comodidad en los edificios, sino una fuente de energía curativa. Los esfuerzos médicos se centrarán sobre todo en el tratamiento de las diferentes formas de tuberculosis, pero las radiaciones solares se van a considerar, por sus propiedades fagocitarias, como una fuente de salud universal y como remedio de muchos de los males que aquejaban a los habitantes de las ciudades en la era de la industrialización.

Los arquitectos, entonces, adquieren la responsabilidad de médicos sociales e intentan hacer de sus edificios una metáfora medicinal entendida en un doble sentido: por un lado como metáfora de un cuerpo humano sano, deben ser una construcción sólida y conveniente; por otro lado, como metáfora hospitalaria deben ser higiénicos y saludables. Después de todo lo que hemos visto, es evidente que *El Capricho* participa de ambas formas de la metáfora. Como organismo arquitectónico sólido y conveniente, adopta las mejores disposiciones, reacciona «dinámicamente» al viento y se acoraza frente a las inclemencias del clima extremo del litoral. Como arquitectura «hospitalaria», está provista de los recursos más apropiados para garantizar una «domesticidad» saludable: abundantes chimeneas para luchar contra el

24. Este tema ha sido estudiado principalmente por URTEAGA GONZÁLEZ, J. L. (1980): «Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX», *GeoCrítica*, núm. 29, Barcelona, septiembre.

25. GIL DE ARRIBA, Carmen (1992): *Casas para Baños de Ola y Balnearios Marítimos en el Litoral Montañés, 1868-1936*, Santander, Universidad de Cantabria-Fundación Marcelino Botín, p. 31.

26. Cfr. GIL DE ARRIBA (1992), p. 39.

frío, buena ventilación e inmejorable insolación. En este sentido, el jardín de invierno no sólo actúa como paradigma del *confort* de la moderna arquitectura residencial, sino como emblema de la helioterapia.

Ahora bien, no podemos cerrar este apartado sin plantearnos una pregunta que tiene que ver con las noticias que hemos podido recoger sobre la persona de Máximo Díaz de Quijano: ¿las cuidadas condiciones de salubridad de *El Capricho* responden a una idea general de lo que podríamos denominar la dimensión higiénica de la arquitectura, o, por el contrario, son el resultado de un programa específico desarrollado por Gaudí para este caso en concreto? En otras palabras, ¿la metáfora medicinal de *Villa Quijano* se justifica exclusivamente por la respuesta desde la teoría del *carácter* a un programa de arquitectura de balneario (definida, precisamente, por sus exigencias sanitarias y terapéutica), o también por la situación personal del propietario de la casa? La cuestión no nos parece baladí porque, de verificarse esta segunda hipótesis, veríamos confirmado ese modo de entender la composición por parte de Gaudí en el que venimos insistiendo, y que consiste en definir los programas de los edificios atendiendo al mayor número posible de circunstancias particulares, como mejor forma de *caracterizar* su arquitectura.

Sabemos que Máximo Díaz de Quijano era ya un enfermo crónico cuando encarga su villa al arquitecto. Al morir, apenas una semana después de entrar a vivir en *El Capricho*, y cuando todavía las obras estaban inconclusas, sus necrologías insisten en su «larga y penosa enfermedad»<sup>27</sup> o en sus «crónicos padecimientos sufridos con resignación cristiana»<sup>28</sup>. Desde 1882 tenemos noticia de su enfermedad, aireada por la prensa local con motivo de las sucesivas recaídas, y, aunque los periódicos

no especifican de qué dolencia se trataba, hoy sabemos por el certificado de defunción que era una cirrosis hepática (literalmente «infarto crónico de hígado»). No es descabellado pensar, por lo tanto, que la metáfora medicinal a la que nos hemos referido anteriormente, adquiera todo su significado a la luz de estos datos sobre la salud del personaje para quien Gaudí proyectó la casa.

En nuestra opinión, el arquitecto catalán pudo haber tenido en cuenta la dolencia hepática de su cliente al concebir el proyecto de Comillas. La exacerbación de las cualidades higiénicas de esta construcción así parece indicarlo. Aunque no hemos encontrado ninguna prescripción médica de los baños solares para la patología de Máximo, las indicaciones de la helioterapia en aquella época eran tan amplias que prácticamente pasaba como remedio universal. En cualquier caso, los efectos del sol sobre la piel amarillenta de los enfermos del hígado deberían traducirse, por lo menos, en ese aspecto más saludable que procura la pigmentación morena. Sí que hemos encontrado, en cambio, una recomendación específica de los «aires de mar» para este tipo de enfermos en un manual de 1882<sup>29</sup>.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, no nos puede extrañar que Gaudí se viera «tocado» por las connotaciones sentimentales del proyecto y se propusiera, mediante su arquitectura, redimir de alguna forma la penosa situación de su cliente. Varios son los gaudinistas que han subrayado la sensación de optimismo y alegría que se desprende del edificio de Comillas; probablemente ese fuera uno de los objetivos del arquitecto: infundir energía vital, despejar el amenazante espectro de las tinieblas a base de una luz que lo inundara todo. Estamos, pues, ante una arquitectura medicinal, pero no sólo para el cuerpo, sino también para el espíritu.

27. *El Cántabro*, 10 de julio de 1885.

28. *La Verdad*, 10 de julio de 1885.

29. «Las observaciones de Beneke y otras autoridades han demostrado que el aire de mar es un agente oxidante de gran potencia, y que los tejidos que contienen ázoe y azufre se descomponen con más facilidad bajo su influencia. Creo, pues, que muchos enfermos de desórdenes hepáticos y de uricemia obtendrían grandes ventajas por la permanencia a orillas del mar, donde podrían tomar algunos baños; desgraciadamente, los buenos efectos del aire marino tienen una triste compensación en las habitaciones malsanas, y los alimentos mal cocidos y de mediana calidad». MURCHISON, Carlos (1882): *Lecciones clínicas sobre las enfermedades del hígado seguidas de las lecciones sobre desórdenes funcionales sobre el hígado*, Madrid, Enrique Teodoro, p. 644.

# SOBRE EL ESTILO (1). LA PROYECTACIÓN ECLÉCTICA COMO ESTRATEGIA PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA

## ECLECTICISMO E HISTORICISMO. CONSIDERACIONES EN TORNO A DOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN EL SIGLO XIX

Uno de los problemas que presenta la historiografía de la arquitectura del siglo XIX es su confusión terminológica y la falta de una definición clara de los conceptos de historicismo y eclecticismo. Los autores suelen referirse a «arquitectura historicista» hablando de edificios con una unidad de estilo bien definida y con cierto rigor arqueológico en la recreación de los estilos históricos, mientras que con la expresión «arquitectura ecléctica» designan las construcciones en las que coexisten lenguajes figurativos diversos. La línea de división entre ambas tendencias, no obstante, nunca ha estado clara porque es raro encontrar manifestaciones puramente historicistas, en el sentido de una exactitud filológica absoluta, y los elementos eclécticos suelen estar presentes en mayor o menor grado. Sin embargo, la historiografía de este período arquitectónico ha distinguido tradicionalmente dos fases o etapas atendiendo a la fidelidad arqueológica de los proyectos: una que abarcaría la primera parte del siglo XIX hasta la década de 1840 y que estaría dominada por los *revivals*, y una segunda que se iniciaría en los 40 y llegaría hasta aproximadamente 1920, el comienzo del Movimiento Moderno. Esta segunda fase se distinguiría de la primera en que los *revivals* más o menos puristas habrían sido sustituidos por los *pastiches*, compuestos híbridos de varios estilos.

Frente a esta división más o menos formalista, algunos de los más importantes especialistas en el período que venimos comentando han preferido emplear el término «Eclecticismo» para designar toda la producción arquitectónica comprendida entre la puesta en cri-

sis del modelo clásico (hacia 1750) y el comienzo del Movimiento Moderno (hacia 1920, con la aceptación del racionalismo). El Eclecticismo entendido así en sentido globalizador —tal como lo hace Patetta, que es uno de sus principales valedores— tiene la ventaja de evitar la clasificación de edificios o autores de adscripción dudosa dentro de las corrientes arquitectónicas del siglo XIX y, sobre todo, la de acabar con esa identificación exclusiva del Eclecticismo con la arquitectura compuesta de lenguajes figurativos heterogéneos. Como dice Ángel Isac, en el discurso arquitectónico contemporáneo del Eclecticismo éste no sólo se considera en términos de «la multiplicidad de recursos figurativos fusionados en un proyecto, sino —especialmente— la disponibilidad de códigos estilísticos asumibles en función del programa arquitectónico, con mayor o menor fidelidad arqueológica»<sup>1</sup>.

Podríamos deducir, por lo tanto, que según esta visión del fenómeno, la «condición ecléctica» del discurso arquitectónico de este período consiste fundamentalmente en la disponibilidad que tiene el arquitecto para elegir (de manera unitaria o combinada) entre un variado repertorio de lenguajes históricos («estilos») a la hora de plantearse un proyecto<sup>2</sup>. Pero esta disponibili-

1. ISAC, Á. (1987): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, Congresos (1846-1919)*, Granada, p. 7.
2. El problema del estilo (*Stilfragen*) ocupó un lugar preferente en la cultura arquitectónica del ochocientos y gran parte de ese problema se debía a la confusión sobre el verdadero signi-

dad estilística no es la única característica del Eclecticismo, y Ángel Isac es muy consciente de ello cuando se ve obligado a aceptar una segunda acepción para el término equivalente a lo que Patetta ha llamado *progettazione eclettica*<sup>3</sup>.

Efectivamente, el problema de emplear un único término para denominar todo ese período comprendido entre 1750 y 1920 (en el que, por otra parte, el Eclecticismo coexistiría con el Modernismo) es que no recoge satisfactoriamente una diferencia fundamental que experimenta la teoría arquitectónica a partir de la década de 1840: el eclecticismo se convierte entonces en una propuesta metodológica orientada a la búsqueda de un estilo nuevo, liberado de las ataduras del pasado. A partir de este momento, por lo tanto, el discurso arquitectónico cambia radicalmente con respecto a las expresiones anteriores del Historicismo: si en una primera fase los *revivals*, o las construcciones del género Pintoresco, eran el resultado de una decidida voluntad de manifestar una elección estética contrapuesta al clasicismo académico imperante, como un ejercicio de libertad y de independencia de criterio sin más, en esta segunda el empleo de los lenguajes históricos se inscribe, teóricamente, en una estrategia de renovación. La diferencia estriba en que, mientras que en el caso de los *revivals* los estilos históricos son utilizados como proyección de los valores morales y estéticos a los que aparecen asociados en la historiografía romántica —pero sin la intención de crear una nueva ley de expresión—, ahora se espera una especie de metamorfosis a partir del uso razonado y «ecléctico» (es decir, mezclado) de sus principios.

Evidentemente, el historicismo hacía muy difícil que los clientes y los arquitectos escaparan a la sugestión de los crecientes conocimientos arqueológicos, al descubrimiento de monumentos, regiones y épocas hasta entonces prácticamente desconocidos que fragmentaban en mil pedazos el ideal único de belleza clásico, y demostraban la relatividad del acontecer histórico. Pero el diseño arquitectónico no se podía seguir justificando en la mera copia de los estilos pasados y, por otra parte, el mismo positivismo romántico exigía el naci-

miento de una arquitectura vinculada orgánicamente a la civilización del siglo XIX: si cualquier estilo histórico era la manifestación de un espíritu propio y distintivo (*Zeitgeist*), la sociedad decimonónica debía encontrar también la expresión arquitectónica de los ideales de la época. Hacia la década de 1840 comienza a hacerse patente, entonces, una poco disimulada impaciencia ante una arquitectura que se demostraba incapaz de superar un lenguaje exasperantemente arqueológico, y se desata la polémica sobre el nuevo estilo que, según Peter Collins, adquiere su punto álgido en 1853.

Como se ve, la demanda de un nuevo estilo era jaleara fundamentalmente por los teóricos y los historiadores de la arquitectura, entre los cuales Fergusson y Robert Kerr destacaron particularmente dentro del panorama británico. Pero, como decían los propios arquitectos atacados por las furibundas invectivas de aquellos, ninguno fue capaz de ofrecer una alternativa real y concreta (salvo en algún caso aislado) y simplemente se limitaron a repetir enunciados teóricos<sup>4</sup>. En definitiva, la exigencia de originalidad tantas veces reiterada parecía estrellarse contra un muro insalvable y sólo era capaz de engendrar formas excéntricas, utilizadas por los jóvenes arquitectos para atraer la atención de clientes ávidos de novedad. El constatado fracaso de la regeneración arquitectónica produjo un estado de frustración entre los críticos y los arquitectos, que atribuían esta incapacidad innovadora a un estado de «inocencia perdida» por parte de los responsables de los proyectos, o a una falta de «naturalidad» debida a que éstos habían perdido su comunión con la sociedad.

Este mismo estado de ánimo es el que impregna las reflexiones de Viollet-le-Duc sobre la arquitectura contemporánea. Para el arquitecto francés el estilo era como un «perfume natural» que exhalan las culturas forjadas con principios originales, pero de sus textos se desprende que esa originalidad es tanto más difícil de alcanzar cuanto más civilizada es la sociedad, porque se produce una especie de pérdida del instinto natural:

Aux époques primitives, le style s'impose à l'artiste: aujourd'hui, c'est à l'artiste à retrouver le style<sup>5</sup>.

Por ello es muy pesimista con respecto a que su época pueda desarrollar un estilo propio de forma espontánea

ficado del término, generalmente asociado a la idea de decoración en las interpretaciones más superficiales (que eran las más extendidas, por otra parte). Buena prueba de este estado de confusión que dio lugar a lo que se ha llamado «the battle of the styles» es que en una fecha tan temprana como 1828 el arquitecto alemán Heinrich Hübsch se planteaba la famosa pregunta «In welchem Style sollen wir bauen?» («¿En qué estilo voy a edificar?»).

3. ISAC (1987), p. 7.

4. Ver al respecto COLLINS, Peter (1977 [1965]): *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, pp. 130-146.

5. *Entretiens*, vol. I, núm. 6, p. 179.

nea, ya que «le jour où l'artiste cherche l'style, c'est que le style n'est dans l'art»<sup>6</sup>. La conclusión de Viollet es que, para encontrar la nueva arquitectura, es necesario un método: el arquitecto tiene que ser crítico puesto que el arte ha dejado de ser orgánico, ha perdido esa cualidad de producto natural y debe ser buscado conscientemente. Ésta es, en definitiva, la razón de desarro-

llar el MÉTODO del que hemos hablado anteriormente. Una opinión similar fue repetidamente expresada por César Daly desde las páginas de la *Revue générale de l'architecture...*, atribuyendo al «alma sin armonía» de los nuevos tiempos la esterilidad estilística o, por decirlo de otra manera, el carácter transitorio e inorgánico de su estilo.

## EL PRINCIPIO DE *MIMESIS*: IMITACIÓN *VERSUS* COPIA. EL CONCEPTO DE «APROPIACIÓN»

Ce que quelques-uns ont appelé l'eclectisme en fait d'art, l'appropriation d'éléments de provenances diverses à la composition d'un art neuf, c'est, à tout prendre, la barbarie, c'est ce qui a été tenté après la ruine des arts de l'antiquité, avant l'avènement de l'école laïque du XIX<sup>e</sup> siècle (...)<sup>7</sup>.

Esta frase de Viollet-le-Duc nos puede dar una idea de la confusión que hay en torno del «eclecticismo» y de las enormes contradicciones que se produjeron en ese período en el que floreció lo que hemos llamado la «proyectación ecléctica», pues no puede ser más paradójico que una de las figuras más carismáticas e influyentes de lo que hoy entendemos como el fenómeno del eclecticismo arquitectónico, califique de barbarie la práctica de «ce que quelques-uns ont appelé l'eclectisme en fait d'art». Por otro lado, el otro gran impulsor de la teoría ecléctica, César Daly, también expresó en varias ocasiones su postura crítica hacia ciertas formas de eclecticismo.

Estas contradicciones sólo se pueden explicar por el hecho de que ya los contemporáneos eran conscientes de que bajo el paraguas del Eclecticismo coexistían interpretaciones divergentes e, incluso, antagónicas, del hecho ecléctico. La visión que la historiografía arquitectónica del siglo XIX y del XX ha dado del fenómeno está mediatizada por esa opinión peyorativa según la cual la falta de unos verdaderos principios produjo una arquitectura falsa plagada de «pastiche» y amalgamas «monstruosas», sin hacer ninguna discriminación entre lo que, ya en su época, se distinguía como «verdadero» o «legítimo» y «falso» eclecticismo. ¿Qué era lo que diferenciaba lo verdadero de lo falso? ¿Qué cualidad era la que otorgaba ese estatus de arquitectura legítima?

Según lo que pensaba Daly en el año 1887, el «falso eclecticismo, «toujours condamnable», reduce de hecho al arquitecto al papel de restaurador y de mero copista («résurrectioniste») del pasado, mientras que el verdadero, «inévitable», permite la diversidad de estilos en el mismo edificio e incorpora los avances en la técnica de la construcción<sup>8</sup>. En definitiva, el uno es mimético y el otro, aun cuando busca la nueva expresión arquitectónica a partir de los lenguajes históricos, es creativo.

La teoría de la arquitectura del siglo XIX no podía, en efecto, complacerse con una *praxis* meramente copista o imitativa de otras épocas porque eso iba en contra de la consideración artística de la arquitectura y del prestigio de la profesión. El eclecticismo arquitectónico, lo hemos visto en el epígrafe anterior, se planteó como una estrategia de renovación o como un estilo de transición en la búsqueda denodada de una nueva ley de expresión, y por lo tanto no fue, por lo menos programáticamente, un mero *revival* de los estilos históricos. En el fondo, toda esa construcción conceptual pivotaba entorno a una determinada interpretación de la noción de *mimesis*: se trataba de imitar, pero no de copiar el pasado. Esta distinción entre imitación y copia, sin embargo, nunca fue formulada de una manera muy sistemática y ello ha favorecido el uso indiferenciado de ambos términos para designar la actitud mimética en el sentido de copia superficial. Las connotaciones peyorativas de éstos provocaron la necesidad de acuñar nuevas expresiones para referirse a lo que podríamos llamar la «imitación analógica», es decir, la que se fija en las causas y no en los efectos, pero la historiografía arquitectónica no se ha tomado por lo general muy en serio la necesidad de

6. *Dictionnaire...*, voz «Style», p. 489.

7. *Entretiens*, vol. I, núm. 10, pp. 488-489.

8. DALY, César (1887): «L'hôtel de Bruges, à Londres», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XLIV, col. 163 y 206, pl. 47 a 52. Cfr. Saboya (1991), p. 274.

distinguir entre ambos conceptos. Pedro Navascués es una excepción en este sentido porque ha definido muy claramente lo que constituye la esencia del Eclecticismo:

Esta posibilidad de elegir entre lo mejor de cuanto ofrece la historia y adaptar sus principios, no sus formas, a las necesidades de una sociedad determinada, es el soporte conceptual del eclecticismo<sup>9</sup>.

Ignasi de Solá-Morales<sup>10</sup> en su estudio ya clásico «De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts», ha resaltado como el gran teórico francés Quatremère de Quincy<sup>11</sup> dio la vuelta a los conceptos de Imitación que habían surgido en el siglo XVII y regresó a una interpretación mucho más abstracta —en la línea de la teoría renacentista— de aquello que debería ser la imitación arquitectónica: una «imitación general de la naturaleza» que se inspira en las leyes que gobiernan la naturaleza y el orden cósmico. Este autor relativizó, pues, la teoría de la imitación de la cabaña primitiva interpretándola en un sentido menos positivo y más metafórico o analógico.

Aunque las teorías de la imitación formuladas por De Quincy fueron muy contestadas por la literatura arquitectónica decimonónica, lo importante es que llevan en sí el germen de lo que el propio Solá-Morales ha llamado el «espiritualismo abstracto» del siglo XIX, es decir, una tendencia progresiva a buscar leyes generales o principios abstractos que sistematicen todos los conocimientos del hombre, tanto los referidos a la Naturaleza como a la Historia. Aunque en esta centuria ya no

se admitirá la Imitación como principio arquitectónico, el discurso desarrollado por el autor de la *Encyclopédie Méthodique* arraigó con fuerza en los medios académicos y actuó de manera más o menos explícita como fundamento conceptual de muchas de las propuestas teóricas del período ecléctico.

A Quatremère de Quincy se le debe, además, el mérito de introducir en el pensamiento arquitectónico la espinosa cuestión de la imitación histórica, verdadera piedra angular de la teoría ecléctica. De acuerdo con el mismo sentido que había otorgado a la *mimesis* de la Naturaleza, la de la Historia se plantea no como una mera copia de los monumentos del pasado, sino como un proceso de interpretación y aprendizaje mediante el que poder asimilar la lógica empleada por los antiguos en la imitación de los principios naturales. Es decir, que no se trata de hacer lo mismo que se hizo en aquellos períodos históricos tomados como modelos de referencia, sino de hacer lo que hubieran hecho los antiguos en el caso de haber estado sometidos a la mismas condiciones y exigencias de la sociedad contemporánea. De este modo, el tratadista francés hace compatible la imitación de la Naturaleza con la de la Historia e inaugura el concepto de *mimesis* histórica tal y como va a ser recogido en la construcción teórica del Eclecticismo, es decir, «como “apropiación” de los materiales históricos, no según sus formas sino según los principios lógicos que los constituyen»<sup>12</sup>. Prueba de su tremenda repercusión es que casi un siglo después de que De Quincy los formulara, estos conceptos manifestaban una total vigencia en tratados como los de José de Manjarrés<sup>13</sup>.

## ARQUITECTURA Y ARQUEOLOGÍA

En el siglo XIX, el principio de *mimesis* encuentra su campo de aplicación más favorable en la arquitectura. Pero ahora, como no podía ser menos en una época dominada por el pensamiento histórico, no será la imitación de la Naturaleza el campo de batalla de las controversias doctrinales, sino la imitación de la Historia, y es

este contexto el que explica la polémica relación que se establece entre Arquitectura y Arqueología en la segunda mitad de siglo. En una época que asiste a una verdadera eclosión de erudición merced al desarrollo de estudios históricos de todo tipo, la Arqueología aparece a los ojos de los arquitectos como una fuente inagotable de conocimientos, pero también como una pesada losa

9. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1994): *Arquitectura española (1808-1914)*, SUMMA ARTIS, tomo XXXV\*\*, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., p. 42.

10. SOLÁ-MORALES, Ignasi de (1983): «De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts», *Arquitectura*, núm. 243, Madrid, julio-agosto, pp. 56-63.

11. QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. (1788): *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, vol. I, voz «Architecture», pp. 120-121. Citado en *ibid.*, p. 58, n. 9.

12. Arrechea (1989), p. 220.

13. Manjarrés (1874), p. 16. *Op. cit.* en Arrechea (1989), p. 221.

que amenaza con sofocar su propia creatividad. La condición para que eso no ocurra, a saber, es que el arquitecto se enfrente a los materiales arqueológicos no como un repertorio de formas de libre disposición, sino como un campo de estudio para deducir las razones primeras que determinan el hecho arquitectónico. Es decir, se trata de no copiar literalmente los ejemplos del pasado, sino de asimilar o interiorizar su carácter mediante un ejercicio de «talento imitativo».

Una vez más nos encontramos ante el concepto de «*mimesis* analógica» que se viene arrastrando en la teoría artística desde el Renacimiento, pero ahora formulado de una manera distinta: las connotaciones metafísicas han dejado paso a un discurso impregnado del cientifismo propio de la época.

Posiblemente sean los textos de Viollet-le-Duc los que mejor ilustran esta conflictiva relación entre Arquitectura y Arqueología. En ellos el maestro aplica su brillante retórica a convencernos de que la Arqueología es una ciencia positiva cuyo objeto es sintetizar una serie de «principios inmutables». Ello es posible mediante el empleo de un «método crítico» cuyos precedentes se encuentran en los estudios de Winckelmann:

C'est de notre temps, et de notre temps seulement, que l'on a vu la nouvelle méthode critique appliquée à l'étude du passé dans l'ordre matériel aussi bien que dans l'ordre immatériel. Cette méthode ne se contente plus de conjectures plus o moins ingénieuses, d'opinions établies sur une impression ou un sentiment, elle veut des preuves déduites d'une façon logique (...) Or, si pendant les derniers siècles il était permis de considérer les oeuvres d'architectures laissées par les civilisations éteintes au point de vue de la forme seulement, de l'apparence, sans tenir compte des causes qui avaient produit ces formes, cela aujourd'hui n'est plus possible<sup>14</sup>.

Viollet alerta sobre el peligro de la utilización banal de las formas del pasado como repertorio decorativo descontextualizado:

Il arriva que toutes ces formes d'art compilées au hasard, sans méthode, apportèrent, pur ainsi dire, un nombre prodigieux de mots à des gens qui n'en connaissaient pas le sens et auxquels manquaient la syntaxe et la grammaire; on peut imaginer le galimatias qui s'ensuivit<sup>15</sup>.

Esta forma de utilizar los materiales arqueológicos privados de su sentido originario es lo que condena como «barbarie del eclecticismo». Esto, dirá Viollet, demuestra una concepción meramente especulativa de la arqueología, cuando ésta debe estar orientada a unos fines «prácticos» como son la deducción de esos «principios primordiales» que habrán de servir para la generación de una nueva arquitectura<sup>16</sup>. Dicho de otra manera, la Arqueología debe influir sobre el aspecto intelectual del arte, más que sobre el material. La aplicación del «método crítico» al estudio de los monumentos del pasado permitirá entenderlos desde «l'ordre logique des faits» y clasificarlos científicamente como ocurre en las ciencias naturales.

A pesar de todos los anatemas contra el uso inadecuado de la Arqueología —no sólo los de Viollet-le-Duc, sino los de otros muchos autores como Ludovic Vitet o Cèsar Daly, por ejemplo—, no hay que pensar que los arquitectos y los teóricos de la arquitectura estaban totalmente en contra de su aplicación a la construcción moderna. Muy al contrario, los estudios históricos se consideraban fundamentales para el progreso del arte siempre que se hicieran con propiedad, de manera científica. Ésta es la gran contradicción del Eclecticismo: la Historia es la fuente de su inspiración pero, dependiendo de la forma en que aquella se utilice, sus efectos pueden ser creativos o realmente esterilizantes. Esta contradicción no se puede entender sin tener en cuenta que, en realidad, toda esa construcción teórica del movimiento ecléctico pivota sobre una versión actualizada del concepto de *mimesis*. Es decir, que el «método crítico» para enfrentarse a la arqueología que defienden los grandes líderes de opinión de la arquitectura decimonónica, como son Viollet-le-Duc o Cèsar Daly, no es otra cosa que la adaptación de la teoría de la imitación al pensamiento científico del siglo XIX. Aunque los autores mencionados no empleen el término «imitación», esa propuesta de inspirarse en las obras maestras del pasado sin incurrir en la copia literal merced a un método de análisis que extrae sus cualidades o principios para recrearlos de manera original, recuerda bastante ese ideal de la *Imitatio* recogido en la parábola de Séneca sobre la abeja y la miel. Para Viollet esa actitud puramente positiva que mimetiza las formas sin realizar ningún esfuerzo intelectual por apropiarse de las causas que las han producido, da lugar a esos «galimatías» de elementos sin

14. *Entretiens*, vol. II, núm. 15, pp. 214-215.

15. *Ibid.*, p. 215.

16. «(...) il nous fait distinguer l'étude purement spéculative de l'étude tendant à un résultat pratique». *Entretiens*, vol. I, núm. 10, p. 453.

sintaxis que no son otra cosa que *pastiches*, «des oeuvres hybrides, sans caractère, impossibles à classer»<sup>17</sup>. En resumidas cuentas el *pastiche*, dirá, es la copia sin idea, esto es, un producto artificial que no lleva la impronta de su época. El autor del *Dictionnaire...* arremete en muchos de sus escritos contra la imitación (en el sentido de copia literal) pero, si analizamos detenidamente los mismos, nos daremos cuenta de que no llega a rechazarla del todo. Es muy aleccionador, en este sentido, un texto del francés citado por Luciano Patetta<sup>18</sup>, en el que se reconoce la inevitabilidad de la copia dentro de un proceso de aprendizaje en el que progresivamente se van depurando los procedimientos de la imitación hasta superarlos desde el método analógico. Viollet demuestra una gran prevención contra el empleo del término «imitación», pero en realidad, todas las invectivas del autor de los *Entretiens* contra la imitación van dirigidas hacia la copia, es decir, la mimetización acrítica de los estilos del pasado que practicaban muchos de los arquitectos coetáneos. Abundando en el tema, en otro momento escribe que sólo este estudio, que «ne s'arrête pas à la forme et qu'elle remonte aux causes, aux principes» es el que permitirá «de dégager des principes communs à certaines civilisations; d'établir ainsi des règles, non sur l'application de telle ou telle forme, mais sur la raison immuable»<sup>19</sup>.

Clarificada, creemos que suficientemente, la postura de Viollet-le-Duc con respecto a la Arqueología y la «imitación», vamos a ver algunos otros testimonios de la literatura arquitectónica del siglo XIX en los que se plantea la misma cuestión.

Si en el caso del autor de los *Entretiens* se evitaba el empleo de la palabra «imitación» (sustituida por el «método crítico»), en los escritos de otros arquitectos o teóricos se pretende aclarar la diferencia entre «copia» e «imitación» y, a menudo, se acuñan términos nuevos como «asimilación», «adaptación» o «apropiación» para designar ese concepto de «imitación analó-

gica». Esto ocurre principalmente en la segunda mitad de siglo (aunque continúa todavía, incluso, a principios del siglo XX), y es fiel reflejo de ese proceso de creciente abstracción de las propuestas metodológicas del discurso ecléctico<sup>20</sup>. En España, Antonio de Zabaleta se esforzó en diferenciar la copia de la «apropiación» o «imitación» cuando en su exposición del método de composición decía «(...) modifiquemos el tipo que entre ellos hayamos escogido, imprimámosle un carácter particular y apropiémosle en lugar de copiarle»<sup>21</sup>. En otro momento, el mismo Zabaleta había hablado de la necesidad de incrementar los estudios históricos en la Escuela de Arquitectura madrileña con el fin de desarrollar el «talento imitativo» entre los estudiantes, y para conseguir este objetivo proponía (sin nombrarlo) el establecimiento de algo equivalente a los *Concours d'émulation de l'École des Beaux-Arts*<sup>22</sup>.

Pero si a mediados de la centuria todavía Zabaleta hablaba de imitación *versus* copia, en la segunda mitad, las connotaciones tan negativas que despertaba entre los arquitectos decimonónicos el término «imitación» por sus vinculaciones semánticas con la copia, impedía el empleo de éste en los textos doctrinales. Se hizo necesario, entonces, la acuñación de nuevos significantes para designar este preciso significado de la *mimesis*. En este sentido, podemos volver a examinar un pasaje de las lecciones de Elies Rogent para ver cómo en este arquitecto se plantea ya, aunque de modo bastante confuso, el empleo de alternativas terminológicas a la «copia»: es su famosa definición de la escuela ecléctica, de la que dice

17. *Entretiens*, vol. I, núm. 10, p. 450.

18. «(...) dapprima cominceremo ad avere delle copie, è inevitabile, ed è anche necessario per conoscere le risorse dell'architettura gotica. Diciamo di più: avremo probabilmente delle cattive copie (...) Ma il principio essendo buono, e questa architettura fonte inesauribile d'insegnamento, gli architetti ne coglieranno ben presto il senso; le loro copie allora diventeranno intelligenti, ragionate e, infine, l'architettura nazionale potrà perfezionarsi come già ha fatto la nostra lingua». VIOLLET-LE-DUC, E. (1846): «Du style gothique au dix-neuvième siècle». Respuesta al *Rapport* de la Academia de Bellas Artes de París, en *Annales Archéologiques*, junio. En Patetta (1995), p. 210.

19. *Entretiens*, vol. II, núm. 15, p. 215.

20. «(...) la imitación de tipos originarios ha sido sustituida, a lo largo del XIX, por la imitación "analógica", esto es, la imitación de principios o de procesos, procedan de la naturaleza o de la historia». Arrechea (1989), p. 142.

21. ZABALETA (1847), p. 4. *Op. cit.* en *ibid.*, p. 280.

22. ZABALETA, ANTONIO; AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ (1846): «Sobre los medios de mejorar el estado de la Arquitectura y de los arquitectos», *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, núms. 2, 5, 6, 8 y 9. Este objetivo expresado por Zabaleta no se cumplió hasta la instauración en la Escuela del plan de estudios de 1855. La verdad es que en España la crítica arquitectónica se posicionó claramente contra la copia, como no podía ser de otra manera. Posiblemente José de Manjarrés haya sido el que más furibundamente se opusiera a la práctica de la imitación en sentido de copia positiva, hasta el punto de que, retomando la comparación de Séneca, llegó a calificar a los arquitectos que siguen esta práctica de «estúpidos escarabajos» de estiércol, en vez de «abejas que liban la miel». Manjarrés (1862), p. 164.

Desde luego, Manjarrés no fue el único en condenar la copia porque, de hecho, prácticamente todos los arquitectos lo hacían en sus proclamas teóricas (aunque no de una manera tan radical).

que «busca las formas en el pasado estático estético de las razas y civilizaciones anteriores, tomando de cada una los elementos que puede asimilar». Frente a la escuela histórica que copia, para Rogent la ecléctica «asimila» los elementos del pasado para elaborar la síntesis de la nueva arquitectura. Por ello la considera la escuela legítima.

Efectivamente, «asimilación» o sus equivalentes de «adaptación», «apropiación» o «inspiración» van a ser términos asiduamente empleados en la literatura arquitectónica española durante la segunda mitad de siglo y principios de la centuria siguiente. En 1870, Modesto Fossas Pi hablaba de fusión de elementos heterogéneos «en el crisol de la imaginación»<sup>23</sup>, pero en el fondo todas estas expresiones conducen a un mismo significado: una imitación que no es copia, sino asimilación, apropiación y metamorfosis de los materiales arqueológicos, tal como el néctar se transforma en miel por obra y gracia de la abeja.

Como se ve, el discurso anti-copia fue moneda común en los textos doctrinales españoles desde el último tercio del siglo XIX en adelante, pero la realidad construida demuestra que no pudo haber mayor diferencia entre teoría y práctica: la actitud en contra de la mimetización de los estilos del pasado fue meramente retórica porque en la práctica la arquitectura de la época cayó casi siempre en la copia más servil de las formas históricas. Sin embargo, Gaudí fue plenamente coherente con la teoría ecléctica, y supo aplicar ese concepto de «imitación analógica» para la construcción de una obra plenamente original y novedosa a partir de las experiencias arquitectónicas de todas las épocas pasadas. Para nosotros no hay duda de que el universo gaudiano, tan diferente a todo lo anterior pero al tiempo tan próximo, es el resultado de un proceso de asimilación de la Historia mediante el método crítico propuesto por los teóricos del Eclecticismo.

---

23. FOSSAS PI, Modesto (1870): «Juicio crítico sobre la Alhambra. Discurso leído por el arquitecto D. Modesto Fossas Pi, en el Ateneo catalán de Barcelona», *El Eco de los Arquitectos*, pp. 217-219; 234-237; 243-244; 257-259. En la p. 259 dice: «Aquel monumento [La Alhambra], y este arte, convidan a los amantes de lo bello a la contemplación, y a los artistas al estudio, para llevar de allí materiales que acopiar en el arsenal de su inteligencia, al objeto de fundirlos en el crisol de su imaginación y hacer de ellos elementos verdaderamente creadores de sus obras. Para estos fines es provechoso su estudio, jamás para soñar con la restauración del arte árabe, que es imposible...».



## SOBRE EL ESTILO (2). LAS APROPIACIONES ESTILÍSTICAS DE *EL CAPRICO*: LA SÍNTESIS ECLÉCTICA

El encargo de *El Capricho* constituyó una ocasión de oro para el joven Gaudí de poner en práctica todas las ideas que bullían en su cabeza tras sus años de formación académica. En la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, Rogent y los demás profesores le habían inculcado los postulados del Eclecticismo y ahora, tras sus primeras colaboraciones como profesional con otros arquitectos y algunas obras menores, se le presentaba la primera gran oportunidad de construir un edificio y de aplicar con toda su complejidad esa metodología que había dejado expresada en sus apuntes de composición. Ésta no consistía sólo en un procedimiento lógico de ordenación del trabajo del arquitecto en la fase proyectual, sino, lo que es mucho más importante, en una estrategia para el desarrollo de una arquitectura que fuera verdaderamente original como expresión de sus circunstancias históricas.

A Gaudí desde su época de estudiante le preocupaba sobre manera incurrir en las prácticas revivalistas o miméticas porque tenía muy claro que sólo podían conducir a una arquitectura sin sentimiento ni expresión: si cada época ha desarrollado un lenguaje formal en función de unas determinadas ideas, necesariamente la imitación de aquél en una época distinta y con otras ideas sólo puede producir formas puramente «arquitecturales», es decir, privadas de su razón generadora. Hablando de los edificios religiosos de su época, el estudiante de los «apuntes de Reus» dice que no se miran las cualidades propias de la religión cristiana medieval, «sino que se busca la imitación de formas de otras edades»<sup>1</sup> y en otras frases entresacadas del mismo párrafo se aprecia la misma crítica a la copia del pasado

y el empleo de estilos históricos de forma puramente «arquitectural»<sup>2</sup>.

Esta censura del «mal» de su tiempo no es algo original puesto que acabamos de ver cómo la tratadística decimonónica adopta sistemáticamente la misma actitud frente a la copia, pero lo que sí es original es la manera gaudiana de aplicar el «método crítico» o «analítico» que propugnaban los teóricos del Eclecticismo para conseguir su quimera: un estilo moderno, original y nuevo, conseguido a partir de la destilación o asimilación de las esencias de los estilos históricos y de sus leyes de progreso. La clave para lograr el éxito en la aplicación del método radica precisamente en la naturaleza de la *mimesis*. En esta sección vamos a intentar demostrar cómo Gaudí aplicó a la composición de *El Capricho* ese concepto de «imitación analógica» para asimilar principios o características de los diversos estilos históricos sin caer en esas concepciones «puramente arquitecturales». El arquitecto nunca ocultó que se inspiraba en el pasado y, cuando escribe en sus apuntes que «la ciencia se aprende con principios y el Arte con ejemplos (obras del pasado)»<sup>3</sup>, demuestra que practicaba el método analítico propuesto por Viollet-le-Duc.

1. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 75.

2. «(...) pero aquel lenguaje no es el nuestro y lo que vemos en la reproducción de aquellas formas es mas el recuerdo de las formas plásticas reminiscencias de aquellos hombres que la idea que se cierne sobre ellas revelandonos de una manera vaga la Divinidad, es decir que en la continuacion de los estilos goticos adoramos mas la edad media (...) pudiendo decir que mas se tienen con esto ideas romanticas que religiosas (...) no un arte que se identifique con la religion para esprearla cual debiera ser sino un arte que se impone como estilo, de aquí que las concepciones modernas son lo que pudieramos llamar puramente arquitecturales». *Íd.*

3. CODINACHS (1982), p. 93.

En la villa de Máximo Díaz de Quijano podemos rastrear la presencia, más o menos explícita, más o menos transfigurada, de muchos de los ejemplos del pasado o del presente que le han servido de aprendizaje

al arquitecto. Nuestro objetivo en las siguientes páginas será rastrear las «apropiaciones» que han contribuido a la formación del «estilo» del edificio.

## ARQUITECTURA LOCAL

Uno de los principios de composición básicos en la teoría del Eclecticismo es la adecuación al medio, no sólo físico sino también humano. En ello residía aquella cualidad de los edificios a la que nos hemos referido con el término de «carácter distintivo», la cual no era sino el resultado de la correcta adaptación de aquellos tanto al clima, la orografía y la geología del lugar como a las tradiciones constructivas locales y a los lenguajes formales autóctonos. No hay duda de que este principio, en el que se concitan las preocupaciones románticas por el *genus loci* y el organicismo propio del cientifismo decimonónico, era tenido muy en cuenta por Gaudí<sup>4</sup>.

En el caso de *Villa Quijano*, el aire exótico y aparentemente estrafalario de su arquitectura parece des-

mentir ese principio metodológico de la integración en el medio físico y la historia local. Nada más lejos de realidad, sin embargo, ya que en nuestra opinión el estilo del edificio queda plenamente justificado desde el punto de vista del método ecléctico atendiendo precisamente al concepto de «carácter distintivo». Por muy sorprendente que pueda parecer, en efecto, la excentricidad de la residencia de Máximo es perfectamente legítima dentro del contexto de lo que es la «arquitectura de balneario» y también de la arquitectura de indianos, ambas lo suficientemente arraigadas en la cornisa cantábrica desde mediados del siglo XIX como para considerarse parte del acervo arquitectónico regional.

## EL PAISAJE RESIDENCIAL DE LA COSTA. LA ARQUITECTURA DE INDIANOS Y EL ECLECTICISMO COSMOPOLITA

### LA LEYENDA DEL INDIANO

Por indiano se comienza a entender a partir del siglo XIX a aquel emigrante que regresa rico de América del Sur o, por extensión, también de Filipinas y de América del Norte<sup>5</sup>.

El concepto se puede aplicar, además, a diversos profesionales de prestigio, literatos, etc. que realicen alguna estancia en «las Américas». Junto al indiano, comienza a cobrar importancia también la figura del «jándalo», emigrante de éxito en Andalucía (especialmente en poblaciones de Cádiz como Jerez de la Frontera) que suele alternar estacionalmente su residencia en el «terruño» con la andaluza.

4. Es sobradamente conocido, en efecto, la preocupación que mostraba el autor de *El Capricho* por documentarse correctamente a la hora de hacer sus proyectos y la frustración que, en concreto, sintió cuando llegó a Astorga y se dio cuenta de que la imagen que se había hecho de la ciudad del Bierzo no concordaba con la realidad. Ello le llevó a modificar radicalmente los planos para conseguir plasmar el «carácter» que convenía al edificio en función del contexto histórico-artístico.

5. El siglo XIX en la cornisa cantábrica (especialmente en Asturias, Galicia y Cantabria) está marcado por el fenómeno de la emigración. En lo que es propiamente la región de Cantabria éste no es algo nuevo, ni mucho menos, ya que desde el siglo XVI, momento en que la hermandad de las Cuatro Villas se viene abajo, es frecuente ver a los montañeses emigrar a Andalucía o a América, que es la continua-

ción lógica de su periplo migratorio. Muchos de ellos son hidalgos pobres que van a desempeñar trabajos en la administración del Nuevo Mundo de los Austrias. Surge así la primera acepción que recogen los diccionarios de la lengua castellana del término «indiano»: el sujeto u objeto relacionado con las Indias occidentales. A mediados del siglo XIX, sin embargo, el fenómeno alcanza una incidencia en la población antes desconocida debido al estancamiento de la economía y al crecimiento de la natalidad. En este contexto, la figura del «indiano» adquiere un indudable protagonismo.

Evidentemente, no todos los que emprendieron el viaje transoceánico volvieron enriquecidos (algunos ni siquiera tuvieron medios para poder regresar), pero la imagen del indiano está irremediamente unida al éxito porque los lugareños necesitan reconocerse en el triunfo de su paisano, que es el triunfo de la «raza», y alimentar, así, sus sueños de gloria. Con la llegada de las primeras generaciones de emigrantes enriquecidos surge el «ritual del regreso» y comienza a generarse la leyenda del indiano o «americano» mediante innumerables relatos orales que pasan de boca en boca y que, finalmente, también se plasman en la literatura escrita<sup>6</sup>.

El arquetipo del indiano, según esta construcción legendaria, presenta los siguientes rasgos psicológicos: tiene un carácter emprendedor y aventurero que le ha permitido convertirse en un *self made man*, es decir, un hombre que se ha hecho a sí mismo partiendo de la nada (con frecuencia comienza su aventura transoceánica siendo un niño sin recursos que se enrola en una tripulación o viaja de polizonte en un buque). Demuestra gusto por lo exótico y un acendrado amor por la «tierruca», lo cual, unido a su deseo de representar ostentosamente su éxito, le lleva a comportarse como mecenas de importantes obras sociales en su lugar natal y, lo que es más importante para nosotros, a erigir una casa en el solar paterno de acuerdo con su nuevo estatus social. La realidad es que, independientemente de lo que haya de fabulación en este arquetipo (la biografía de Antonio López, por ejemplo, se adecua plenamente a él), hay que reconocer la gran repercusión que tuvo la actividad de los indianos en el progreso social y la urbanización del ámbito rural en la cornisa cantábrica.

La leyenda del personaje también se tradujo en una imagen arquetípica de su apariencia exterior que, en definitiva, representaba en la indumentaria el éxito y los orígenes transoceánicos de su fortuna. Igual que el reloj, el sombrero *jipi* y la cadena de oro, y después el «haiga» (coche) fueron atributos o signos exteriores de los «americanos», «el chalet con jardín sobre el que des-

taaba la palmera» entró a formar parte consustancial de su imagen. Surgió también, por lo tanto, la leyenda de la casa del indiano que ha llegado hasta nuestra época causando no poca confusión sobre su verdadera naturaleza. Básicamente, esta leyenda se manifiesta en dos grandes tendencias: una vincula su estilo con los gustos exóticos del propietario y la otra con la arquitectura vernácula.

En la primera tendencia se destacan como elementos característicos la palmera y la abundancia de miradores<sup>7</sup>. Esta forma de ver la residencia del indiano caracterizada por los miradores y la vegetación exótica alude, sin duda, a la nostalgia del indiano por lo que ha dejado allende los mares. Lo refleja muy bien Francisco de Cossío, haciendo la historia de la *Compañía Trasatlántica*, cuando retrata así al indiano inseparablemente ligado a su casa junto al mar:

Sombreros de jipi, trajes de hilo, grandes bigotes, cadenas y leontinas de oro, y pensando en la gran casa que habían de levantar en su aldea, junto al mar, para ver con un catalejo los barcos que iban y venían<sup>8</sup>.

La mayoría de las veces no se produce una adscripción concreta de la casa a un estilo concreto, pero se presume su rareza o, por lo menos, su diferenciación con respecto a lo autóctono como fruto de los rasgos psicológicos particulares que presenta el arquetipo de indiano. En otros casos, sin embargo, se identifica injustificadamente este exotismo arquitectónico con un supuesto estilo colonial o «americanista» que no se corresponde en absoluto con la realidad. A pesar de ello, esta imagen de la arquitectura indiana es la que más éxito ha tenido (quizá porque es la que mejor se adecua a la leyenda del indiano) y la más persistente, hasta el punto de haber llegado al presente arraigada, incluso, en círculos cultos.

La otra tendencia está igualmente injustificada y constituye el reverso de la moneda de la primera. Posiblemente porque se ve al indiano como la encarnación del espíritu emprendedor y aventurero montañés, su arquitectura se vincula con lo autóctono.

6. Sobre la figura del indiano —principalmente cántabro o asturiano— y su leyenda, se puede consultar la siguiente bibliografía: PEREDA DE LA REGUERA, Manuel (1968): *Indianos de Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander; *Indianos*, «Monografías de Los Cuadernos del Norte», Oviedo, 1984; GRACIA NORIEGA, José Ignacio (1987): *Indianos del Oriente de Asturias*, Oviedo, Servicio del Principado de Asturias para la «Fundación Archivo de Indianos» de Colombres.

7. Así evoca la casa José Luis García Delgado describiendo la imagen característica del indiano asturiano: «Los dedos ocupados con anillos de oro, el veguero en la boca, con ansias insaciables de sidra y casa en la villa con galerías y miradores de cristal y palmera en el jardín...». En prólogo a Gracia Noriega (1987), s/p.

8. Cossío, Francisco de (1950): *La Compañía Trasatlántica. Cien años de vida sobre el mar (1850-1950)*, Madrid, p. 50.

## LA ARQUITECTURA DE INDIANOS COMO MANIFESTACIÓN DEL ECLECTICISMO COSMOPOLITA

Los intentos que se han hecho hasta ahora para caracterizar formal o estilísticamente la arquitectura patrocinada por la emigración transoceánica y establecer, así, el factor diferencial de la construcción indiana, han tenido poco éxito. De ello se han ocupado sobre todo Covadonga Álvarez Quintana y Miguel Ángel Aramburu-Zabala junto con Consuelo Soldevilla<sup>9</sup>. Las conclusiones de la investigación de Álvarez Quintana son taxativas y no admiten matices: no hay ningún lenguaje estilístico que se pueda considerar privativo de la arquitectura doméstica de los indianos. Una de las principales consecuencias del estudio es, por lo tanto, desmontar esa idea tan extendida que vincula a los «americanos» con un exotismo que, en palabras de la autora, ni siquiera llega a ser minoritario<sup>10</sup>.

No hay, por lo tanto, diferencias relevantes en el plano arquitectónico entre las construcciones de los indianos y las de la «otra» burguesía. En esta tesitura, lo único que puede hacer la autora para fijar una mínima caracterización de la casa indiana es señalar cuáles son los elementos arquitectónicos más frecuentes, bien entendido que no son exclusivos: la galería, el mirador, el balcón, el porche y las soluciones porticadas, los amplios aleros y las «buhardillas», «cuerpos abuhardillados» y «buhardillones». Estos tres últimos elementos de cubierta aparecen muy frecuentemente en una gran cantidad de variantes y constituyen una de las señas de identidad más visibles de la arquitectura indiana. Los buhardillones tienen como característica la interrupción de la línea de los aleros y se conciben como un lienzo acristalado en un solo plano que, a partir de 1870, muestra la tendencia a adquirir un mayor desarrollo en el frente de la fachada. Aunque mucho menos frecuentes, también pueden aparecer observatorios en las cubiertas.

En sus estudios sobre la arquitectura indiana propiamente cántabra, tanto Morales Saro como Eduardo Ruiz de la Riva coinciden a grandes rasgos con las conclusiones de Covadonga Álvarez Quintana a propósito de la

asturiana<sup>11</sup>. Por su parte, Aramburu-Zabala y Soldevilla no se pronuncian claramente sobre si realmente existe un carácter privativo de la arquitectura de indianos. A pesar de ello, señalan la existencia de algunos períodos o determinaciones estilísticas identificables en los edificios levantados en Cantabria por iniciativa de la emigración transoceánica<sup>12</sup>. Estos autores no hacen un análisis de las tipologías arquitectónicas o constructivas características, pero si examinamos el rico catálogo de imágenes que ponen a disposición del lector en su libro de 2007, nos daremos cuenta de que aparecen de manera generalizada las mismas que singularizó Álvarez Quintana en el trabajo tantas veces citado (miradores, galerías, buhardillones...) y que, además, el repertorio estilístico es también igual de variado que en Asturias.

En nuestra opinión, la conclusión general que podemos extraer de este panorama que hemos dibujado es que, efectivamente, la arquitectura de indianos (y de jándalos) debe interpretarse como una manifestación más del eclecticismo cosmopolita característico de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, y que su filiación estilística debe inscribirse dentro de la gran variedad de lenguajes figurativos disponibles en la época. Desde esta óptica, por lo tanto, más que catalogar los diferentes casos de acuerdo con una rígida clasificación estilística, deberíamos considerarlos como ejemplos de arquitectura ecléctica condicionados por la estética de lo pintoresco. En realidad, lo verdadera-

9. ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga (1991): *Indianos y arquitectura en Asturias (1870-1930)*, Gijón, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel y SOLDEVILLA, Consuelo (2007): *Arquitectura de los indianos en Cantabria (siglos XVI-XX)*, Santander, Ediciones de la Librería Estudio.

10. ÁLVAREZ QUINTANA (1991), vol. II, pp. 502-503.

11. RUIZ DE LA RIVA, Eduardo (1991): *Casa y Aldea en Cantabria. Un estudio sobre la Arquitectura del territorio en los Valles del Saja-Nansa*, Santander, Ed. Librería Estudio/Universidad de Cantabria, pp. 363-365, aporta la referencia a las casas de los jándalos, un aspecto de la arquitectura cántabra del siglo XIX muy poco tratado y que tuvo una importante repercusión en el paisaje construido de la región. Señala algunos ejemplos en Pando y en Cabezón de la Sal donde se puede constatar la existencia de grandes miradores y galerías, pero el hecho diferencial con respecto a las casas de los indianos viene determinado por la importante presencia de influencias arábigo-andaluzas en forma de empleo de cerámicas, rejas, detalles de madera y yeserías característicamente andaluzas, plantación de naranjos, etc. Aparte de en la zona de Cabezón, hay una importante representación de este tipo de casas en Ruiloba, muy cerca de Comillas, desde donde partieron muchos emigrantes a Jerez. Sin embargo, el ejemplo más representativo y conocido de arquitectura de «jándalos» es la casa que hizo en Santander para Joaquín Cortiguera el arquitecto Atilano Rodríguez (1888).

12. ARAMBURU-ZABALA (2007), pp. 47 y 284-287.

mente determinante es este punto de vista (pintoresco) que viene impuesto por la implantación mayoritaria de los edificios en un entorno rural o costero. En este escenario, el paisaje y las perspectivas se convierten en referencias ineludibles para el programa arquitectónico, de ahí la invariable presencia de los miradores, galerías, porches, etc. La elección del estilo, en la mayoría de los casos, es, pues, algo secundario porque consiste simplemente en escoger un lenguaje figurativo y epidérmico entre el catálogo disponible, según la moda de cada momento y los gustos personales del tracista o del comitente. Desde esta óptica, ya sea la casona montañesa, ya el chalet suizo, la villa italiana, las mansiones acastilladas o las residencias *Art Nouveau* o *Art Decó*, hay que entenderlos como expresiones de la multiplicidad de lenguajes del Eclecticismo (que muchas veces, además, se mezclan entre sí).

En este sentido, no hay diferencia entre la arquitectura de los indianos y la de la burguesía no indiana o de la aristocracia: en todas ellas anida el deseo de representar un estatus social adquirido o heredado y un nivel cultural a la altura, es decir, informado de las últimas tendencias en el panorama nacional o internacional. Hay un componente esencialmente visual, escenográfico,

en estas composiciones pintorescas. Como apunta Henry Russell Hitchcock, estas moradas burguesas muchas veces presentan una apariencia de irregularidad propia del género que, sin embargo, casi nunca se traduce en la planta<sup>13</sup>.

Parece razonable pensar que la importancia del fenómeno migratorio y la popularidad que alcanzaron entre la población los emigrantes que retornaron enriquecidos, hicieron que se tendiera a asimilar cualquier construcción opulenta, y «extraña» por su afán de novedad, como obra de indianos. Se creó así la leyenda de la casa indiana que, gracias a la mitificación de los «americanos», durante una época tuvo connotaciones positivas, pero después negativas. Todo indica, en efecto, que con el surgimiento del movimiento regionalista y la arquitectura moderna después, el conjunto edilicio de los indianos cayó en un gran desprestigio que se ha perpetuado hasta fechas recientes. Comenzó, entonces, a verse esta arquitectura como algo propio del «mal gusto proverbial de los indianos» y fruto de la mentalidad de nuevo rico<sup>14</sup>. No es extraño, por lo tanto, que *El Capricho* fuera visto hasta no hace mucho, cuando fue bendecido por el nuevo fervor hacia el Modernismo, como un «mamarracho» propio de indianos<sup>15</sup>.

## POR LA CANTABRIA PINTORESCA. COMILLAS, ENCLAVE DE FANTASÍA

Una vez analizado el fenómeno de la arquitectura indiana y puestas de manifiesto todas las mitificaciones que se han producido al respecto, queda pendiente la cuestión fundamental que nos hemos planteado desde un principio, es decir, si se puede incluir *El Capricho* dentro de este conjunto de edificaciones tan propias del paisaje arquitectónico cántabro del siglo XIX. Desde el punto de vista formal y estilístico, la respuesta ha de ser forzosamente afirmativa ya que la casa proyectada por Gaudí participa de todas las características que hemos identificado en esa arquitectura ecléctica determinada por la poética del Pintoresco. Si nos fijamos en el catálogo de elementos más recurrentes que ofrece la caracterización realizada por Covadonga Álvarez Quintana de las casas de indianos, veremos que *El Capricho* las cumple todas: abundante presencia de miradores, la galería-jardín de invierno, el porche, las buhardillas que interrumpen la línea de amplios aleros...

*El Capricho*, por lo tanto, podría considerarse como arquitectura indiana en tanto que manifestación de ese eclecticismo cosmopolita filtrado a través del punto de

vista de lo pintoresco, siempre y cuando se demuestre que haya sido encargado por un «americano». Efectivamente, y dado que no las puede haber atendiendo a criterios tipológicos o estilísticos, al final ésta es la única característica determinante para que una casa pueda ser calificada de indiana. En este sentido, también *Villa*

13. HITCHCOCK, Henry Russell (1985): *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, p. 379.

14. Jesús AMBER, en sus «Notas críticas de un montañés», *España*, núm. 230 (dedicado a Cantabria), año V, 1919, dice que «Santander puede decirse que es la ciudad de los chalets», pero que no todos le gustan porque los hay «feos, presuntuosos, construcciones la mayor parte sin carácter ni estilo, predominando en ellos el mal gusto proverbial de los indianos y de los nuevos ricos». Por otro lado, alaba al «genial Rubicado».

15. Un síntoma de ello es la falta de interés institucional por la obra de Gaudí, que tras permanecer varios años en estado ruinoso y tras ser ofrecida en los años ochenta por unos 16.000.000 de pesetas al Gobierno de Cantabria, fue finalmente vendida por sus dueños a un grupo empresarial japonés.

Quijano cumple los requisitos puesto que el perfil biográfico de su promotor, Máximo Díaz de Quijano, le hace acreedor de esa condición del que se fue a «hacer las Américas» (aunque en esta ocasión fuera probablemente un exilio forzado) y regresó enriquecido.

No obstante, y dada la singular excentricidad de la casa del abogado comillano, cabría preguntarse si Gaudí abordó su obra con la mentalidad del que tiene asumida la leyenda del indiano, y se propuso dar satisfacción a esas exigencias de exotismo que se le atribuyen. Es un interrogante difícil de responder por varias razones. En primer lugar no podemos precisar si fue el propio Máximo Díaz de Quijano, hombre culto y erudito con inclinación hacia lo exótico, el que marcó desde un principio el carácter que debía tener la construcción (en este caso se cumpliría la leyenda del indiano). Por otro lado, en las obras que realiza el arquitecto catalán por las mismas fechas y que pueden ser equiparables (la *Casa Vicens* y los pabellones de la *Finca Güell* de Pedralbes), el estilo escogido participa del mismo exotismo orientalizante que recomiendan los postulados del eclecticismo tipológico como más conveniente para las casas o villas de recreo. Con todo, hay que tener en cuenta que según su método de proyectar, Gaudí, aprovecha y exalta todos los condicionantes particulares del programa para crear su composición. Por ello, no sería de extrañar que intentara sacar el máximo partido posible de esta particular condición del comitente para hacer una obra con una fuerte impronta personal y un verdadero «carácter».

En nuestra opinión, el factor indiano, en su faceta más «romántica», y el pintoresquismo más exótico asociado al veraneo en Comillas, fueron los determinantes para definición estilística de *El Capricho*. Gaudí conocía sin duda el fenómeno indiano por propia experiencia, ya que en la costa de Cataluña se habían prodigado las fastuosas mansiones construidas por los «americanos» que se habían enriquecido, fundamentalmente, en Las Antillas<sup>16</sup>. Por otro lado, el arquitecto estaba perfectamente al tanto del complejo socio-económico del «grupo Comillas». Antonio López, prototipo de indiano cántabro, era una leyenda en Barcelona y se había labrado

un prestigio cultural como mecenas de *La Atlántida*, el gran poema de Verdaguer, que no venía sino a resaltar la dimensión atlántica y transoceánica de su personalidad. Había trabajado para él diseñando los muebles de la capilla-panteón y unos exóticos kioscos para amenizar los jardines de *Ocejo* durante las Jornadas de Alfonso XII en la villa cántabra (1881 y 1882). Sabía de primera mano, por lo tanto, que en el entorno donde se iba a construir *El Capricho* se situaban una serie de casas propiedad de socios o familiares de los López relacionados con los negocios de la *Compañía Trasatlántica* o de la *Compañía de Tabacos de Filipinas*. En este ambiente tan estrechamente vinculado a las posesiones españolas de Cuba y Filipinas, no podía estar más vivo el espíritu indiano.

Por otro lado, Comillas en aquellos años vivía en una época de exaltación como lugar de ocio estival. Gracias al espléndido hospedaje que proporcionara Antonio López a los monarcas españoles, su imagen quedó asociada al veraneo regio y a los exquisitos deleites de la aristocracia. En las abundantes crónicas de prensa que divulgaron aquellos acontecimientos, quedó reflejada una risueña mundanidad que recordaba el espectáculo de las exposiciones universales. Las casas fueron acondicionadas con los últimos adelantos de *confort* y decoradas a la última moda. La novedosa iluminación eléctrica, la caprichosa decoración de los jardines y los sonos de la *Fantasia morisca* de Ruperto Chapí dieron lugar a inolvidables veladas vividas como una fantasía de *Las mil y una noches*. Testigo de aquellos días, Jacint Verdaguer reflejó en uno de sus poemas las evocaciones de la Alhambra que le surgieron en ese ambiente. Es evidente que esa imagen consolidada de Comillas, no sólo como enclave pintoresco asociado al veraneo en el litoral, sino como lugar de evasión especialmente propenso a la fantasía, pudo influir en Gaudí de cara a la composición de *El Capricho*.

La transformación de Comillas en un lugar «pintoresco», experimenta un proceso paralelo al que siguió la ciudad de Santander. En 1850 todavía era, según Madoz, «un municipio rural dedicado a la producción de maíz, trigo, manzanas, a la cría de ganado vacuno y a la pesca»<sup>17</sup>. Unos 25 años después su imagen había derivado a la de un enclave cosmopolita de veraneo, asociada a los baños de olas y a las nuevas formas de ocio preconizadas por las modernas teorías higienistas. Antes, un episodio

16. A este respecto, se puede consultar la obra «Americanos» «Indianos». *Arquitectura i Urbanisme al Garraf, Penedés i Tarragonés (Baix Gaià)*. Segles XVIII-XX, Vilafranca del Penedés, Organisme Atómic Biblioteca-Museu Balaguer, 1998, 2ª ed. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la Biblioteca-Museu Balaguer en 1990. También la más reciente de RODRIGO Y ALHARILLA, Martín (2004): *Cases d'indians*, «Colecció Patrimoni Artístic de Catalunya», 11, Barcelona, Fundació Caixa Manresa/Angle Editorial.

17. Cfr. GIL DE ARRIBA, Carmen (1990): «La génesis de las actividades de ocio en Cantabria. Estudio del caso de Comillas», *Treballs de geografia*, núm. 43, Palma, Universitat de les Illes Balears.

industrial ligado a la explotación de la calamina había sentado las bases de una brusca metamorfosis hacia la modernidad de la que se hicieron eco varios escritores<sup>18</sup>.

En la imagen finisecular de Comillas se concitan, pues, la impresión de modernidad (fruto del comercio y del progreso industrial) con la evocación de lo pintoresco y lo mundano. Incluso hay cierta propensión a relacionar la villa cántabra con lo meridional. Si Pérez Galdós había hablado de «la resplandeciente blancura» de sus casas y del «cierto aspecto gaditano» de algunas partes de la población, algunos años después Pérez Nieva no podría sustraerse a las sensaciones de exotismo sugeridas por la contemplación del Seminario de Comillas que, engalanado fantásticamente para su fiesta de inauguración, le evocaría también los grandes fastos de las Exposiciones Internacionales<sup>19</sup>.

Muy reveladoras de esta visión pintoresca de la villa de Máximo Díaz de Quijano son las ficticias crónicas que hizo Enrique Sepúlveda (*Ese*) con motivo de las segundas Jornadas Regias de Alfonso XII. En una de ellas, traza un panorama general de su aspecto: convive el pueblo antiguo y pintoresco con las modernas mansiones aristocráticas, todo ello rodeado del mar por todas partes y bajo un intenso cielo azul<sup>20</sup>. Luego alude a los baños de olas en la playa que «presenta animado aspecto y recuerda los baños de San Sebastián y Santander», y al veraneo «aristocrático, culto y elegante».

Las descripciones de *Ese* ponen de manifiesto esa imagen de una Comillas no sólo pintoresca, sino perfumada de modernidad cosmopolita y elegante, que se había afirmado ya en el imaginario colectivo a comienzos de la década de los ochenta. Los festejos organizados por los López para alojar a sus regios huéspedes incidieron en esa sugestión de cuento oriental a la que contribuyó poderosamente el propio Gaudí con el fantástico exotismo de los kioscos que hizo por encargo del marqués de Comillas<sup>21</sup>. Pero, a partir de aquí, lo que nos va a ocu-

par es la individualización de lo que de aquel ambiente pudo influir de manera más concreta en el proyecto de *El Capricho*.

Sin duda, en la *gabia* o «jardín de invierno» de *Ocejo*<sup>22</sup>, convertida en una pieza «de fantasía» de lujo exquisito, podemos encontrar un precedente inmediato del gran invernadero de la casa de Máximo. Su descripción fue abundantemente divulgada en las crónicas de las Jornadas Regias<sup>23</sup>. Es cierto que el arquitecto no necesitaba conocer la gran galería acristalada de Antonio López para incluir algo similar en su proyecto, puesto que en su ideal de la «casa pairal» ya había incluido el invernadero como pieza indispensable del programa. Sin embargo, las noticias de la prensa y los testimonios de los propios colegas catalanes que intervinieron en la decoración de la *gabia* de *Ocejo*, debieron servirle de acicate y reafirmarle en la conveniencia de disponer una tal «estufa». Con ello, al tiempo de complacer el gusto excéntrico de su cliente (seguramente deslumbrado por la artificiosa ambientación de aquella durante los fastos alfonsinos), respondía con eficiencia a los condicionantes climáticos del programa.

Pero junto con la sofisticada decoración de *Ocejo*, *La Coteruca*, pudo ser el otro gran referente de Gaudí para la concepción de su proyecto comillano. Este chalet («un palacio que vuela», en palabras de Galdós<sup>24</sup>) se convirtió en uno de los principales escenarios de representación de la fastuosidad del veraneo regio<sup>25</sup>. De él nos interesa señalar su aspecto pintoresco (dentro del castillo medievalizante), la fantasía con la que fue iluminado para

18. Pereda en *Escenas Montañesas* (1864), Galdós en *Cuarenta leguas por Cantabria* (1876), Emilia Pardo Bazán en *Por la España pintoresca* (1894-1896).

19. PÉREZ NIEVA, Alfonso (1893a): «Comillas», *El Globo*, año XIX, tercera época, núm. 6.507, 3 de septiembre 1893, p. 1.

20. ESE [Enrique Sepúlveda] (1882): *Desde Comillas. Crónica del viaje régio en el verano de 1882*, Madrid, Imprenta y Fundación de León Tello, pp. 90-91.

21. Gaudí proyectó sendos kioscos musicales para las Jornadas Regias de 1881 y 1882: el primero, de recuerdo hindú, fue calificado de «chinesco» en las crónicas; el segundo, parecido al primero pero de aire todavía más caprichoso, fue llamado de «fantasía». Sobre estas obras, *vid.* SAMA, Antonio (2011):

*Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.

22. Nombre de la casa de Antonio López, que sirvió de alojamiento de Alfonso XII en 1881 y 1882.

23. Por ejemplo, *vid.* ESE, carta II, «El Hotel del Marqués», *El Imparcial* del 29 de julio de 1882, pp. 60-64: «Hay además en el hotel de S. M. una gabia ó jardín de invierno, con decoración de fantasía de irreprochable gusto (...)».

24. PÉREZ GALDÓS (1876), p. 348.

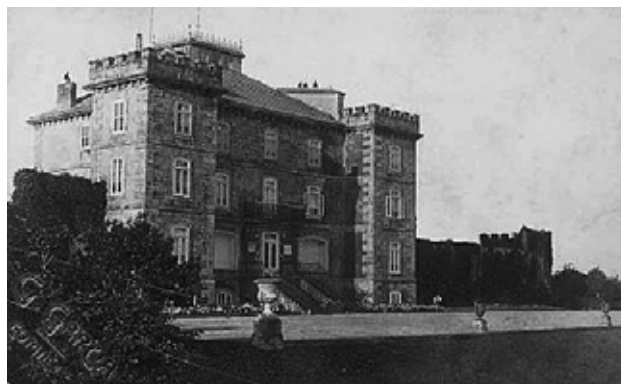
25. *La Coteruca* fue mandada edificar en 1870 por Fermín Riera, y se acabó en 1874. Su constructor fue el comillano Sabino de Bustamante y la obra de jardinería parece que hay que atribuirle al «horticultor» de Santander, Eduardo Laguillon. Éstas son las noticias que nos proporciona una crónica firmada por «A» (Andrés Lanuza, según R. M<sup>a</sup>. Hornedo), con el título de *La Coteruca*, publicada en el *Boletín de Comercio* de Santander el 9 de agosto de 1882 (luego fue reproducida con algunas variantes por *El Diario Español* del día siguiente). Ver también las noticias suministradas por Aramburu-Zabala (2007), pp. 417-419, a partir del testimonio del marqués de Movellán (aporta planos originales).

aquellos acontecimientos, y la presencia de un mirador tipo observatorio que dominaba una amplísima perspectiva de la costa y de los campos comillanos. La importancia que adquiere el elemento escenográfico en la composición de su arquitectura y de sus jardines está muy en consonancia con lo que pensamos que quiso plasmar Gaudí en *El Capricho*. El diario *El Día* decía que «en la cúspide de un elevado cerro, denominado la Coteruca por los comillenses, levantaron las artes, la riqueza y el buen gusto un palacio rodeado de espléndidos jardines en anfiteatro»<sup>26</sup>. *La Ilustración Española y Americana* publicó un grabado con una vista de su fachada principal, como una de las imágenes más pintorescas de Comillas<sup>27</sup>. El corresponsal del santanderino *Boletín de Comercio*, por su parte, comentaba que la visión del edificio iluminado «a la veneciana» desde el muelle «traía á la memoria los deleitosos cuentos de *Las mil y una noches*»<sup>28</sup>.

Comillas como escenario de ilusión y *La Coteruca* como palacio fantástico aparecen evocados en una crónica de *El Aviso* en la que se comienza diciendo que la visión del castillo desde un buque parecía el «juguete de un ensueño propio del cansancio y del insomnio y de la noche de estío plácida y serena» porque «¿Cómo creer realidad en plena noche un palacio fantástico que aparece en la costa con sus torres y almenas, formado de luces tan numerosas y apiñadas como las estrellas del cielo, de mil colores variados?»<sup>29</sup>.

El «punto de vista pintoresco» que ha determinado la composición del edificio se encuentra representado de manera culminante en un caprichoso mirador u observatorio desde el que se descubren los más variados panoramas:

La cubierta es de pizarra, existiendo en la cumbre un pabellón con doce ventanas, cuyo interior está pintado caprichosamente. Desde tan elevado sitio, son preciosas las vistas que por una u otra parte se descubren, causando sorprendentes efectos miradas por los cristales de colores que adornan aquel mirador precioso, digno de los mayores elogios<sup>30</sup>.



19. *La Coteruca*, en una postal de Gregorio García de finales de siglo.

Las conclusiones que podemos extraer de todo lo visto es que el contexto arquitectónico en el que Gaudí debía insertar su proyecto, no sólo justificaba sino que, incluso, potenciaba las aspiraciones de originalidad del arquitecto. En efecto, en la búsqueda del carácter, su composición arquitectónica no debía someterse a las determinaciones de la arquitectura regional (entendida en tanto que «estilo montañés»), como ocurriría posteriormente en Astorga o en León, sino integrarse en ese paisaje de arquitectura residencial dominado, sin duda, por el punto de vista de lo pintoresco. Ello era sinónimo de libertad estilística.

No podemos demostrar que Gaudí haya tenido en cuenta el concepto de «arquitectura de indios» a la hora de proyectar *El Capricho*. Sin embargo, esa imagen asentada del indiano que vuelve al terruño y desea construirse una exótica casa con palmera junto al mar para ver los barcos que van y vienen, podría explicar algunos aspectos de la casa de Máximo Díaz de Quijano. Ello encajaría muy bien con ese «concepto romántico de la construcción» del que nos habla José Luis Sert en sus comentarios sobre el edificio de Comillas. No obstante, tampoco es necesario acudir a esa explicación desde el momento en que hemos visto como en el litoral cántabro se había instalado una arquitectura que podía competir con las expresiones más audaces del eclecticismo internacional y que la villa de los López, muy concretamente, se había significado como un enclave especialmente fructífero en las más caprichosas experimentaciones. No es descabellado pensar, por lo tanto, que esas sugerentes crónicas en las que se describían, no sin cierta exageración, fantásticas arquitecturas llenas de miradores y galerías que se transformaban iluminadas por la luz eléctrica o las luminarias «a la veneciana», pudieran haber influido en el ánimo del arquitecto a la hora de proyectar su obra.

26. *El Día*, 9 de agosto de 1882, p. 2.

27. «Viaje de SS.MM. y AA. á la costa cantábrica», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXX, 15 de agosto de 1881, p. 84.

28. «A»: «Cartas de Comillas. Julio 29 de 1882», *Boletín de Comercio* de Santander, 1 de agosto de 1882.

29. «P»: «Correspondencia particular. Comillas, 8 de agosto de 1882», *El Aviso*, 10 de agosto de 1882.

30. «A», «Cartas de Comillas», *Boletín de Comercio*, 8 de agosto de 1882 [carta del 7].

## LA POÉTICA DEL PINTORESCO

Sin duda, la tradición del Pintoresco es una de las fuentes fundamentales para entender la arquitectura de *El Capricho*. Es evidente que Gaudí se apropió de esta tradición en un contexto histórico en el que, como veremos, se asiste a la resurrección de una especie de Neopintoresco (década de los ochenta) en Europa y Estados Unidos<sup>31</sup>.

La vinculación de *Villa Quijano* con esta poética dieciochesca se concreta en dos aspectos: por un lado, en el jardín que rodea la casa y, por otro, en las propias características arquitectónicas del edificio. Analizaremos, en primer lugar, el caso del jardín que, aunque muy reducido en dimensiones y en estado incompleto, presenta algunos de los aditamentos genuinos de las composiciones pintorescas: la gruta, el puente, la exedra... y no olvidemos que las necrologías de Máximo Díaz de Quijano mencionaban que el finado estaba dirigiendo poco antes de su muerte la construcción de unas ruinas artificiales.

A nuestro parecer, la obra comillana de Gaudí recoge esta tradición del Pintoresco plasmada en el jardín paisajístico que surge a finales del siglo XVIII y en la tipología de casa asimétrica con torre-mirador y aparien-

cia exótica que se desarrolla desde principios del XIX<sup>32</sup>. Sin duda, el arquitecto catalán retoma esa poética en su vertiente más «caprichosa» pero al mismo tiempo sin renunciar, como hemos visto, a la más rigurosa racionalidad arquitectónica. En el origen de la idea de *El Capricho* debemos ver aquellas «fábricas» o «caprichos» que amenizaban los parques de las *folies* dieciochescas. Pero lo que entonces eran simplemente pabellones de placer ahora se ha transformado en el propio núcleo residencial de la finca. El pequeño parque diseñado por Gaudí ha sido pensado para que todas sus perspectivas se puedan abarcar desde la casa (siguiendo el principio de integrar el paisaje en la arquitectura y la arquitectura en el paisaje), pero la vivienda se ha convertido en la parte central del espectáculo: si uno se fija bien se dará cuenta de que todos los pequeños paseos o itinerarios que todavía subsisten por encima de la gruta y de la exedra están proyectados para observar el edificio desde todos sus puntos de vista. Con sus miradores, es una *casabelvedere*<sup>33</sup>, pero al mismo tiempo el centro de atracción del parque. Su planta asimétrica y mixtilínea, la plástica yuxtaposición de volúmenes y texturas, la variedad de altura de los caballetes de la cubierta, el resplandor policromo de la cerámica vidriada, la exótica torre angular... todo parece extraído del repertorio más genuino del Pintoresco (en el que la asimetría, el contraste y el color son fundamentales) para exaltar el aspecto visual de la arquitectura. Es posible, incluso, que Gaudí hubiera previsto que los muros del edificio fueran invadidos

31. Al hablar de lo pintoresco debemos aclarar, en primer lugar, la complejidad semántica de este término. En realidad, ocurre con éste algo similar a lo que hemos comentado en relación con el concepto de Eclecticismo, y es que hay que distinguir dos usos distintos de aquél por parte de la historiografía artística: en sentido estricto, con «P» mayúscula habría que hablar del Pintoresco como un estilo que tiene su periodo de vigencia entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, pero entendido en sentido amplio a la manera de un «punto de vista», siguiendo la formulación hecha por Hussey en 1927, su extensión cronológica puede establecerse entre mediados del siglo XVIII y hasta 1850, con un rebrote de neopintoresco en las décadas de 1870 y 1880. A nuestro juicio, es en este sentido como debe entenderse el fenómeno pintoresco ya que, en realidad, el Pintoresco no es un estilo como tampoco lo es el Sublime. Luciano Patetta también habla de la «poética del Pintoresco» en esta misma dirección y en su clásica obra sobre el Eclecticismo establece una estrecha relación entre éste y el fenómeno del que venimos hablando. Sobre el significado del Pintoresco, ver Hitchcock (1985), p. 155 y p. 637, nota 1 al cap. 6. Sobre el pintoresco como punto de vista sigue las ideas expuestas por C. L. V. MEEKS en «Picturesque Eclecticism», *Art Bulletin*, XXXII (1950), pp. 226-235. Sobre el mismo tema cita también la obra de N. PEVSNER (1947): «The Picturesque in Architecture», *Journal of the Royal Institute of British Architects*, LV, pp. 55-61.

32. Cultivadores de esta tipología fueron John Buonarotti Papworth, John Nash, el arquitecto más importante del Pintoresco, y otros grandes maestros del Eclecticismo como Schinkel y Persius. Nash (1732-1835) fue colaborador de Repton en varias casas pintorescas de diversos estilos, generalmente de tipo Tudor o «tudoresco» y a partir de 1802 comenzó a construir villas asimétricas e italianizantes que se caracterizan, además de por su destacada torre descentrada, por su silueta asimétrica y la planta libre. Un ejemplo de ello es *Cronkhill*. K. F. Schinkel diseñó varias villas con torre en la misma línea, como el castillo de Glienecke (1826) para el príncipe prusiano Carlos y sobre todo la casa del Jardinero de la Corte (1829-1831) en la finca de Charlottenhof, quizás la obra más importante en este género.

33. Los *belvederes* o miradores eran complementos muy frecuentes en los jardines pintorescos de la época. En algunos casos adquirirían la tipología de torre. Un ejemplo de la gran columna-observatorio del «Chateau de Groussay», subastado por *Sotheby's* en junio de 1999, que presenta ciertas analogías con la de *El Capricho*, salvando todas las distancias.

por la hiedra, tal y como se puede ver que ocurrió a mediados del siglo xx a juzgar por algunas fotografías, con lo cual se resaltaría todavía más ese aspecto pintoresco. A este respecto conviene recordar que el término «pintoresco» procede de «pintura» y que, en gran medida, las construcciones que siguen este género fueron proyectadas buscando un efecto pictórico<sup>34</sup>. Por eso en Inglaterra hubo en el siglo xix una importante tradición de retratar, generalmente a la acuarela, las espectacular

res casas de campo acentuando su pintoresquismo con plantas trepadoras cubriendo parte de su fábrica. Siguiendo esta tradición, sabemos que Gaudí mandó hacer una acuarela de la *Casa Vicens*: ¿habría ocurrido lo mismo con *El Capricho* si Máximo no hubiera fallecido prematuramente y la obra se hubiera terminado como estaba previsto? Probablemente sí por ese atractivo visual, verdaderamente pintoresco, que buscaban dueño y arquitecto para su obra.

## LA FANTASÍA ORIENTAL

La imagen exótica de *El Capricho*, su aire fantástico, es coherente no sólo con el carácter que, según los principios del eclecticismo tipológico debían presentar las casas de campo o las villas de recreo, sino también con esa arraigada tradición pintoresca que vuelve a cobrar fuerza en el *revival* neopintoresco de finales del siglo xix. ¿Debemos entender que el aspecto orientalizante de *Villa Quijano* es una mera envoltura superficial para dar satisfacción al gusto «decadente» y «escapista» finisecular, o responde al deliberado propósito de apropiarse de materiales históricos para conseguir nuevos y originales lenguajes estilísticos? En nuestra opinión, el joven Gaudí mantenía una actitud ambivalente hacia Oriente: por un lado, y como consecuencia de su sensibilidad tardo romántica, valoraba positivamente la interpretación de lo oriental hecha a través de la poética del Pintoresco por cuanto suponía de libertad formal y fantasía, pero por otro veía en las manifestaciones artísticas del mundo islámico y del lejano Oriente una cantera inagotable para la regeneración de la anquilosada arqui-

tectura occidental. Es importante señalar, no obstante, que las fuentes «exóticas» a las que acude el arquitecto catalán sobrepasan lo meramente oriental para abarcar también todas las expresiones de las culturas que han florecido en las márgenes del Mediterráneo.

Por ello vemos posible que en la proyectación ecléctica de *El Capricho*, su autor haya hecho un doble ejercicio de *mimesis*, «apropiándose» de la cultura oriental en unos casos a través de esa visión mediatizada por la poética del Pintoresco, y en otros a través del estudio «científico» de la historia de las civilizaciones que le procuraban los progresos de la arqueología y de la historiografía artística. En este estudio examinaremos esos materiales históricos que podía haber tenido en cuenta Gaudí al proyectar la casa comillana. Su acotación cronológica abarca desde los orígenes de las primeras civilizaciones hasta el pasado más inmediato: el movimiento romántico. Comenzaremos por lo más reciente, es decir, por la reelaboración del arte oriental a través de la mirada romántica.

## LA TRADICIÓN ROMÁNTICO-PINTORESCA. EL «ALHAMBRISMO» Y OTROS EXOTISMOS

Es muy posible que Antoni Gaudí se dejara seducir por la leyenda romántica de La Alhambra cuando concibió *El Capricho*. Ello cuadra perfectamente con su temperamento juvenil pero, además, hay que recordar que aquellas Jornadas Regias de Comillas se vivieron como una

fantasía de *Las mil y una noches*, a cuyo brillo contribuyó poderosamente el exótico kiosco de nuestro arquitecto. Como nos revela el propio Jacint Verdaguer, testigo de aquellos acontecimientos, en ellos no estuvo ausente el recuerdo de la Alhambra: «Los boscos de columnes de l'Alhambra / sostenien ses voltes de cristall; / era una perla buida cada cambra; / lluhien ses parets com un mirall» decía una de las estrofas del poema dedicado a recordar los acontecimientos que tuvieron lugar en la villa de los López.

34. Según William GILPIN lo *pintoresco* en su ensayo sobre «The Picturesque Beauty» (1792) es lo que causa placer en tanto que contiene alguna característica pictórica. Cfr. RAQUEJO, Tonia (1989): *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus Humanidades, p. 31.

En los jardines de *Ocejo*, muy cerca de donde se habría de levantar apenas dos años después la casa de Díaz de Quijano, Ruperto Chapí estrenaba su *Fantasia morisca* para alimentar el sueño oriental de la corte madrileña. Lo «moro» o «morisco» seguía sugestionando a la sociedad occidental casi un siglo después de que los primeros románticos descubrieran el palacio nazarí y la cultura del reino granadino.

Ya hemos comentado que algo de esas Jornadas parece haberse perpetuado en *El Capricho*. Si bien no podemos decir que su lenguaje estilístico participe en general de las coordenadas del género alhambresco, hay algunos elementos que sí podrían recordar lo nazarí: es el caso de los cinco arcos apuntados que comunican la *salona* con el corredor anular, pero sobre todo el pequeño espacio que hace de transición entre el vestíbulo y aquél. Este espacio entre dos salas, como ya vio Tokutoshi Torii, es un «cubículo», tipología característica de la arquitectura musulmana que se encuentra presente en La Alhambra<sup>35</sup>. Pero además hay que señalar que a ambos lados del cubículo hay dos nichos que parecen una alusión explícita al vocabulario alhambresco más pintoresco<sup>36</sup>. Debemos pensar, por lo tanto, que con estos ábsides Gaudí ha pretendido hacer una cita del monumento granadino con sus connotaciones más caprichosas y pintorescas.

En realidad, el arquitecto catalán debía tener en bastante aprecio a la Alhambra porque en su obra de la década de los 80 podemos encontrar varias referencias a ella. La primera, casi coetánea a *El Capricho*, es el fumadero de la *Casa Vicens*, cuyo exceso de mocárabes y decoración nos pone de manifiesto un alhambresco algo *kitch*. Un tono muy diferente tuvo el pabellón de la *Compañía Trasatlántica* para la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Esta presencia del palacio nazarí en la arquitectura de Gaudí no debe extrañarnos pues, al margen de las inclinaciones personales por lo exótico y lo oriental del autor de *El Capricho* y del resurgir del



20. Arcos que comunican la *salona* con el corredor y el invernadero.



21. Nicho en el cubículo de paso de *El Capricho*.



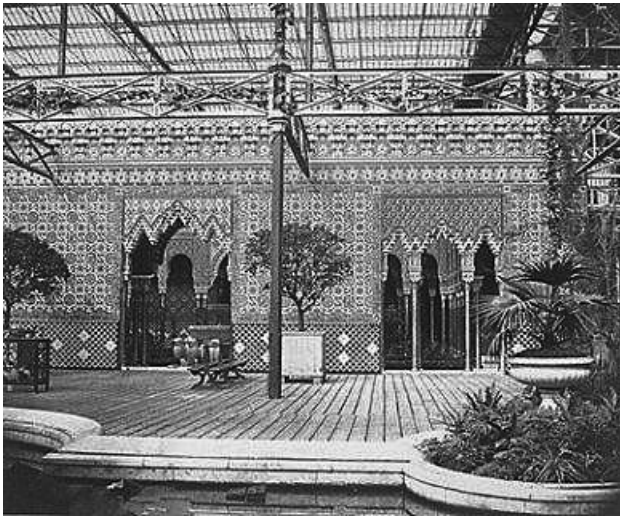
22. Fumadero de la *Casa Vicens*.

gusto pintoresco a finales de la década de los 70, la Alhambra también se había convertido a mediados de la centuria en una referencia inexcusable para los pioneros del diseño moderno. Es decir, no sólo actuó como fuente de recreaciones más o menos fantásticas según la visión «mágica» que de ella dieron los viajeros románticos, sino como modelo de una sabiduría ornamental digna de imitar. Owen Jones basó en ella algunos de los principios decorativos expuestos en su influyente obra *The Grammar of Ornament*<sup>37</sup>, pero antes el propio Jones había podido aplicar en la práctica estos principios teóricos: la decoración interior del *Crystal Palace* construido por John Paxton para *The Great International Exhibition* celebrada en Hyde Park (Londres) en 1851. Tres años después, el autor de *The Grammar...* tuvo la

35. TORII (1983), p. 217. El mismo autor (p. 216) sugiere que en el patio sur de *El Capricho* podría haber habido un jardín alhambresco.

36. Este tipo de nichos los empleó Owen Jones en la casa que proyectó en el núm. 6 de Kensington Palace Gardens (1843-1845). Richard Ford había creído que servían de zapatilleros, es decir, para dejar las babuchas según la costumbre islámica de entrar descalzos a los salones. Esta pintoresca interpretación hizo que fueran muy utilizados en la arquitectura orientalista por sus connotaciones exóticas. Sin embargo, Pascual Gayangos demostró que su uso en la Alhambra fue para alojar jarrones con esencias aromáticas.

37. JONES, OWEN (1856): *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son (nosotros hemos consultado la edición de Studio Editions, Londres, 1989).



23. Owen Jones, *The Alhambra Court*, Crystal Palace.

oportunidad de dirigir la construcción de *The Alhambra Court* en la versión permanente del *Crystal Palace* ubicada en Sydenham. Es evidente que este pabellón, más que una reproducción exacta, tenía un propósito eminentemente pedagógico. Su autor, aunque todavía imbuido de algunos prejuicios románticos, pretendía estudiar científicamente la historia del arte para abrir caminos en la búsqueda de un nuevo estilo, no la copia de un pasado añorado y mitificado. De hecho, y partiendo de la arraigada opinión en la época del origen sarraceno del Gótico, hubo algunos intentos de crear un nuevo estilo «gótico-morisco» fusionando elementos de ambos<sup>38</sup>. Como moda puramente pintoresca —y en algunos casos también con connotaciones nacionalistas— el «alhambrismo» arraigó en la arquitectura decimonónica española bajo lo que se ha denominado el estilo «neoárabe» o «arábigo», propio arquitecto restaurador del monumento nazarí Rafael Contreras y Muñoz<sup>39</sup>.

Claramente, pues, la Alhambra estaba muy presente en el imaginario colectivo cuando Gaudí proyecta *El Capricho*. En su calidad de referente arquitectónico,

representa tanto el «sueño oriental» de la evocación romántica como un modelo para la evolución hacia el estilo del futuro.

Finalmente, y para acabar con este apartado dedicado a la tradición romántico-pintoresca, habría que referirse a un estilo o, mejor dicho, a dos estilos de carácter mestizo que Luciano Patetta denomina, respectivamente, «neoindio» y «neomorisco». Decimos mestizos porque se trata de lenguajes estilísticos manejados sin ningún afán de corrección filológica que lo que buscan es un pintoresquismo orientalizante.

En definitiva, como dice Patetta, el Oriente significa «senza particolare distinzioni, le cupole “a bulbo”, i pinnacoli coi draghi, i trafori cinesi, i pilastri indiani, i minareti, le logge grigliate, gli archi moreschi e, soprattutto, l’irregolarità compositiva di questi elementi»<sup>40</sup>.

Por eso, en el «neomorisco» se mezclan elementos alhambrescos con otros que podrían ser turcos, persas e incluso hindúes, mientras que en el «neoindio» ocurre lo mismo bajo una apariencia predominantemente hindú. Estos estilos, especialmente el primero, se dieron principalmente en Inglaterra y en los Estados Unidos, pero tenemos razones para pensar que Gaudí no fue insensible a su estética impregnada de la fantasía oriental. Algo de hindú mezclado con lo chino tenía el kiosco que diseñó en 1882 para la visita de Alfonso XII, y algo de hindú tiene también *El Capricho* cuando los testimonios de principios de siglo se refieren a él en términos tales como «pagoda chinesca»<sup>41</sup>.

Uno de los máximos ejemplos del «neoindio» es el *Pabellón de Brighton*, pero en realidad su estilo responde a una heterogénea mezcla de lenguajes exóticos entre los que se pueden reconocer, como ya vio en su momento Pascual Gayangos, la presencia del «morisco» inspirado en La Alhambra. Su inauguración oficial en 1838 favoreció el desarrollo de una moda de villas orientalizantes en las décadas siguientes caracterizadas por esa hibridación de aspectos hindúes con otros de genérica raigambre islámica<sup>42</sup>.

38. Cfr. RAQUEJO (1989), p. 67. Es sintomático que los comentarios de la autora al respecto de estos ejemplos de «simbiosis» se producen en un capítulo que se titula: «Lo “gótico-morisco”: ¿una actitud ecléctica?». Para nosotros no hay duda de que se trata de una actitud en la línea más genuina del Eclecticismo, es decir, aquella que busca superar los lenguajes históricos en una nueva síntesis.

39. Uno de los mejores ejemplos —desgraciadamente desaparecido— de la influencia del monumento granadino fue el desaparecido *Palacio Xifré Downing*, construido entre 1862 y 1865 en el madrileño Paseo de la Castellana según los planos del francés Emile Boeswillwald.

40. PATETTA (1995), p. 133.

41. PARDO BAZÁN, Emilia (1894): «Desde la Montaña. VIII. Comillas», *El Día*, 11 de noviembre de 1894, núm. 15.977, p. 2.

42. Un caso llamativo es el de la «villa neoindia» mandada construir en 1848 por Barnum en Bridgeport, Connecticut, como réplica del pabellón de Brighton. Su influencia hizo que en la década de 1850 se pusieran muy de moda en Norteamérica las casas de estilo exótico oriental. Para otros ejemplos, ver Patetta (1995), pp. 131-140. En otros estilos también se hicieron casas con torres pintorescas.



24. El Pabellón Real de Brighton.

Uno de los primeros ejemplos de la estética neoinidia es, sin embargo, la villa de Sezincote (1803-1805), situada en Inglaterra<sup>43</sup>. No queremos dejar de referirnos a este atractivo ejemplo de arquitectura pintoresca porque presenta ciertas analogías con *El Capricho*. La casa, en efecto, está construida junto a un invernadero que se convierte en el elemento protagonista de la arqui-



25. Indian Villa de Sezincote, Gloucestershire.

itectura. El estilo exótico y el papel preponderante del *winter garden* en esta villa de verano, manifiestan una concepción o «idea formativa» no muy distinta de la de la quinta comillana.

## ARQUEOLOGÍA DE LO EXÓTICO. LA PASIÓN CIENTÍFICA POR LAS CIVILIZACIONES DE ORIENTE

Si en el anterior epígrafe hemos visto algunos aspectos de la tradición romántico-pintoresca que podía haber mediatizado la visión de Oriente de Gaudí, ahora vamos a estudiar cómo la Arqueología ha podido servir también de fuente «científica» para que el arquitecto procediera a realizar su ejercicio de síntesis ecléctica. Es decir, nuestro propósito es indagar si el lenguaje orientalizante de *El Capricho* responde únicamente a un prurito pintoresco o si es el resultado de aplicar el método ecléctico para «apropiarse» de determinadas expresiones de la arquitectura oriental. Empleamos aquí el término Arqueología en el sentido amplio que se le daba en la época, esto es, como equivalente a la historia de las civilizaciones, independientemente de si para su estudio se ha empleado una metodología específicamente arqueológica o no.

43. Fue construida en la población de Sezincote entre 1803 y 1805 para Charles Cockerell, un socio de la *East India Company* que había amasado una enorme fortuna en sus negocios con el país hindú. El estilo neoinidio o «angloindio» se imponía, pues, como el más indicado para representar al propietario. Sus autores fueron el arquitecto Samuel Pepy Cockerell, hermano del comerciante, y Humphrey Repton, encargado de diseñar los jardines en el mismo estilo. Ambos se inspiraron en las «pintorescas» vistas de la India que había ido publicando Thomas DANIELL entre 1795 y 1808 y que fueron recopiladas en su obra *Oriental Scenery* (el mismo autor publicó en 1810 *A picturesque Voyage to India by way of China*, cuyas

El siglo XIX, especialmente la segunda mitad, es una época pródiga en hallazgos arqueológicos y en importantes avances en el conocimiento de las culturas antiguas. Es difícil para nosotros hoy en día, familiarizados ya con los amplísimos conocimientos históricos que nos ha proporcionado la Arqueología del siglo XX, ponernos en la situación de los coetáneos de Gaudí y comprender la fascinación que produjeron dichos hallazgos. La exhumación de monumentos y ciudades de civilizaciones perdidas, que sólo se conocían a través de textos bíblicos o de autores clásicos, supuso un verdadero descubrimiento del pasado. El hombre occidental, que estaba siendo testigo del nacimiento de una nueva era industrial mediante la cual la Humanidad parecía haber conseguido el dominio de la Naturaleza, se empezó a creer también dueño de la Historia. Los hallazgos y el progreso de las ciencias históricas en general, fueron ampliamente difundidos a través de publicaciones especializadas o de revistas divulgativas que, gracias a los avances de la industria editorial y de las técnicas de ilustración, cada vez llegaban a un público más amplio. Al mismo tiempo, las campañas bélicas en Crimea y el desarrollo del colonialismo de las grandes potencias europeas trajeron consigo un renovado interés por

ilustraciones también influyeron poderosamente en la moda neoinidia).

Oriente. Ello se tradujo también en una avalancha de publicaciones sobre monumentos de exóticos países y remotas culturas. Ambos fenómenos, el descubrimiento del pasado y el redescubrimiento de Oriente —a los cuales no fue insensible la cultura española, evidentemente<sup>44</sup>— tuvieron una importante repercusión en la arquitectura de la época. Una de las manifestaciones más claras de ello fueron las exposiciones universales, en las que frecuentemente se mostraban reconstrucciones de edificios de distintas épocas y en las que las diversas naciones se hacían representar por sus construcciones más características. Un paisaje de lo más pintoresco, multicolor y multiétnico, que hacía las delicias de unos visitantes ávidos de conocimientos y de nuevas experiencias.

Tenemos razones para pensar que Antoni Gaudí vivió con intensidad esa efervescencia de descubrimientos y progresos científicos en todos los órdenes. Según testigos de su época de juventud, era un compulsivo devorador de libros y gran aficionado tanto a las bibliotecas como a los archivos. En éstos investigaba los antiguos documentos, en aquellas consultaba todas las novedades de las publicaciones, pero también contemplaba con ansiedad las colecciones de fotografías.

Efectivamente, la llegada de la fotografía supuso un acontecimiento crucial para el inquieto estudiante de

arquitectura. El nuevo tipo de imagen le permitió visualizar en su auténtica naturaleza, sin la mediación del grabador, los monumentos de todas las áreas geográficas y épocas. La crudeza de la reproducción fotográfica procuraba, además, la plasmación fiel de la textura de los materiales y de los efectos del paso del tiempo por ellos, su aspecto vetusto e incluso ruinoso, de manera que venía a resaltar esos valores pintorescos de la arquitectura que tanto le atraían a Gaudí: como Ruskin, valoraba la pátina y las cicatrices del tiempo como testimonio de la edad de los edificios. La fotografía le «abrió el cielo» porque la contemplación de aquellas imágenes, que llegaron como la última novedad a la Escuela, representó para él no sólo un viaje en el espacio a los más recónditos países y regiones del Globo, sino un viaje en el tiempo<sup>45</sup>.

La fotografía por un lado, pues, y por otro la avalancha de publicaciones de carácter histórico o, incluso, geográfico y antropológico (relatos de viajes y exploraciones científicas a los cinco continentes), constituyeron la fuente de esos amplios conocimientos que Gaudí adquirió de manera paralela a los programas académicos que cursaba en la Escuela de Arquitectura. Para el análisis de *El Capricho* en relación con dichos conocimientos, es necesario ponerse en el contexto de éstos; reconstruir el contexto crítico en el que se ve inmerso el arquitecto al proyectar la obra de Comillas.

## LA ARQUITECTURA ÁRABE

Es un lugar común entre los gaudinistas más clásicos relacionar el aspecto estilístico de *El Capricho* con el mudéjar, e incluir la villa comillana en un grupo de obras de juventud de Gaudí marcadas por la influencia de este estilo de clara raigambre hispanomusulmana: el proyecto de pabellón de caza de Garraf (1882), la *Casa Vicens* (1883-1888) y la *Finca Güell* de Pedralbes (1884-1887). Es patente, sin embargo, la confusión que existe entre estos autores a la hora de explicar la presencia de esta categoría estilística en la producción gaudiana. El

mejor intento de sistematizar el mudéjar del maestro se debió a Joan Bergós, quien lo definió diciendo que «la decoración es eminentemente policroma; obtenida por contraste entre el ladrillo y el mampuesto» y que ésta se completa «con abundante revestimiento policromo, y en los remates, con templetos y cupulines de sabor morisco también revestidos con vidriados de colores». Bergós

44. Un excelente estudio de esta faceta, un tanto desconocida, de la cultura científica española del siglo XIX se puede encontrar en *La aventura española en Oriente (1166-2006). Viajeros, museos y estudiosos en la historia del descubrimiento del Oriente Próximo Antiguo*, ed. coord. por J. M<sup>a</sup>. Córdoba y M<sup>a</sup>. C. Pérez Die (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, abril-junio de 2006).

45. Siendo alumno Gaudí, la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona adquirió un importante fondo bibliográfico y también álbumes de fotografías sobre monumentos y obras de arte de varios países. Según Torii, los primeros en llegar fueron colecciones sobre arquitectura islámica en las que se reproducían imágenes de edificios del Cairo e India, fundamentalmente. Poco después llegaron los álbumes de J. Laurent con vistas de arquitectura española y detalles de artes decorativas. En los apuntes de Reus, su autor hace alusión a que le hacen entrega de un álbum de fotografías de Laurent y a la necesidad de examinar los volúmenes primero y segundo. Después aparecen las anotaciones so-

módulo arquitectónico de estas construcciones es la medida del ladrillo»<sup>46</sup>.

En realidad, los gaudinistas emplean el término «mudéjar» en un sentido muy amplio y poco preciso, de manera que engloban bajo dicha clasificación estilística todo lo que aparece de orientalizante o de vaga raigambre islámica en la primera etapa arquitectónica de Gaudí. Lo más propiamente «mudéjar» es el empleo del ladrillo visto y el aparejo concertado, porque incluso la aplicación de revestimientos policromos de cerámica —característica de muchos de los monumentos mudéjares— se hace de un modo muy distinto al de los precedentes históricos. Quizá esta forma de interpretar lo mudejarizante esté de acuerdo con la primera formulación genérica del estilo que diera Amador de los Ríos en 1859: «maridaje de la arquitectura cristiana y de la arábica»<sup>47</sup>, pero, desde luego, no se parece en nada o en casi nada al estilo histórico, ni tampoco a sus reformulaciones historicistas en la línea del «neomudéjar» de Rodríguez Ayuso, por ejemplo. Del mismo modo, tampoco encontramos muchos nexos de unión entre las obras «mudéjares» del arquitecto catalán y el análisis que hace Borrás Gualis del fenómeno histórico-artístico<sup>48</sup>. Más aún, podríamos decir que *El Capricho* es, incluso, la obra de ese grupo de construcciones con toques orientalistas en la que Gaudí se aleja más de los estereotipos mudejarizantes: el empleo masivo de la cerámica vidriada en relieve, la torre-alminar cilíndrica, el cupulín bulboso... indican una voluntad de exotismo que no se compadece con el supuesto sabor «castizo» del mudéjar. En nuestra opinión, el arquitecto de Máximo Díaz de Quijano no estaba buscando asociaciones con lo vernáculo, sino nuevas y caprichosas formas de expresión inspiradas en el lejano Oriente.

---

bre este álbum realizadas en 1876, de las cuales parece desprenderse que las imágenes que más le interesaban eran las correspondientes al arte hispanoárabe y mudéjar. Cfr. Torii (1983), p. 193.

46. BERGÓS MASSÓ, Juan (1974): *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona, Cátedra Gaudí, p. 60.

47. AMADOR DE LOS RÍOS, José (1859): *El estilo mudéjar en la arquitectura* (discurso leído ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de D... el 18 de junio de 1859), Madrid. Hubo cierta polémica sobre la paternidad del término porque más de un año antes Manuel de Assas ya lo había empleado en su artículo «Nociones fisionómico-históricas de la arquitectura en España. Monumentos de estilo mahometano desde el siglo XIII al siglo XVI», *Semanaario Español Pintoresco*, núm. 45, 8 de noviembre de 1857, pp. 352-355.

48. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1991): «El Arte mudéjar», *Cuadernos de Arte Español*, núm. 7, Madrid.

Parece evidente que la principal fuente de inspiración que hay que tomar en consideración con respecto a *El Capricho* es el arte islámico. Dentro de éste, la arquitectura árabe es la que los estudiosos han relacionado más con la obra de Gaudí en general y con *Villa Quijano* en particular, si bien es verdad que muchas veces se asimila lo musulmán con lo árabe confundiendo los conceptos religiosos con los étnicos y obviando todas las demás ramas del mundo islámico: la persa, la turca y la hindú, por ejemplo.

Al arquitecto catalán, defensor a ultranza de todo el arte nacido en las riberas del Mediterráneo<sup>49</sup>, le interesaba claramente la arquitectura árabe. Según cuenta Bergós, le gustaba decir que el sistema árabe de la estructura de cartelas reflejaba una concepción mecánica superior a la medieval cristiana, en cuanto que era más cercana a la curva funicular<sup>50</sup>. No disponemos de espacio para hacer un repaso pormenorizado de las fuentes a las que podría haber acudido en esta época Gaudí para documentarse sobre el arte árabe<sup>51</sup>, pero casi todos los autores coinciden en mencionar los libros de Pascal Coste y Prisse d'Avennes como las principales<sup>52</sup>. Además, estaban las fotografías de la Escuela de Arquitectura.

Basándose en estas fuentes, la relación de *El Capricho* y lo árabe se ha establecido fundamentalmente a través de los alminares cairotas. Así lo han manifestado, entre otros, Juan José Lahuerta, Tokutoshi Torii y Jan Molema. El segundo concreta esta relación en el mausoleo del sultán Baybars II (1306-1309) o la mezquita sepulcral del sultán Kaitbay, ambos en el Cementerio de los Califas.

A la luz de las ilustraciones de estos edificios publicadas en los libros de Coste y Prisse d'Avennes, podemos constatar, efectivamente, que sus alminares ofrecen un cierto parecido con la torre de *El Capricho*, pero de ningún modo esas semejanzas permiten asegurar que estamos ante los precedentes formales de la misma. Los autores citados basan su comparación en la presencia en

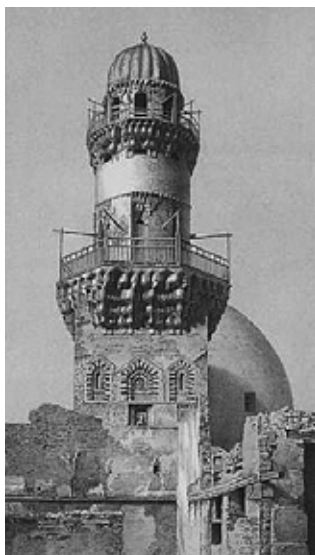
---

49. TORII (1983), p. 54, comenta citando a Bassegoda que «lo oriental y lo Mediterráneo fueron siempre las obsesiones de Gaudí».

50. «Els acartellats succesius dels àrabs són més propers a la funícula que els arcs medievals cristians». BERGÓS (1954), p. 70, citado en Pane (1982), p. 183.

51. Ver, al respecto, Sama (2011), pp. 1.165-1.174.

52. COSTE, Pascal (1837): *Architecture arabe, ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris, Firmin Didot; PRISSE D'AVENNES, Émile (1877): *L'art arabe d'après les monuments du Kaire*, Paris, Veuve Morel.



26. Mausoleo de Baybars II.



27. Mezquita sepulcral de Qaytbay.

aquellos minaretes de cuerpos cilíndricos y galerías voladas sobre arrocabes de mocárabes, pero a pesar de eso las diferencias son también notables: están compuestos de varios cuerpos de los cuales sólo uno es cilíndrico y el resto de sección cuadrada o poligonal, las terminacio-

nes o remates son muy distintos, y no están revestidos de cerámica<sup>53</sup>.

En definitiva, el examen que hemos realizado de algunas de las fuentes sobre el arte árabe que podía consultar Gaudí en esta época, revela que el supuesto arabismo de *El Capricho* no pasaría de ser, en el mejor de los casos, una interpretación muy libre de algunos detalles de monumentos egipcios. Sin embargo, hay un aspecto que contradice seriamente la posibilidad de esta filiación arquitectónica: se trata del empleo de la decoración policroma en los exteriores y, más concretamente, de la cerámica vidriada. Efectivamente, la policromía de las fachadas o de los elementos exteriores en la arquitectura árabe se consigue mediante la combinación de distintos materiales de construcción o la extensión de revocos coloreados, pero muy raramente se usan el alicatado o los azulejos. En *Villa Quijano* la cerámica aparece masivamente aplicada en la torre-mirador mientras que, por el contrario, en los monumentos de El Cairo los alminares nunca llevan decoración vidriada<sup>54</sup>. Abundando en estas diferencias habría que decir, además, que no hay precedentes árabes en el empleo de la cerámica aplicada a las cartelas de los arrocabes. Todo ello nos lleva a buscar las posibles fuentes de inspiración de *El Capricho* en otras culturas orientales.

## LA PERSIA ISLÁMICA

Según Le Bon, los alminares persas presentaban unas características claramente diferenciadoras con respecto a los egipcios y a los de otras culturas islámicas: son cónicos y de superficie esmaltada<sup>55</sup>. Esta caracterización

de las torres iraníes para llamar a la oración coincide sensiblemente, como se habrá podido comprobar, con la tipología del mirador de *El Capricho*. Numerosos ejemplos de la arquitectura persa islámica corroboran la descripción hecha por Le Bon (aunque no son todos cónicos, sino que hay bastantes cilíndricos) y ponen de manifiesto la filiación iraní o turcomana, más que árabe, del *belvedere* de *Villa Quijano*.

La fuente principal que Gaudí podía consultar en la Escuela de Arquitectura sobre el arte persa islámico, es el libro de Pascal Coste *Monuments Modernes de la Perse*<sup>56</sup>. Aquí habría podido ver imágenes y leer los

53. Por otro lado, puestos a buscar relaciones con los alminares caireotes se podrían añadir otros ejemplos no pertenecientes a tipologías funerarias. Uno de ellos es el de la mezquita del emir Jacour, cuyos dos cuerpos principales son cilíndricos y están terminados en un templetillo de cuatro columnas con coronamiento en forma de apagador. Otro podría ser el de la mezquita de Qalaoum o Qalaun (1283). En este caso los cuerpos del alminar no son cilíndricos, pero presentan unas galerías voladas sobre amplias cartelas que remiten ineludiblemente al mirador de *Villa Quijano*.

54. Hay dos excepciones: los alminares de la mezquita mandada levantar por Mohammed Ibn-Qalaouñ y el de la de Al-Hakem, mucho más antigua pero reconstruida —incluido el alminar— por Beybars-el-Dejáchêngir (el emir que usurpó el trono de Qalaouñ). Según Prisse d'Avennes, estos casos serían precisamente «extraños» a la tradición árabe y reflejarían la misma influencia tártara que se hizo sentir en el norte de la India.

55. LE BON, Gustave (2007): *Los árabes: historia, civilización y cultura*, Barcelona, Abraxas, p. 505. Es la edición castellana

del original de 1884: *La civilisation des Arabes*, Paris, Firmin-Didot [hay otra edición española: *La civilización de los árabes*, Barcelona, Montaner y Simón, 1886].

56. COSTE, Pascal (1867): *Monuments Modernes de la Perse*, Paris, A. Morel. Del mismo autor, con ilustraciones de Eugène Flandin, hay una deliciosa obra que le permitiría a Antoni Gaudí visualizar el pintoresco aspecto de muchos de los monumentos citados de la Persia islámica, fundamen-

correspondientes comentarios de diversos monumentos iraníes de la dinastía safaví con minaretes cilíndricos revestidos de cerámica vidriada: las mezquitas de *Mesdjid-i-djumla* (mezquita vieja o del viernes, de época de Al-Mansur), la mezquita de la *madrasa* del Shah Sultán Hossein, y la de *Mesdjid-i-Chah* (mezquita real o del Shah Abbas), todas en Ispahan, la antigua capital persa. Las tres últimas presentan decoración cerámica, pero ésta es especialmente importante en la *madrasa* del Sha Sultán Hossein y en la *Mesdjid-i-Chah*. El propio Viollet-le-Duc, citando el libro de Pascal Coste, pone esta última en sus *Entretiens* como ejemplo de adecuación entre arquitectura y decoración, ya que la cerámica se adapta, como si fuera una tapicería, perfectamente a la función del edificio y a los materiales constructivos de éste (ladrillo)<sup>57</sup>. Gaudí, por lo tanto, tendría referencias de este monumento no sólo a través de la obra de Coste, sino a través del «maestro» de los *Entretiens* que lo había sancionado como ejemplo modélico.

Sin embargo, el catálogo de los monumentos iraníes en los que se podría haber inspirado el arquitecto de *Villa Quijano* es mucho más amplio y abarca un período cronológico considerablemente más amplio que el corresponde a la dinastía safaví. En efecto, la tendencia a decorar con revestimientos cerámicos los exteriores de los edificios comienza en los vastos territorios del Irán con la dinastía selyúcida (1038-1194). Apartándose de la tradición árabe, los nuevos dominadores de origen turcomano incorporaron la policromía en los exteriores, pero también otro elemento que está muy presente en la casa de Comillas: la *mukarna* o *muqarna*, es decir el mocárabe que con su aspecto estalactítico se convirtió en imagen tan característica de la arquitectura islámica.

Esta tendencia a la expresión policroma de la arquitectura se intensificó con la dinastía Iljánida (1258-1335). De este período destaca el mausoleo y mezquita de Oldjaitou en «Sultanieh» (Sultaniya), según Pascal



28. El Registan en Samarcanda.

Coste «el más bello monumento de la Persia», con planta octogonal y una gran cúpula rodeada por minaretes cilíndricos totalmente alicatados<sup>58</sup>. Durante la dinastía siguiente, la Timúrida (1370-1506) se levantaron unos monumentos o conjuntos monumentales que, por la espectacularidad de su vidriado multicolor, bien pudieron atrapar la imaginación de Gaudí. Sobre todo, los que se levantaron en la mítica capital de la Ruta de la seda: Samarkanda (actual Uzbekistán): la gran mezquita de *Bibi Janum*, comenzada en 1399 y parada a la muerte de Tamerlán en 1406; la mezquita de Mashad (1419), totalmente decorada con azulejos; la *madrasa* de Ulug Beg, gobernador de Samarcanda (1417-1420); el mausoleo de Tamerlán, *Gur-i-Mir*, comenzado en 1402 y famoso por su espectacular cúpula gallonada de resplandientes azulejos color turquesa, así como el mausoleo *Shah-i-Zinda*.

De estos edificios había menos información y documentación gráfica en la época por la que Gaudí proyectó *El Capricho*, pero sin duda el arquitecto conocería el *Viaje al interior de Persia* de Adolfo de Rivadeneyra, en el que el gran diplomático y arqueólogo hacía grandes elogios de Samarcanda y sus policromos monumentos<sup>59</sup>.

talmente de época safaví: FLANDIN, Eugène y COSTE, Pascal (1851-1854): *Voyage en Perse de mm. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, entrepris par ordre de m. le ministre des affaires étrangères, d'après les instructions dressées par l'Institut. Publié sous les auspices de m. le ministre de l'intérieur*, Paris, Gide et J. Baudry, 2 vols. y un Atlas en 6 vols.

57. *Entretiens*, vol. II, pp. 203-205. Según se vio en su momento, la mezquita también se valora como ejemplo del valor «decorativo» de su planta, que expresa diáfamanamente la función del edificio.

58. Esta obra aparece reproducida en TEXIER, Charles (1842-1852): *Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie*, Paris, Firmin-Didot, 2 vols. También es comentada en el interesante tratado sobre la cerámica de CHABAT, Pierre (1881): *La brique et la terre cuite*, Paris, Morel et Cie.

59. RIVADENEYRA, Adolfo (1880): *Viaje al interior de Persia*, 3 vols., Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau y Cia. En la p. 215 comenta: «En medio de tanta agitación no deja, sin embargo, de aparecer por algún lado el testimonio de la grandeza. La resumía Samarcanda, cuya nombradía entonces era extraordinaria y debida á sus vastísimos monumentos, cubiertos de porcelana de China, de azulejos esmaltados y preciosos alicatados».

## TURQUÍA. ARQUITECTURA SELYÚCIDA Y OTOMANA

La arquitectura islámica de la península de Anatolia durante los periodos selyúcida y otomano, muy especialmente la del primero, es otra de las fuentes de influencia que se pueden rastrear en la construcción de Comillas. Nada extraño, por otra parte, si tenemos en cuenta que la «turquería» es una de las modas exóticas en boga durante el último tercio del siglo XIX.

Las concomitancias de *Villa Quijano* con la arquitectura de Asia Menor se manifiestan sobre todo en la forma de la torre, muy similar en volumetría a los característicos minaretes cilíndricos de Anatolia, y en el empleo de la cerámica policroma.

Los precedentes históricos que más relación tienen con *El Capricho* pertenecen en la fase post-selyúcida, es decir aquella que perteneciendo cronológicamente ya al período de la dinastía otomana, conserva todavía las características de la estética selyúcida. A ella pertenecen la *Yeşil Cami* de Iznik y la *Isa Bey Camii* de Selçuk (cerca de Éfeso)<sup>60</sup>. La primera, también conocida como la mezquita Verde» de Iznik (1378) por la cerámica verde azulada que decora su minarete, es uno de los monu-



29. *Yeşil Cami* de Iznik.



30. *Yeşil Cami* de Iznik. Detalle minarete.

mentos antiguos más próximos a la obra comillana de Gaudí, puesto que el vidriado se extiende hasta los mocárabes de la única galería del alminar. Prescindiendo de su terminación en forma cónica, todo en esta construcción, incluida su volumetría, recuerda el mirador de la villa de Máximo. Aparece citada en el libro de Chabat por su singular decoración cerámica y reproducida en la *Description de l'Asie Mineure* de Charles Texier.

## LA ARQUITECTURA INDIA. ENTRE LA TRADICIÓN HINDUISTA Y EL ISLAM

Los gaudinistas nunca han relacionado *Villa Quijano* con la arquitectura india, pero ésta no fue totalmente ajena a Gaudí ni antes ni después de la obra para Máximo Díaz de Quijano<sup>61</sup>. Esto nos ha llevado, lógicamente, a indagar sobre la imagen que el arquitecto catalán podría tener de aquella en torno al último cuarto de siglo. Las fuentes iconográficas para el conocimiento de aquella eran básicamente los grabados que ilustraban las publicaciones inglesas de la época, pero no hay que olvidar

que ya circulaban colecciones de fotografías sobre monumentos de todas las épocas y lugares. En este sentido, hay que recordar que uno de los primeros álbumes fotográficos que adquirió la Escuela Provincial de Arquitectura contenía imágenes de la India.

Sin duda, el autor de referencia para Gaudí, en cuanto a la arquitectura india se refiere, habría de ser el escocés James Fergusson (1808/09-1886). Este influyente historiador y teórico de la arquitectura se interesó desde muy pronto por la cultura constructiva de la colonia inglesa<sup>62</sup>. Además, otros libros y revistas especializadas también podrían haberle servido de documentación.

60. Aparece reproducida en un libro que Gaudí podía consultar en la biblioteca de la Escuela Provincial de Arquitectura: WOOD, John Turtle (1877): *Discoveries at Ephesus, Including the Site and Remains of the Great Temple of Diana*, London, Longmans, Green and Co.

61. En efecto, aparte del caso de los kioscos de *Ocejo* ya mencionados, los dos temples del *Aquarium* de la Cascada de la Ciudadela (realizados hacia 1878), según Tokutoshi Torii «nos hacen recordar a los musulmanes de la India, levantados también en las azoteas». Por otra parte, Ràfols habló de los «ediculos que con dejos indicos orillan los viaductos» del *Park Güell* y el marqués de Lozoya relacionó con las pagodas los edificios de entrada al parque enriquecidos con revestimiento cerámico.

62. Uno de sus primeros libros al respecto fue *The Illustrated Handbook of Architecture* (1855) y once años después publicó *The History of Indian and Eastern Architecture*. Tanto este libro como *The Illustrated Handbook*, ilustrados como indica el propio título con abundantes grabados, deberían haber constituido para el arquitecto catalán las fuentes fundamentales para el conocimiento y apreciación de la arquitectura india, si bien no tenemos constancia de que estas publicaciones formaran parte del fondo bibliográfico de la Escuela.

Posiblemente, el que más hubiera podido atraer la atención del joven arquitecto es *L'Inde des Rajahs* de Louis Rousset (1845-1929)<sup>63</sup>, viajero, escritor y pionero de la fotografía francés que estuvo en la India entre 1864 y 1868. Fruto de esa experiencia es la publicación en 1875 de la mencionada obra, que tiene abundantísimas ilustraciones hechas por el propio autor.

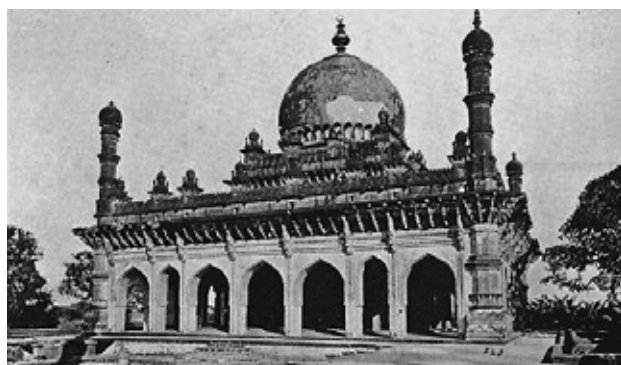
Si tenemos en cuenta las conclusiones de Fergusson, lo que realmente singularizaría a la arquitectura india islámica y la diferencia de las demás expresiones del arte musulmán es el acartelado, es decir, un sistema tectónico horizontal que da lugar a impresionantes voladizos de aleros y balconadas. Su origen lo sitúa en la arquitectura hindú-jaina pero su mayor desarrollo tuvo lugar en la época mogola. En otros estilos de la arquitectura islámica aparecen los modillones escalonados soportando estructuras en voladizo, pero en raras ocasiones alcanzan una importancia equiparable al sistema de cartelas empleado por los hindúes y los musulmanes mogoles en casos como la *rauza* de Ibrahim II, el mausoleo de Akbar, o en otros muchos como el *diwan-i-kash* de Fatehpur Sikri<sup>64</sup>, etcétera.

En nuestra opinión, éste es uno de los factores de la arquitectura india —o «indopersa», según la terminología de la época— que más pudo influir en Gaudí a la hora de diseñar *El Capricho*. Sin duda, el relieve que presentan los acartelados en el edificio de Comillas, remite a expresiones arquitectónicas propias de países situados más allá del Próximo y Medio Oriente. Confirmando esta impresión, en efecto, la única asociación que se ha establecido entre *Villa Quijano* y la arquitectura india ha venido dada, precisamente, por el vistoso desarrollo de su estructura de cartelas escalonadas<sup>65</sup>.

63. ROUSSELET, LOUIS (1875): *L'Inde des Rajahs. Voyage dans les Royaumes de l'Inde centrale et dans la présidence du Bengale*, Paris, L. Hachette et Cie. En 1878 el libro de Rousset fue publicado por Montaner y Simón Editores dentro de la obra titulada *El Mundo en la mano. Viaje pintoresco a las cinco partes del mundo por los más célebres viajeros*, que reproducía 125 grabados de los 317 de la edición original. En 1982, y con el título de *Viaje a la India de los rajás*, Anjana Ediciones publicó la traducción de 1878 pero corregida y dividida en capítulos de acuerdo con la edición francesa de 1875. Sobre Rousset ver también el catálogo de la exposición que tuvo lugar en 1992 en el museo Goupil de Burdeos: *L'Inde: photographies de Louis Rousset 1865-1868*, Bordeaux, Musée Goupil-Bordeaux, 1992.

64. Ver ilustraciones en Rousset (1875), pp. 349-350.

65. Antoni Gaudí (1952-1926), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1984, p. 128. En esta publicación se hace una comparación entre la torre de *El Capricho* y una fotografía de la «Frith's Series» conservada en la *Cátedra Gaudí*, en la que



31. *Rauza* de Ibrahim II Adil Sha, Karnataka, según grabado de J. Fergusson (1910).



32. Mausoleo de Akbar en Secundra, según grabado de Fergusson (1910).

El otro elemento característico de la cultura constructiva indo-islámica o «indopersa» que puede haber sido «apropiado» por el estilo de *El Capricho* es el *chattri*. Es ésta una tipología que aparece prácticamente desde los primeros tiempos de la arquitectura musulmana de la India, pero que, indudablemente, alcanza su máximo apogeo en la época mogol. Ha sido empleada en las mezquitas y en los mausoleos, tanto como coronamiento de los cuerpos que circundan la sala central como terminación de los alminares, pero también ocupa un lugar destacado en la composición de los pabellones de los palacios y en las murallas de las fortalezas (ver por ejemplo las dos «Fortalezas Rojas» en Agra y Delhi, construidas en arenisca roja).

Si tuviéramos que definirlo tipológicamente, diríamos que el *chattri* es un kiosco o templete pequeño soportado sobre columnillas, que se remata generalmente con una cúpula llamada *amrud* («acebollada» literalmente en árabe) de tipo bulboso. El templete que corona la torre de *El Capricho* presenta una pequeña cúpula con una forma ciertamente «acebollada» que hace honor, quizá más que la mayoría de las indias, al término

aparece un paisaje arquitectónico de la India no identificado con balcones volados sobre amplias cartelas pinjantes.

*amrud*. Por el contrario, hay que reconocer que el resto del pequeño kiosco tiene poco parecido con los *chattri* divulgados a través de las fotografías de Rousselet o los grabados de Fergusson. No obstante, hay que tener en cuenta que Gaudí nunca copia literalmente, sino que su ejercicio de *mimesis* procura captar la esencia de las formas, su razón de ser. En este caso creemos que, una vez más, el genial catalán ha sabido captar el «espíritu» que alienta en estas ligeras construcciones y llevarlo a su extremo expresivo. El *chattri* de Comillas sería, en efecto, una perfección de los templetos mogoles en su marcada tendencia hacia una estructura cada vez más liviana. Basta examinar las imágenes de los hitos culminantes de la arquitectura de Sha Jahan, el *Taj Mahal* pero sobre todo la *Moti Masjid* de Agra o el mausoleo de Akbar con sus kioscos apoyados en finísimas columnas, para darse cuenta de que los arquitectos del gran emperador pretendían crear la ilusión de cúpulas que se sostienen en el aire<sup>66</sup>. Ellos estaban limitados por sus materiales y técnicas constructivas, ya que sólo podían emplear las columnas de madera con los característicos capiteles acartelados, y dieron a la materia leñosa la sección mínima que permitía su función portante. Sin embargo, Gaudí construyó una estructura acartelada cuya extrema racionalidad constructiva permitió aligerar hasta el máximo las cargas y conseguir un espectacular voladizo; por otro lado empleó el hierro como soporte, y ello permitió que el diámetro de las columnas de fundición pudiera ser extraordinariamente fino. De este modo consiguió lo que Enric Casanelles calificó como «situar libremente un cuerpo en el espacio»<sup>67</sup> y que, a la postre, es lo que hubieran deseado los arquitectos de los minaretes del *Taj Mahal* o de los *chattri* de la mezquita real de Agra.

La estructura constructiva del acartelado y la tipología arquitectónica del *chattri* son, por lo tanto, las vías de influencia que vemos más plausibles de cara a la definición estilística de *Villa Quijano*. Como se ve, el revestimiento cerámico no entra en principio dentro de



33. Fortaleza de Gwalior. Fotografía de la ETSAB (detalle).



34. *Chattri* del templo de Matchkounda, según Louis Rousselet (1875).

las características definitorias de la arquitectura india. Sin embargo, en algún momento de su historia, esta singular tradición constructiva (posiblemente por inspiración persa) si empleó la cerámica como decoración de las fachadas. Hay un monumento al que Fergusson no da demasiada importancia pero que por su espectacularidad fue uno de los más divulgados en la fotografía y la obra gráfica decimonónica: la fortaleza de Gwalior<sup>68</sup>. En algún momento (posiblemente entre los siglos VII y VIII) las murallas de la fortaleza y la fachada del llamado palacio del rey Pal se decoraron con cerámica vidriada de color turquesa, tal y como todavía se puede comprobar hoy en día a pesar de que el recubrimiento cerámico está ya muy perdido. Rousselet se hizo amplio eco de ella en sus descripciones e hizo bellas fotografías.

Una de las vistas de la India que Gaudí podía ver en las colecciones fotográficas adquiridas por la Escuela de Arquitectura, era precisamente la de la fortaleza de la

66. Ver, por ejemplo, FERGUSSON, James (1910): *The History of Indian and Eastern Architecture*, Londres, J. Murray. Edición revisada y con adiciones de James Burgess R. Phené Spiers, vol. II, p. 318, grabado núm. 436.

67. CASANELLES (1965), p. 33 (*vid. supra*, p. 982, n. 2042). También Juan Matamala (1960, f. 80) se fijó en que a distancia el casquete de la torre «produce la ilusión de estar sostenido en el aire, a la manera de un típico parasol». Como hemos visto, para el hijo de Lorenzo Matamala, esta «acrobacia arquitectónica» era la «nota pintoresca» por la que el edificio tomaba el nombre de *El Capricho*.

68. Situada en el estado de Madhya Pradesh, es una de las plazas fuertes más importantes de la Edad Media y la más inexpugnable de toda la India. El emperador Babur, fundador de la dinastía mogol, la describió en 1527 como «la perla entre todos los fuertes de Hind» debido a la riqueza de los palacios que encerraba y al gran efecto que producen sus pintorescas torres coronadas por singulares sombreretes de cobre dorado.

ciudad de los Scindas, en un espectacular encuadre bastante semejante a la instantánea tomada por el autor de *L'Inde des Rajahs*.

La relación de *El Capricho* con la arquitectura indoislámica que nos sugiere tanto el análisis de los textos de Fergusson y Rousselet como el examen de la documentación fotográfica de la época, nos parece ahora más

verosímil si tenemos en cuenta los precedentes ya citados de la producción gaudiana en relación con aquella: los templetes de la Cascada del Parque de la Ciudadela y los kioscos para las Jornadas Regias de 1881 y 1882 en Comillas. La cúpula *amrud* y los espectaculares finiales de bronce de estos últimos no pueden ocultar sus fuentes de inspiración.



## LA METÁFORA HISTÓRICA. DE MESOPOTAMIA A LA INDIA MOGOL

En el capítulo que hemos dedicado al estudio de las «apropiaciones» estilísticas de *El Capricho*, terminábamos comentando que la coronación de la torre en forma de un *chattri* apeado sobre columnillas de fundición, parecía querer representar la culminación de ese proceso evolutivo hacia una estructura cada vez más liviana, que es patente en los templete mogoles. La presencia de una idea de superación de los precedentes históricos confirmaría que, desde luego, el orientalismo de *Villa Quijano* está lejos de ser una mera envolvente pintoresquista como en los chalets «a la turca» o «persas» al uso. En nuestra opinión, esta idea de evolución y perfección es una de las claves para entender el verdadero significado del edificio proyectado por Gaudí en Comillas. Por debajo de esa epidermis exotizante, late una verdadera metáfora histórica que corrobora la relación que existe entre arquitectura y literatura en la producción gaudiana. Con ello no queremos decir que el arquitecto catalán haya concebido una obra sólo apta para iniciados o eruditos, sino que junto con un atractivo lenguaje visual de formas, colores y reflejos orientalizantes, se desarrolla una escritura con niveles de lectura más profundos.

Este nivel significativo fue puesto de relieve por primera vez en 1888, cuando el corresponsal del *Boletín de Comercio*, Juan Polanco Crespo, hizo su particular «lectura» de la casa de Máximo Díaz de Quijano:

Designase esta bajo el nombre del Capricho; su Arquitecto, Sr. Gaudí; ha querido realizar una imagen de lo que en lo antiguo fue una casa en Persépolis. Se ve en ella como en la construcción persa dominó el gusto egipcio y el griego; su riqueza en ornamentación y sus ladrillos esmaltados y barnizados nos muestra el origen

de dónde tomaron ambas cosas los árabes para su singular estilo arquitectónico<sup>1</sup>.

Hemos de reconocer que, en un principio, esta interpretación nos pareció tan estrambótica como la propia apariencia del edificio, pero la coherencia del razonamiento expresado por Polanco Crespo, por un lado, y el resultado de nuestras indagaciones acerca de las apropiaciones de los estilos históricos presentes en el edificio, por otro, nos han llevado definitivamente a tomarla muy en serio.

El primer interrogante que se nos plantea al respecto es sobre el origen de tal lectura: ¿Es una impresión personal del autor de la crónica o, por el contrario, se trata de la transcripción de determinadas interpretaciones que circulaban en Comillas sobre el pintoresco y enigmático chalet<sup>2</sup>? En nuestra opinión, lo más probable es que el autor del artículo encontrara su principal fuente

1. POLANCO CRESPO, Juan (1888): «Una excursión á Comillas», *Boletín de Comercio*, Santander, 14 de enero de 1888.
2. Es difícil, por no decir imposible, contestar a esta cuestión de una manera categórica, pero lo cierto es que el periodista del *Boletín* demuestra estar perfectamente informado sobre toda la floración de arquitectura catalana desarrollada en el entorno de Antonio López, y es el primero que cita el nombre de Gaudí en relación con *El Capricho*. La insólita imagen de esta obra como arquitectura persepolitana podría responder a las informaciones recogidas entre los allegados a Máximo o, como se dice a continuación, a las suministradas por el propio Cascante que, por aquellas fechas, todavía se encontraba en Comillas. Este tipo de confesiones, que desvelan el significado profundo de sus obras, sólo las hacía Gaudí a los más íntimos, como era el caso del director de las obras de *El Capricho*. Es muy posible, incluso, que no hubiera hecho partícipe de esta lectura críptica al propio comitente, Máximo Díaz de Quijano.

de información en Cristòfol Cascante, el mismo que le pondría al corriente del carácter inacabado de la obra, aunque, como veremos más adelante, no es descartable que en su lectura de *El Capricho* se hubiera visto influido por la lectura de la obra de Marcel Dieulafoy sobre el arte persa.

Por otro lado, otro retazo de la prensa, ya más tardío, nos ofrece una enigmática visión de *El Capricho* que, examinada a la luz del texto anterior, alcanza un significado mucho más concreto:

En ese Parque [Ocejo-Sobrellano] se destaca una casa de rareza singular; es *El Capricho* de los Quijanos, metamorfosis de la inteligencia del hombre, convertido en su interior en comfortable chalet<sup>3</sup>.

En efecto, la idea de metamorfosis está muy presente en el edificio como parece deducirse ya desde la misma decoración de las vidrieras, donde se despliega un panorama de animales transformados en sonidos musicales o en proceso de transfiguración (mariposas...). Asociado a la metáfora histórica, el concepto

de metamorfosis hay que relacionarlo principalmente con el de evolución y perfección histórica y queda expresado con carácter prioritario en la torre-minarete. La importancia que Juan Matamala Flotats concede en sus escritos a este elemento como parte fundamental del edificio, seguramente recoge una tradición oral transmitida por su padre (colaborador de Gaudí) que ha sido por él interpretada restrictivamente en un sentido meramente constructivo y visual, una vez olvidado el «secreto» de su valor simbólico. Sin embargo, el análisis estilístico del singular minarete según las claves desveladas por el *Boletín de Comercio* en 1888, nos lleva a la conclusión de que es aquí donde se condensa la metáfora histórica, una metáfora profundamente imbuida de los intereses arqueológicos de la época.

Para su mejor comprensión, abordaremos el estudio del programa simbólico de *El Capricho* —en este sentido arqueológico— analizando primero el cuerpo del edificio, y después la torre-mirador, verdadero emblema o jeroglífico de la metáfora histórica.

## LA RESURRECCIÓN DE LAS CIVILIZACIONES PERDIDAS: NÍNIVE Y PERSÉPOLIS AL DESCUBIERTO

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se fueron sucediendo una serie de portentosos descubrimientos arqueológicos que resucitaron ciudades consideradas irremisiblemente perdidas durante milenios. La exhumación de estos yacimientos en Oriente Medio —algunos de ellos de resonancias bíblicas— produjo tal estado excitación en los círculos artísticos e intelectuales occidentales que hoy día —acostumbrados a los progresos de las ciencias históricas— es difícil de imaginar. En un siglo dominado por el Historicismo, los hallazgos arqueológicos no sólo arrojaban luz para el conocimiento del pasado, sino que se convertían en faros para iluminar los caminos del devenir. Eso es lo que esperaban de la Arqueología, como hemos visto, los teóricos del Eclecticismo arquitectónico.

Los rápidos progresos arqueológicos dieron lugar a una eclosión de la bibliografía sobre los monumentos de la Antigüedad, así como al desarrollo de una corrien-

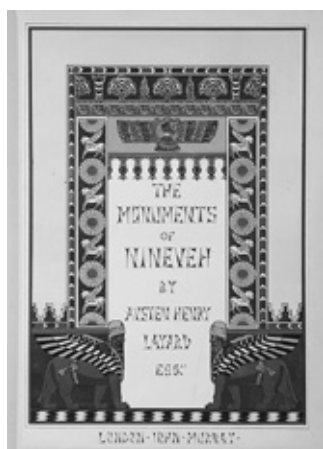
te historiográfica que en aquellos momentos se le dio el apelativo de «filiación de las formas». Ésta había surgido con el descubrimiento del antiguo Egipto —propiciado por las campañas napoleónicas— cuando los primeros arqueólogos comenzaron a tomar conciencia de la influencia que pudo haber ejercido el arte faraónico en la génesis del griego. A mediados del siglo XIX, el aumento sin precedentes de la información sobre aquellas edades oscuras permitía ya establecer puentes de contacto entre las culturas asiria, persa, egipcia y griega, así como esbozar hipótesis sobre la evolución de los estilos.

Gaudí, apasionado escrutador de bibliotecas y archivos, debió de vivir intensamente aquella vorágine de descubrimientos a través de las magníficas y atractivas publicaciones de la época.

Los que más nos interesan para nuestro propósito son los que tuvieron lugar en los territorios de los antiguos Irán y Mesopotamia. Los pioneros de los descubrimientos en Asiria fueron Sir Henry Austin Layard (1817-1894), Paul Emile Botta (1802-1870) y Victor

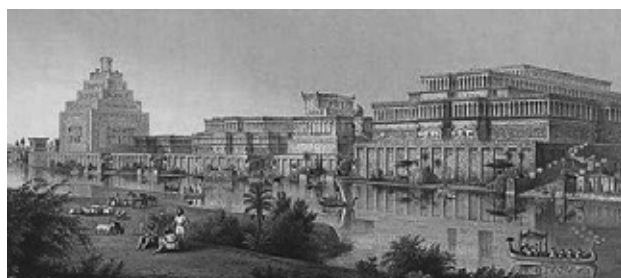
3. R.F. de C., «Comillas», *El Diario Montañés*, 27 de julio de 1903, núm. 358, p. 1.

Place (1818-1875)<sup>4</sup>. Layard publicó numerosas obras sobre sus descubrimientos en Nínive, muchas de ellas profusamente ilustradas. Una imagen que nos parece muy interesante en relación con nuestro estudio es el frontispicio del libro *The Monuments of Nineveh* de 1849, compendio y resumen de todos los elementos del arte ornamental y la decoración asiria. En otras planchas en color aparecen reportes de decoraciones de diversas salas de Nimrud con el repertorio ornamental asirio característico.

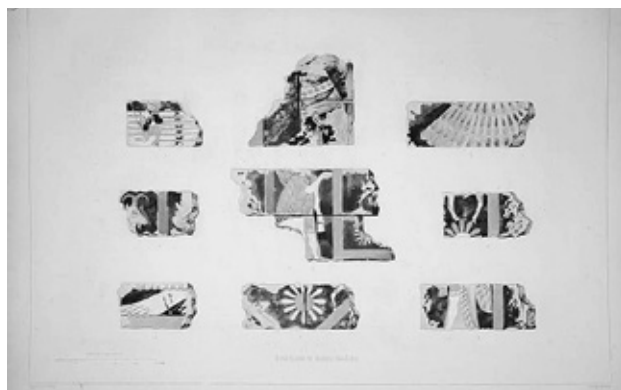
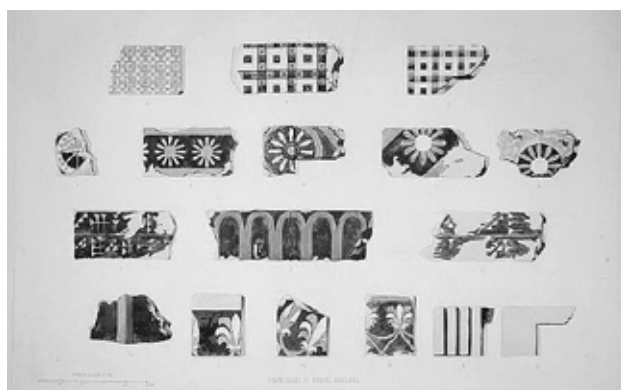


35. H. A. Layard, *Monuments de Ninive*. Frontispicio.

En estos repertorios decorativos destacan ya claramente la rosácea —*antema* en la versión griega— y las formas escalonadas de carácter poliercético. Motivos ambos que, en nuestra opinión, forman la base de la síntesis que hizo Gaudí del estilo mesopotámico en *El Capricho*. Por otro lado, el mismo autor publicó en 1853<sup>5</sup> una segunda parte de *Monuments of Nineveh* con una atractiva «restauración» de Nimrud donde se puede apreciar la exuberancia cromática que se atribuía a los palacios y ciudades asirios. Después de Layard, hay que



36. «Restauración» de Calah (Nimrud), en Layard (1853b).



37 y 38. Fragmentos de cerámica de Khorsabad, según Flandin y Botta (1849-1850).

4. En noviembre de 1845, Layard comenzó sus excavaciones del asentamiento de Tell Nimrud (antigua Kalhu o Calah), donde descubriría el palacio de Sennacherib. Después de éste, seguirían otros importantes descubrimientos en sus trascendentales excavaciones en Kouyunyick (identificada por él correctamente como la antigua Nínive). Botta —desde 1840 cónsul francés en Mosul— comenzó en 1842 las excavaciones de Tell Kouyunjik, el montículo de la ciudadela de la antigua Nínive, aunque no tuvo mucho éxito. A partir de marzo de 1843 inició las excavaciones en Khorsabad y descubrió los importantes vestigios de Dur-Sharrukin, la capital de Sargón II de Asiria. Los trabajos fueron continuados por Place tras regresar Botta a Francia en torno a 1850.

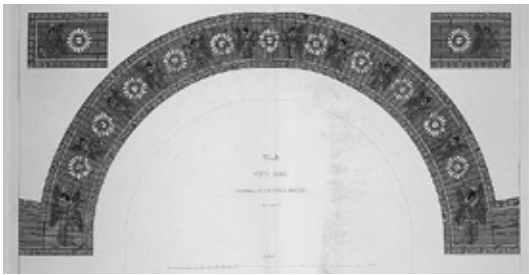
5. LAYARD, Austen H. (1853b): *A second series of the Monuments of Nineveh; including bas-reliefs from the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud*, Londres.

referirse forzosamente al otro gran arqueólogo de Nínive, P. E. Botta. El excavador de Khorsabad publicó un libro con magníficas ilustraciones de Flandin<sup>6</sup>. De ellas nos interesan especialmente dos que reproducen en color diversos fragmentos de cerámica del palacio ninivita. Una vez más aparecen de forma ostensible los motivos de rosáceas, pero esta vez el color de los esmaltes, en el que se alternan los tonos anaranjados y blancos con los verdosos, coincide también con la gama cromática

6. BOTTA, P. E. (1849-1850): *Monument de Ninive découvert et décrit par M.P.E. Botta; mesuré et dessiné par M.E. Flandin*, París, Imprimerie nationale, et chez Gide et J. Baudry.

de los azulejos aplicados en la casa de Máximo Díaz de Quijano.

Finalmente Victor Place, cónsul francés en Mosul y continuador de las prospecciones de Dur-Sarrukin, publicó los resultados de sus trabajos con el título de *Ninive et l'Assyrie* entre 1867 y 1870, con dibujos de Félix Thomas. Sus magníficas láminas muestran espectaculares reconstrucciones del palacio de Sargón II con sus decoraciones cerámicas, y amplían considerablemente lo que conocíamos a través de las publicaciones de Botta y Layard<sup>7</sup>. En las ilustraciones que muestran los detalles de aquellas, se puede comprobar cómo vuelve a aparecer el motivo de la roseta con papel protagonista en el centro de las arcadas, mientras que en los bordes hace de festón decorativo.



39 y 40. V. Place (1867-1870). Detalles de ornamentación de cerámica policroma de los palacios asirios.

Pero tanta influencia o más que los libros de los propios arqueólogos tuvo la labor de síntesis y divulgación de éstos por parte de otros autores. En el caso de las antigüedades asirias, el encargado de esta labor fue James Fergusson. Amigo de Layard, el escocés publicó en 1851 *Palaces of Nineveh and Persepolis Restored*<sup>8</sup> donde, partiendo de los trabajos del arqueólogo de Nemrud y Kou-

yunyick, hizo la primera síntesis del arte asirio. Las conclusiones fundamentales de Fergusson —por lo menos desde el punto de vista de los intereses de la arquitectura contemporánea— fueron dos:

Por un lado, la constatación a través de las ruinas exhumadas del uso masivo de la policromía en la arquitectura asiria. Como demostraban los testimonios materiales recuperados, el color en la decoración arquitectónica se había conseguido bien mediante revocos o bien mediante recubrimientos cerámicos vidriados. La importancia de este descubrimiento no era baladí por cuanto sancionaba históricamente una aspiración que tenían los que pretendían renovar la arquitectura del siglo XIX: frente a la «grisedad» académica, la introducción de la policromía en la construcción. Esto explica que Viollet-le-Duc se hiciera eco en su *entretien* núm. 15 de los descubrimientos, y reprodujera a todo color una de las «restauraciones» del palacio de Khorsabad publicadas por Victor Place<sup>9</sup>.

La segunda conclusión fundamental de Fergusson entraba dentro de los intereses especulativos en torno a la teoría de la «filiación de las formas»: en su opinión, quedaba demostrado que el arte asirio estaba en el origen del persa. En arquitectura, esta filiación se manifestaba principalmente en tres características que habían heredado los palacios aqueménidas: el uso del color, la inercia de las formas de la construcción lúnea y el empleo de los basamentos de piedra o estilóbatos. Pero lo realmente importante es que el autor de *Palaces of Nineveh and Persepolis Restored* llegaba también al convencimiento de que Asiria había influido en Grecia a través de Persia. Es decir, que el arte iraní había influido directamente en el griego o, por lo menos, en la vertiente jónica de éste, haciendo de transmisor de los principios y las formas mesopotámicas: «all that is Ionic in the arts of Greece is derived from the valleys of the Tigris and Euphrates». La demostración de la relación entre el arte persa y el griego venía dada por la pervivencia en el segundo de motivos ornamentales de origen asirio o caldeo-asirio que había hecho suyos el primero, sobre todo la guiloca y la roseta o antema.

7. PLACE, Victor (1867-1870): *Ninive et l'Assyrie*, Paris, Imprimerie Impériale, 2 vols., texto, 1 lámina.

8. FERGUSSON, James (1851): *Palaces of Nineveh and Persepolis Restored. An Essay on Ancient Assyrian and Persian Architecture*, Londres, John Murray. Posteriormente, Fergusson dirigió en 1854 la «restauración» del *Ninevah Court* en el Crystal Palace.

9. En sus comentarios, se advierte que Viollet-le-Duc se había quedado deslumbrado ante ese panorama de una arquitectura de vibrante policromía que la Arqueología había rescatado del olvido. El palacio asirio podía ser un modelo a estudiar para la refundación de la arquitectura de su tiempo. En ello coincidía con el escocés, quien parecía también proponer a los arquitectos de su tiempo que retomaran los principios de la construcción asiria para llevarlos a su perfección.

Esta opinión de la ascendencia persa sobre la Hélade fue mayoritariamente compartida por los historiadores y arquitectos de la época. Así lo hicieron Viollet-le-Duc (para el que la policromía de la arquitectura griega se justificaba en los precedentes asirios) y el mismo Domènech i Montaner, quien veía en el arte persa el origen de toda la tradición clásica<sup>10</sup>.

Este estado de opinión, sin embargo, vino a ser puesto en tela de juicio en la década de 1880, como consecuencia de las campañas arqueológicas llevadas a cabo por el matrimonio de Jane y Marcel Dieulafoy. Fruto de la primera (iniciada en 1881) es el libro *L'Art Antique en Perse Acheménide*, publicado entre 1884 y 1885<sup>11</sup> y de la segunda *L'acropole de Suse*, de 1893<sup>12</sup>. Los resultados de ambas campañas fueron muy diferentes: los de la primera fueron más bien conceptuales, pero no por ello menos importantes; los de la segunda consistieron en espectaculares hallazgos de arte aqueménida en la antigua Susa, que de alguna manera vinieron a confirmar las hipótesis desarrolladas a partir de la primera.

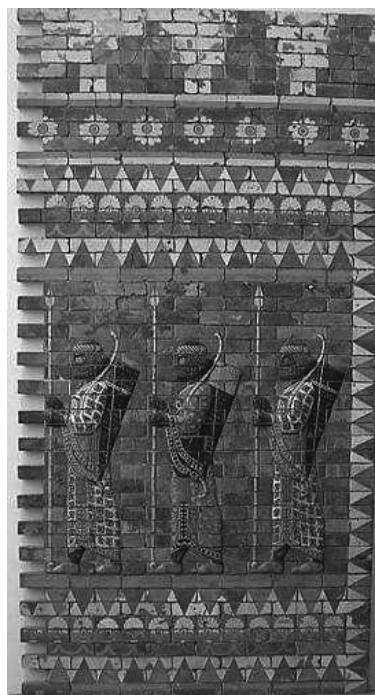
Según expone Marcel Dieulafoy en *L'Art Antique en Perse Acheménide*, habría que distinguir en la arquitectura de la época aqueménida dos grandes tendencias: una que sigue las influencias de la cultura griega y de la de otros pueblos ribereños del Mediterráneo, y otra autóctona que representa la continuación de la tradición caldea. Las construcciones de Persépolis pertenecerían a la primera y serían, en realidad, la manifestación de una moda pasajera que se inspira en modelos foráneos

y extraños, por lo tanto, a la tradición persa. Es un arte cortesano destinado a impresionar por su novedad a los súbditos de los soberanos persas. Como se ve, esta opinión sobre el arte palaciego persepolitano es precisamente la inversión de la teoría que había formulado Fergusson y coincide —en la identificación de los precedentes griegos y egipcios de la arquitectura aqueménida— con las afirmaciones hechas por Juan Polanco Crespo a propósito de *El Capricho*.

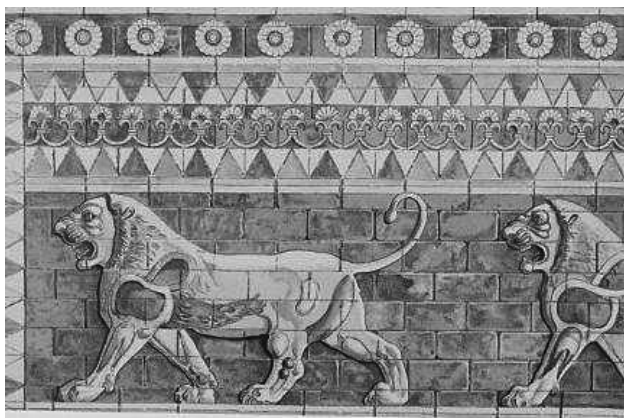
Para el ingeniero francés, la arquitectura persa autóctona, de tradición caldea, está representada por la de la región de Susa. Es la arquitectura del ladrillo, de la cúpula o la bóveda y de los muros macizos, así como de la decoración policroma de cerámica esmaltada o vidriada. Añade, además, que este tipo de decoración presentaba muchas veces motivos en relieve para sacar partido de la fuerte luminosidad local y que era de naturaleza fundamentalmente geométrica: al estar modulada la construcción mediante los ladrillos, el lenguaje ornamental adoptó ritmos rectilíneos y escalonados. Surgieron así el mosaico cerámico y las formas poliercéticas.

Por otra parte, es también muy interesante que Dieulafoy establece una continuidad entre esta tradición y las maneras constructivas de la Persia islámica, caracterizadas por la maestría en el empleo de la decoración cerámica. Es decir, que el Irán musulmán habría heredado una forma de entender la decoración policroma que arrancarían de la remota civilización caldea y se habría

- 
10. Sobre las opiniones al respecto de este tema, *vid.* DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1877): «A propósito de la exposición de artes suntuarias», *La Renaixensa*, any VII, 2, pp. 292-302. Reproducido en FIGUERAS, Lourdes (1994): *Clásicos del diseño. Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, pp. 144-148. La opinión de Domènech es importante porque como profesor de Gaudí, le transmitió sus ideas a través de las lecciones que impartía en la Escuela Provincial.
11. DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1884-1885): *L'Art Antique en Perse. Acheménides, Parthes, Sassanides*, Paris, Librairie centrale d'architecture. Una crónica del inicio de la campaña apareció en DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1882a): «Une mission archéologique en Perse», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, col. 39, p. 187.
12. DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1893): *L'acropole de Suse, d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886 sous les auspices du Musée du Louvre*, Paris, Hachette. Antes había anticipado algunos trabajos en «Fouilles de Suse, Campagne 1884-85», *Revue archéologique*, juillet-décembre 1885, cols. 48-69, pl. 19-21. Sobre los resultados de la campaña en Susa también se puede ver DIEULAFOY, Jane (1887): *La Perse, la Chaldée et la Susiane, relation de voyage*, Paris, Hachette o, de la misma autora *A Suse, journal des fouilles 1884-1885*, Paris, Hachette.



41. Susa, friso de los arqueros.



42. Susa, friso de los leones según Chipiez.

transmitido a través de las culturas aqueménida, parto y sasánida. De hecho, ante la escasez de restos cerámi-

cos en Persépolis, el arqueólogo basó sus hipótesis en el estudio de la ya citada tumba de «Chah Khoda-Bendé» (mausoleo y mezquita de Oldjaitou, de época iljánida, comienzos del siglo XIV) en Sultaniya<sup>13</sup>. Este monumento le permitió deducir que la cerámica en la tradición genuinamente iraní se disponía en bandas y era utilizada como recurso para resaltar los elementos de arquitectura: cornisas, arquivoltas y «bandeaux».

Algunos años después, los espectaculares hallazgos de la campaña de Susa vinieron a demostrar en la práctica gran parte de esas hipótesis. Leones y arqueros de mosaicos cerámicos en relieve aparecieron enmarcados entre frisos decorados con motivos ornamentales de clara raigambre asiria: «dientes» de diferentes colores imbricados unos en otros, ritmos almenados, etc., y además las sempiternas rosáceas o antenas dispuestas en frisos.

## ARQUITECTURA MESOPOTÁMICA: IRÁN Y LA TRADICIÓN CALDEO-ASIRIA EN *EL CAPRICH*O

Hemos considerado necesaria esta prolija relación de las fuentes literarias e iconográficas relacionadas con la arqueología del Medio Oriente decimonónica, para situarnos en el contexto de los conocimientos de la época, e intentar discernir si realmente hay en *El Capricho* alusiones o, por emplear el término preciso del vocabulario ecléctico, «apropiaciones» referidas al estilo de la antigua Persia. El objetivo último es determinar cuánto hay de verdad en la metáfora histórica expresada por Juan Polanco Crespo en su crónica del *Boletín de Comercio*. Una vez analizados los textos y las imágenes de las principales publicaciones que dejaron testimonio de los hallazgos arqueológicos y divulgaron éstos entre los contemporáneos, es el momento de extraer las conclusiones pertinentes.

La primera es ciertamente sorprendente puesto que plantea un problema cronológico. En efecto, a la luz de ese contexto científico que hemos examinado en relación con los avances de la arqueología persa y mesopotámica, se podría decir que la construcción de Comillas parece, en su lenguaje ornamental, la plasmación literal del sistema decorativo característicamente iraní, tal y como quedó definido por Marcel Dieulafoy en *L'Art*

*Antique en Perse...* La similitud estriba tanto en el esquema que estructura la decoración de las fachadas de *Villa Quijano*, como en la naturaleza y tipología de los elementos ornamentales, sin excluir también ciertas analogías formales. En lo que al primer punto se refiere, la relación parece evidente: del mismo modo que, según Dieulafoy, la decoración de los edificios de la arquitectura vernácula persa se articula en forma de bandas de cerámica policroma alternadas con el aparejo de ladrillo, en la casa de Máximo las verdugadas de azulejos constituyen el principal recurso de embellecimiento mural. Pero las semejanzas en cuanto a la estructura de la decoración no acaban ahí, ya que no es sólo que la cerámica vaya alineada en bandas, sino que éstas se disponen de manera idéntica al *modus operandi* persa, es decir, enmarcando los vanos de las puertas y ventanas. Además, en *El Capricho* se observa una tendencia a concentrar el revestimiento cerámico en la parte superior de la construcción, que concuerda exactamente con las inducciones del arqueólogo francés sobre los usos decorativos en los palacios persepolitanos. Recordemos, al respecto, que éste había llegado a la conclusión de que los aleros y los coronamientos de los edificios reales estarían totalmente alicatados con cerámica policroma, basándose en los restos de decoración vidriada conservados en el mausoleo de *Chah Khoda-Bendé*. La cerámica vidriada y el ladrillo, pues, son los materiales que conforman

13. DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1883b): «Mausolée de Chah Khoda-Bendé», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 40, pp. 193-197, pl. 23-26.

el aparejo concertado predominante en el tratamiento mural de la casa de Comillas, tal y como ocurre en la fábrica de la arquitectura tradicional persa. La decoración policroma adquiere aquí, por lo tanto, una importancia pareja a la que tuvo en el Medio Oriente desde el comienzo de la civilización mesopotámica. Los colores empleados por Gaudí, no obstante, difieren de los que aparecieron en los descubrimientos arqueológicos: si en éstos predominan el azul turquesa combinado con el blanco y el amarillo, el arquitecto catalán ha hecho dominante un verde profundo contrastado con el amarillo cálido del girasol. Los colores de los azulejos fabricados por la casa *Pujol i Bausis* están determinados por el motivo vegetal representado, y seguramente también, por el prurito de integrar cromáticamente el edificio en el entorno natural, umbrío y boscoso, del parque de *Sobrellano*. Pero a pesar de que la intención de Gaudí no es la de ser ortodoxamente arqueológico, hay que recordar que la combinación del verde y el amarillo también podría justificarse como de ascendencia mesopotámica teniendo en cuenta los fragmentos de cerámica publicados por Botta en su obra sobre las campañas de Khorsabad, según hemos visto más arriba.

Los puntos de contacto con la arquitectura mesopotámica en cuanto a la naturaleza de los elementos empleados no se acaba en la elección del ladrillo y de la cerámica vidriada: de raíz indudablemente babilónica es el relieve que adquiere la figuración representada en aquella. Cuando todavía no se habían producido los asombrosos descubrimientos del friso de «los Inmortales» en Susa (cuya exhumación iba a ser inminente) o los de los leones de la Avenida de las Procesiones en Babilonia<sup>14</sup>, con sus magníficas figuras relevadas en los ladrillos policromados, el hallazgo de algunos elementos de cerámica esculpida en Khorsabad, así como el ejemplo en tal sentido de algunos monumentos postsasánidas, había hecho pensar a Dieulafoy y a otros autores que la arquitectura aqueménida se había enriquecido con este tipo de decoración. Ésta se consideraba especialmente apropiada para la radiante luminosidad del clima iraní, que producía un «efecto decorativo inimaginable» con unos reflejos en los esmaltes que «modificaban hasta el



43. Chipiez/Perrot. Persépolis. La sala hypostila de Jerjes. Detalle de combate de león y toro con antenas como *leitmotiv*.

infinito el valor y el color de las sombras»<sup>15</sup>. Por lo que respecta a la cuestión de las analogías formales entre la decoración de la arquitectura persepolitana y la de *El Capricho*, hay que remitirse al motivo de la roseta, elemento ornamental recurrente en el arte asirio, greco-mediterráneo y persa, según hemos visto. En Comillas, el lugar de la roseta lo ocupa la inflorescencia del girasol que, con sus lígulas amarillas, puede ser equivalente en su apariencia general al *anthémion* de cáliz central y pétalos radiales con el que identifica Dieulafoy las decoraciones florales de la tumba de Darío (*Nakhchè-Roustem*). La disposición de estos elementos ornamentales en forma de bandas o listeles que enmarcan la puerta de entrada al hipogeo real, había servido al arqueólogo francés para deducir el tipo de adorno que llevaban los cercos de los vanos de los palacios de Persépolis, así como para reforzar su hipótesis sobre la influencia griega en la arquitectura áulica aqueménida al subrayar el gran parentesco de aquellos con la decoración del Erecteion. Realmente, este tipo de roseta parece haberse convertido en el *leitmotiv* ornamental de la arquitectura de la dinastía aqueménida, como lo demuestran los restos arqueológicos de Persépolis y Susa. La flor aparece sistemáticamente como motivo principal de decoración en las cenefas o platabandas que encuadran las escenas esculpidas en la plataforma de *Takht-i-Djemchid* y en los edificios construidos sobre ella. Tanto en los grabados sobre las ruinas como en las «restauraciones» gráficas de los palacios de Persépolis publicados por los principales autores a los que hemos aludido (Coste/Flandin, Fergusson, Dieulafoy, Chipiez...) se observa perfectamente el papel protagonista de este elemento que, como el girasol, probablemente tendría connotaciones solares

14. Se trata de una vía sagrada de unos 600 m que conducía a la puerta de Ishtar, una de las principales de la ciudad. El conjunto arqueológico, descubierto en las campañas alemanas de 1902-1914 y actualmente expuesto en su mayor parte en el Museo de Pérgamo de Berlín, fue construido entre el 604 y el 562 a.C. por Nabuconodossor II.

15. DIEULAFOY (1884-85), tomo III, cap. 2, p. 17.

para los antiguos persas y babilonios. Por eso su transfiguración en la forma del *helianthus annuus* no deja de tener coherencia desde el punto de vista simbólico.

A la vista de todas las coincidencias que se pueden establecer entre el sistema decorativo de *El Capricho* y las características de la decoración arquitectónica persa expuestas en *L'art antique de la Perse...*, parece innegable que Gaudí ha querido vestir su edificio con un lenguaje estilístico inspirado en el antiguo arte persa. Pero, ¿cómo resolver la contradicción cronológica que supone aceptar estas coincidencias en una construcción que se estaba acabando en 1885, precisamente cuando salía a la luz el tomo correspondiente de la obra de Marcel Dieulafoy? En nuestra opinión, tal contradicción sólo puede resolverse teniendo en cuenta que la reconstrucción teórica que hace el ingeniero/arqueólogo francés de las características formales de la arquitectura persa es la síntesis de todos los trabajos de investigación y ensayos arquitectónicos anteriores. Otra cuestión diferente es la interpretación que hizo Dieulafoy sobre el origen del estilo persepolitano, que de forma totalmente original y pionera en su época relacionó con fuentes de inspiración griegas y egipcias. El análisis del edificio de Comillas que hace el corresponsal del *Boletín de Comercio* en 1888, por lo tanto, parece que en este sentido manifiesta la influencia de las tesis del autor de *L'art antique de la Perse...* cuando afirma que en él se ve «como en la construcción persa dominó el gusto egipcio y el griego». De lo contrario, tendríamos que admitir que el arquitecto catalán había llegado a las mismas conclusiones que el ingeniero francés algunos años antes que éste, y que aquellas le habrían sido transmitidas al periodista a través de Cascante o la persona que fuere. Ello no sería imposible dada la erudición y afán investigador del joven Gaudí, pero consideramos más probable que los comentarios de Juan Polanco Crespo se deban a una mezcla de opiniones personales y de informaciones recogidas en el entorno del arquitecto o de los propietarios de *El Capricho*.

En nuestra opinión, el estilo de la casa de Máximo Díaz de Quijano debería vincularse más propiamente con el mesopotámico en sentido genérico que con el persa *stricto sensu*. Las características del lenguaje constructivo y decorativo del edificio, efectivamente, responden mejor a la tradición caldea de la arquitectura del barro, la cerámica y la bóveda, que a la de la piedra y la madera de los conjuntos palaciegos de Persépolis. Parece, por lo tanto, más correcto hablar de *El Capricho* en términos de aproximación al estilo persa vernáculo —apenas diferente del caldeo-asirio— que al de cuño persepolitano. La presencia masiva de la cerámica vi-

driada en relieve, muy escasa en el resto de la obra de Gaudí, evoca épocas arcaicas del Oriente antiguo que, en los años por los que Máximo encarga su *folie*, se debían de asociar con los palacios asirios recientemente excavados y con las descripciones de la mítica Babilonia (ya que en Persépolis todavía no se habían hallado restos de este tipo de decoración). El ritmo geométrico y escalonado de los elementos constructivos y decorativos, impuesto por el módulo del ladrillo o del azulejo, remitía igualmente el lenguaje «poliorcético» asirio y las sencillas decoraciones caldeas.

Pocos años después, el descubrimiento del «friso de los Arqueros» en Susa iba a confirmar de manera espectacular la existencia de una arquitectura nacional persa enraizada en la tradición mesopotámica. El feliz hallazgo del matrimonio Dieulafoy nos revela hoy día que las intuiciones de Gaudí acerca de este estilo iranio-caldeo-asirio habían sido casi proféticas, pues la articulación de la parte superior del friso en forma de arcos triangulares acartelados, presenta evidentes similitudes con las zonas altas del cuerpo de *El Capricho*. El posterior hallazgo de la babilónica puerta de Ishtar con la impresionante teoría de leones en ladrillos esmaltados de la «Avenida de las procesiones», corroboraría de forma no menos espectacular los orígenes del modo de decoración iranio.

En ambos hitos de la arqueología del Medio Oriente antiguo, la rosácea manifiesta de manera persistente y contumaz su importancia capital como motivo decorativo. Ahora en su versión policroma, aparece en las platabandas que perfilan el campo sobre el que se destacan los felinos de la diosa de Babilonia y también encuadrando el friso de los Inmortales. Ello nos demuestra igualmente que Gaudí no se equivocó al elegir la planta fototrópica como *leitmotiv* del edificio porque este motivo, además de actuar como elocuente emblema del programa arquitectónico, se adecuaba perfectamente al estilo persa-babilónico como sucedáneo de la antema. El arquitecto exhibe una rara habilidad para producir asociaciones conceptuales jugando con la simpatía de las formas: el girasol en relieve seriado, visto a cierta distancia funciona perfectamente como evocación del mencionado estilo al sintetizar el recuerdo de la rosácea con el característico tratamiento volumétrico de los ladrillos policromados. La comparación de la cerámica de *El Capricho* con los maravillosos testimonios de las culturas babilónica y persa conservados en el Pergamon y en el Louvre, sugiere ciertamente una sensación de familiaridad.

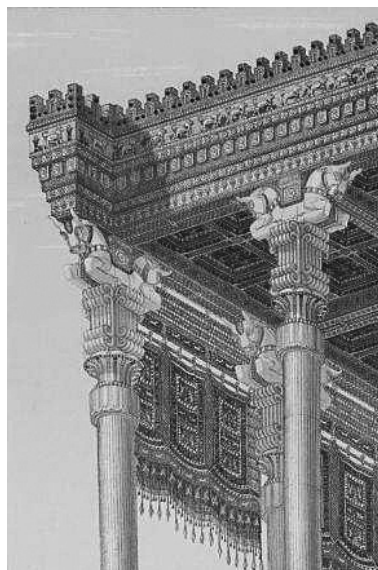
Pero, tratándose de un elemento esencial para la comprensión de la metáfora histórica, creemos que el

arquitecto catalán ha querido dar una clave para guiar la correcta interpretación del girasol en esta concreta significación «arqueológica». Ésta consiste en las rosáceas filológicamente exactas que aparecen pintadas en las salidas oblicuas a los balcones. Su presencia en esa parte de la construcción haciendo como de falsa continuación de las verdugadas de los azulejos, produce desconcierto y ha generado dudas en cuanto a su autenticidad porque parece contradecir el «racionalismo» decorativo del resto del edificio. Debido a esta razón, los gaudinistas apenas han hecho referencia a dichas pinturas ornamentales que, no obstante y tal como hemos apuntado anteriormente, estarían justificadas dentro de la coherencia del programa decorativo de *El Capricho*: por la imposibilidad de emplear el módulo del ladrillo o del azulejo en unos huecos de tan especiales proporciones. Explicado de esta manera el recurso a la pintura mural en esas partes, la razón de haberse representado antenas en vez de girasoles (lo que en principio hubiera sido más lógico) ha de buscarse en ese deseo de introducir pistas para la correcta «lectura» del *helianthus* en clave de metáfora histórica. La estética de estas antenas recuerda particularmente la de las decoraciones de los palacios asirios, efectuadas mayoritariamente, como se ha visto, con técnicas pictóricas sobre superficies murales enlucidas. De acuerdo con esta interpretación, por lo tanto, el estilo de *El Capricho* habría que entenderlo como una síntesis de las tradiciones caldeas, asirias y persas o, quizás mejor, como una recreación de las diversas influencias que concurrieron para formar el estilo persa.

En este mismo sentido habría que entender la presencia del sólido basamento. De origen indudablemente asirio, como la bibliografía a la que hemos aludido dejó claramente sentado, su materialización concreta en la casa de Comillas en forma de sillares labrados de manera rústica, responde sin lugar a dudas a la versión que de este elemento se hizo en la arquitectura persa según testifican las ruinas de Pasagarda.

En definitiva, y al hilo de la pregunta que nos hacíamos al principio sobre la realidad de esa metáfora histórica que planteaba el *Boletín de Comercio*, deberíamos contestar positivamente matizando que algunas de las afirmaciones del corresponsal parecen influidas por los trabajos publicados *a posteriori* por Marcel Dieulafoy<sup>16</sup>.

16. Por razones cronológicas insoslayables, Gaudí no pudo tener en cuenta las conclusiones de las campañas del ingeniero francés y se tuvo que basar, por lo tanto, en el progreso de



44. La sala hipóstila de Jerjes en Persépolis, según Chipiez/Pierrot (1890).



45. «Restauración» del palacio de Darío, según Chipiez/Pierrot (1890).

La imagen colorista y exótica que se habían formado los coetáneos del arquitecto catalán acerca del estilo persa, aparece muy bien representada en las magníficas «restauraciones» publicadas por Chipiez/Perrot en 1890. En esta obra, resumen enciclopédico de todos los conocimientos de la época sobre la arqueología del Medio Oriente, son especialmente espectaculares las cromolitografías sobre los palacios de Persépolis, verdaderas apoteosis arquitectónicas del color donde la brillante cerámica reviste de rosáceas y motivos zoomorfos los entablamentos y merlones<sup>17</sup>.

los conocimientos sobre el Medio Oriente antiguo que habían procurado los estudios de Layard, Botta, Laplace, Fergusson, Flandin/Coste, Chabat, etcétera.

17. CHIPIEZ, Charles y PERROT, Georges (1882-1890): *Histoire de l'art dans l'antiquité: Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Etrurie, Rome*, París, Hachette et Cie, pl. VI. *Persepolis. La salle hypostyle de Xerxès. Detail de l'entablement*. Pl. IX, *Une perspective de la façade de Palais de Darius*.

La cuestión que queda por contestar es si hay, además, alguna alusión al estilo arquitectónico de los «árabes» como dice Polanco Crespo. Como ya hemos indicado en su momento, en el siglo XIX frecuentemente se confunde lo «árabe» con lo «islámico», por lo que lo que podríamos preguntarnos es si efectivamente hay o no referencias al arte persa islámico en el cuerpo central de *El Capricho* que estamos analizando ahora. La respuesta ha de ser también positiva en

este sentido, en tanto que el sistema acartelado de los aleros puede remitir a los característicos voladizos de la arquitectura musulmana persa o indopersa. El alicatado de esta parte del edificio es también bastante representativo de la arquitectura iraní y puede remitir al importante ejemplo del mausoleo de *Chah Koda-Bendé* en Sultanieh, pero, donde sin duda la presencia de lo islámico adquiere mayor importancia, es en la torre-minarete.

## EL PÓRTICO DE LA METAMORFOSIS. TRANSFIGURACIONES TECTÓNICAS; SÍNTESIS FIGURATIVAS

Las explícitas evocaciones al mundo musulmán de la torre, conformada a la manera de un alminar, parecen la prueba definitiva que validaría la interpretación de *El Capricho* en clave de metáfora histórica hecha por el corresponsal del *Boletín de Comercio*. Si se acepta el análisis que hemos expuesto anteriormente acerca del lenguaje estilístico del cuerpo principal de la casa de Máximo Díaz de Quijano, se convendrá fácilmente en que la torre-mirador es el elemento que completa el significado de aquella lectura «arqueológica» según la cual el edificio «nos muestra el origen de dónde tomaron ambas cosas los árabes para su singular estilo arquitectónico». En efecto, si es cierto que la caracterización estilística diseñada por Gaudí remite al arte aqueménida persa como culminación de la tradición caldea y asiria «contaminada» por la influencia griega, el minarete-atalaya decorado con el *leitmotiv* de girasoles-antenas en cerámica vidriada, adquiere unas connotaciones semánticas evidentes. Es una forma de significar, en resumidas cuentas, cómo el arte de la antigua Persia se transmitió al de los dominadores árabes a través de la cultura sasánida<sup>18</sup>.

Una vez más, el discurso que deja traslucir Gaudí en esta metáfora construida de Comillas, sintoniza de lleno

con las opiniones expresadas por el descubridor de los arqueros de Susa.

Éste manifestaba en su artículo de 1888 «L'Art décoratif dans l'ancien Orient», que las artes decorativas de los musulmanes eran mal llamadas árabes porque en realidad habían sido creadas al margen de esta raza y su origen había que atribuírselo fundamentalmente a la cultura persa sasánida<sup>19</sup>.

Si es verdad que el cuerpo de la torre admite esta lectura que acabamos de explicar, el *chattri* aludiría, sin duda, a la expansión de la influencia persa en India para dar lugar al arte mogol, síntesis de la estética islámica de origen iraní con la tradición autóctona hindú. Se habría representado, por lo tanto, en este elemento de *El Capricho* una secuencia completa del estilo persa desde sus orígenes mesopotámicos hasta su propagación con los mongoles por la Península Índica.

Sin embargo, tenemos razones para pensar que esta lectura del mirador de *El Capricho* sería tan sólo una parte de la metáfora que Gaudí quiso expresar en el encargo de Máximo Díaz de Quijano. La carga semántica de aquella sería mucho más compleja si se tiene en cuenta también la base de la torre que conforma el porche de entrada a la casa. Aquí aparecen una serie de imágenes cuya interpretación es ciertamente difícil y problemática, dado el carácter profundamente críptico de su «escritura». A pesar de ello, la presunción de que los elementos arquitectónicos del pórtico tienen una lectura que hay que descifrar se fundamenta en dos argumentos: uno, que si todo el resto de la construc-

18. Esta idea sobre la existencia de unas constantes de orígenes remotísimos en el estilo persa de todos los tiempos, es un lugar común en la mayoría de los autores que hemos estudiado. Como hemos visto, en muchos casos la analogía con los ejemplos conocidos del Irán islámico se convirtió en el recurso para inferir aquellos aspectos de la arquitectura aqueménida sobre los que los trabajos arqueológicos no habían aportado testimonios materiales. La decoración de los palacios de Persépolis era uno de ellos, y para las «restauraciones» gráficas de su supuesta fisonomía original se empleó habitualmente la deducción analógica a partir de los monumentos de la época musulmana. Pascal Coste y Marcel Dieulafoy emplearon frecuentemente esta forma de razonamiento.

19. Cfr. DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1888): «L'Art décoratif dans l'ancien Orient», *Revue de l'Architecture et des Travaux Publics*, XLV, col. p. 119.

ción presenta ese nivel de significación metafórico que hemos analizado anteriormente, es lógico suponer que esta parte concreta del edificio, que usualmente acapara los mayores esfuerzos de representación arquitectónica, participe también del mismo. El otro argumento es una serie de «anomalías» o peculiaridades constatables en aquellos elementos que, como todo en la obra de Antoni Gaudí, sabemos que obedecen a un propósito deliberado y, son susceptibles, por lo tanto, de una explicación.

Estas peculiaridades a las que nos referimos se advierten fácilmente por poco que se observe la base de la torre con un sentido analítico. No obstante, los gaudinistas apenas han reparado en ellas y, si lo han hecho, no se han preocupado de buscar la explicación correspondiente. La primera de ellas es la composición o el particular «orden» de las columnas, y la segunda, la extraña forma del arquitebe que conecta a aquellas con el cuerpo cilíndrico de la atalaya-minarete. La correcta interpretación del «mensaje» escondido en el porche sólo es posible teniendo en cuenta ambos elementos arquitectónicos, íntimamente vinculados entre sí, y poniendo éstos en relación con el resto de la torre. De este modo, el mirador de *El Capricho* se convierte en un verdadero jeroglífico que culmina la lectura metafórica del edificio.

Para proceder a la «lectura» del porche, lo primero que habría que hacer es intentar dilucidar la cuestión de la supuesta inclinación de las columnas. Ésta arranca de unas declaraciones de Ràfols en las que éste afirmaba que *El Capricho* había inaugurado la producción gaudiana con soportes inclinados<sup>20</sup>. Más tarde, sin embargo, Joan Bergós diría que esa inclinación no se habría llegado a llevar a la práctica en la obra de Comillas<sup>21</sup>. Los gaudinistas posteriores no se ponen de acuerdo en cuanto a si las columnas se apartan realmente de la vertical o no. Molema lo descarta tajantemente frente a Bassegoda y Carlos Flores —que siguen a Ràfols—, mientras que Roberto Pane admite sólo una ligera inclinación como corrección óptica. Nosotros pensamos como Molema (que hizo un extraordinario análisis material de la construcción) y creemos que, efectivamente, las columnas no están inclinadas. En todo caso, presen-

tarían esa corrección óptica de la que habló Bergós. En cualquier caso, lo importante es saber que Gaudí tuvo la intención de dar esa inclinación. Como veremos más adelante, la pretensión de realizar esta disposición arquitectónica podría haber obedecido no sólo a cuestiones constructivas, sino también a otro tipo de razones en relación con el programa simbólico del porche.

Refiriéndonos ahora a la estructura que hace de transición entre las columnas y la torre, hay que decir en primer lugar que pese a su extraña apariencia, ciertamente singular desde el punto de vista tectónico, ha llamado muy poco la atención de los estudiosos de *El Capricho*.

La principal duda que surge ante su visión es si se trata de una estructura adintelada o abovedada. Bergós alude a los «cálculos estáticos de las bóvedas» que le enseñó Gaudí, mientras que en el siguiente testimonio al respecto de los biógrafos gaudianos, el de Joan Matamala, se habla de «el adintelado en dovelas». Pero la mejor demostración de la ambigüedad arquitectónica de este elemento la encontramos en el propio testimonio de Juan Bassegoda. En 1985, este autor se refería a ella en términos de «unos gruesos dinteles que se cierran alrededor de una pequeña cúpula atirantada con dos fuertes redondos de hierro»<sup>22</sup>, pero cuatro años después lo hacía en los de «arcos de piedra de perfil en forma de U invertida». En efecto, bajo la falsa apariencia de un adintelado, se esconde una estructura abovedada que ya fue certeramente identificada por César Martinell en 1967 cuando explicaba que las columnas pétreas estaban unidas «por arcos y una cúpula, también de piedra». Sin embargo, no todos los autores coinciden en ponerse de acuerdo en la función de ésta, y ni siquiera en sus características. Martinell, por ejemplo, afirma con buen juicio que «la torre, por tanto, no se levanta sobre las columnas, sino sobre el cupulín de piedra, que por este motivo está atirantado con dos hierros en cruz»<sup>23</sup>, pero Molema no tiene tan claro la razón de ser de este «hueco» al que no le ve función<sup>24</sup>. Éste sería, según Bassegoda, una «cúpula tabicada»<sup>25</sup>.

22. BASSEGODA (1985b), p. 56.

23. MARTINELL (1967), p. 241.

24. MOLEMA (1992), p. 126. «Las formidables “piedras de cierre” de la estructura inferior de la torre no encuentran réplica en los azulejos. Su forma es indudablemente tosca, así como la de la transición sobre los capiteles. Quizá la intención fuera algún tratamiento. Llama la atención el hueco en el centro de la pequeña cúpula, que aparentemente no tiene función alguna».

25. BASSEGODA (1989), p. 205. Si realmente se trata de una cúpula tabicada, Molema habría errado en su tipificación de *El Capricho* como «edificio convencional», según su propia defini-

20. En concreto, dijo que era «notable dentro de la evolución gaudiana porque en ella inicia el arquitecto las columnas inclinadas en el pórtico ya aludido, que sostiene una terraza». Ràfols (1929), p. 57.

21. «En las columnas del torreón que domina la composición Gaudí estuvo a punto de usar columnas inclinadas según la resultante de los empujes; pero no se decidió y se limitó a dar una ligera inclinación de corrección óptica». Bergós (1974), p. 63.

En realidad, hasta ahora no se ha hecho un análisis comparado de carácter estilístico con la profundidad suficiente para poder explicar la aparente extravagancia arquitectónica del porche. Para intentar resolver el enigma que plantea este jeroglífico, hay que diseccionar por partes cada uno de los elementos que forman la base de la torre, de manera que con ese objetivo comenzaremos por el análisis de las columnas.

El aspecto de éstas es ciertamente robusto, como han señalado repetidamente los gaudinistas. Su apariencia no concuerda con ningún orden clásico en concreto, aunque se componen de basa, fuste y capitel. Éste ha sido tallado a partir de un volumen troncocónico y, en principio está formado exclusivamente por equino, astrágalo y listel, sin ábaco. El fuste es liso, de forma notablemente troncocónica.

La basa está compuesta de tres molduras: collarino o astrágalo de perfil biselado decorado con perlas, escocia y gran toro. Bassegoda califica esta disposición como «basa ática» y, en efecto, presenta ciertas similitudes con esta variante de la basa del orden Jónico, pero en nuestra opinión no se puede calificar de tal modo por varias razones. La primera de ellas es que la ática se define por la existencia de dos toros y una escocia, mientras que aquí hay solamente un toro. Por otro lado, la sección de éste es totalmente anticlásica y no tiene precedentes, que sepamos, en la arquitectura griega o romana, donde estas molduras son siempre semicirculares. El astrágalo o collarino perlado en la basa es un elemento posible en los apoyos de las columnas, aunque su presencia en éstos no parece que venga especificada en ninguna de las prescripciones canónicas de los órdenes clásicos. Sin embargo, el collarino de perlas o cuentas se suele asociar con el orden jónico, bien en el capitel (en la parte superior del equino, debajo del ovario), bien en el entablamento. En resumidas cuentas, por lo tanto, hay que concluir que el diseño de las columnas de *El Capricho* no coincide con la definición tipológica de ninguno de los órdenes clásicos, aunque la basa podría remitir vagamente a modelos jónicos.

---

ción, porque en él sí estaría representada la «bóveda catalana» (bóveda tabicada). Dada la dificultad de acceso a esta cúpula por el intradós, dudamos que se haya podido hacer un reconocimiento exhaustivo de sus características estructurales pero, de cualquier modo, y con no ser baladí la cuestión de si es catalana o no, lo más importante sería poder determinar la verdadera razón de su existencia (¿cumple una función arquitectónica?) y precisar si su forma es «convencional» o parabólica. Este último interrogante sería muy relevante para la explicación de la metáfora, tal y como veremos más adelante.

Parece claro que estas columnas sugieren más bien evocaciones de un estilo indefinidamente medieval. Por su robustez y rotundidad volumétrica podrían parecer a primera vista románicas, pero tanto la forma del capitel, determinada por cuatro «palmitos» u hojas de palmera dobladas en sus extremos, como la naturalista figuración de hojas, pájaros y flores, se alejan del estilo de los soportes alto medievales. Esa misma pesadez las hace aparentemente todo lo opuesto a la característica esbeltez de las columnas góticas, pero si atendemos a la basa, la molduración que hemos descrito anteriormente nos mueve a plantearnos si, a pesar de las apariencias, no sería la verdadera intención de Gaudí representar precisamente una columna ya de estilo ojival. ¿En qué nos apoyamos para tal suposición que parece ir totalmente en contra de la inmediata impresión visual? La clave está, una vez más, en Viollet-le-Duc. El sabio francés acompañó las explicaciones de la voz «base» del *Dictionnaire raisonné...* con una serie de grabados que mostraban gráficamente la evolución de este elemento arquitectónico a lo largo de la Edad Media. Pues bien, uno de los ejemplos llama poderosamente la atención por su gran similitud con las basas de *El Capricho*: se trata de una de las columnas de la colegiata de Paissy que le sirve para ilustrar el desarrollo de la basa gótica a partir del siglo XII, así como la aparición del *griffe*<sup>26</sup>.

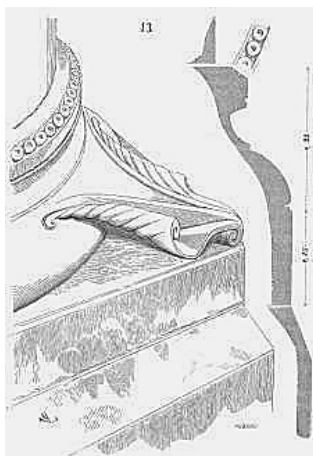
En esta época, según Viollet, los soportes que emplean los maestros constructores franceses comienzan a variar con respecto a la tradición romana que se había venido manteniendo hasta entonces. Manteniendo su solidez, tanto la basa como el plinto comienzan a adquirir un perfil más movido y, finalmente, se modifica la forma del toro, que aparece como comprimido<sup>27</sup>.

Efectivamente, la moldura principal adopta una expresiva silueta «dinámica» que parece querer representar el esfuerzo de compresión que soporta. Es exactamente lo mismo que ocurre en las basas de las columnas del porche, cuyo toro de curva «comprimida», al igual que el del basamento de la fachada, expresa esa sensación de esfuerzo y solidez al mismo tiempo. Pero la semejanza entre la basa de Paissy y las de Comillas no sólo radica en el toro, sino en la moldura superior o astrágalo decorado con cuentas de perlas que en ambos casos se han tallado en el canto biselado de la moldura.

---

26. *Dictionnaire...*, tomo 2, voz «Base», fig. 13.

27. «Le tore inférieur, au lieu d'être coupé suivant un demi-cercle et de laisser entre lui et la plinthe une surface horizontale qui semble toujours prête à se briser sous la charge, s'appuie et semble comprimé sur cette plinthe». *Íd.*



46. Ejemplo de *griffe* en la colegiata de Paissy. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné...*

Sin tener en cuenta el *griffe*<sup>28</sup>, el parecido de ambas es verdaderamente sorprendente. Más adelante, a mediados del siglo XIII —continúa explicando el autor— este elemento desaparece cuando el plinto comienza a retroceder y ya no sobresale con respecto a la basa. El toro mantiene, no obstante, una forma que es muy parecida a la que presentan las columnas de *El Capricho*. Otro dato, extraído del *Dictionnaire*, que nos ratifica en la presunción de que Gaudí quiso caracterizar estas columnas de acuerdo con los rasgos estilísticos de un Gótico incipiente, es la situación del astrágalo superior o collarino. Según Viollet-le-Duc, éste se trasladó del fuste al capitel en el siglo XII porque seguir esculpiéndolo en el primero requería adelgazar excesivamente su diámetro, ya de por sí bastante estilizado en esta época. Así, desde ese siglo el astrágalo se coloca en la parte inferior del capitel y frecuentemente se decora, al principio, con motivos de tipo botánico, sobre todo plantas acuáticas.

El resultado de este primer análisis nos sitúa ante el escenario de una columna que por sus proporciones recuerda el tipo románico y que por algunos detalles como la molduración de la basa parece querer remitir a los soportes arquitectónicos de los inicios del Gótico (siglos XII-XIII). El carácter macizo del capitel y su decoración a base de plantas y aves, suscita asociaciones inmediatas también con el estilo Románico, pero el naturalismo de la talla y la forma de componer la figuración del equino son rasgos que desmienten esa primera impresión y que tampoco concuerdan con las características góticas. Ante esta confusión de lenguajes que no

permiten establecer una clara filiación estilística de las columnas, quizá la postura más sensata sería la de abandonar la tentativa de explicación metafórica y admitir, sin más, que la singular fisonomía de los soportes del porche obedece únicamente a la caprichosa invención de Gaudí, es decir, que no conlleva ningún afán trascendente.

Sin embargo, es difícil admitir que si en el resto del edificio hay una escritura en clave arqueológica, aquí no la haya. Se nos antoja que un elemento fundamental para progresar en el desciframiento de esta escritura, ciertamente críptica, es la forma del equino. Su originalidad es manifiesta y aleja a estos capiteles de la tradición occidental. No hemos visto, en efecto, ningún ejemplo de la Antigüedad clásica o de la Europa medieval en el que el equino no termine en forma plana para recibir la carga del arco o del dintel a través del ábaco. En las columnas de Comillas, por el contrario, los palmitos que decoran el equino se doblan en su parte superior para dar lugar a un borde lobulado que, lógicamente, no puede sostener los empujes de la estructura de encima. De este modo, el arco se apoya en el núcleo central del capitel a un nivel inferior con respecto al del borde del equino, que queda como festoneando el arranque de la extraña arcuación. El único precedente que conocemos de esta forma de concebir el capitel está en el antiguo Egipto, por lo que parece evidente que la intención de Gaudí al diseñar tan peculiar equino fue la de sugerir evocaciones de la arquitectura egipcia.

Todo apunta a esta hipótesis. El arquitecto catalán contaba en su época con abundante información gráfica donde aparecen este tipo de capiteles reproducidos en blanco y negro o en color. En *The Grammar of Ornament* de Owen Jones, por ejemplo, se muestran varias láminas con ejemplos de capiteles concebidos como macizos de flores o capullos, tanto de loto como de papiro, cuyo ábaco surge del núcleo. Especial interés para nosotros representa el núm. 1 de la plancha VI, en el que se puede ver perfectamente como el motivo decorativo elegido para el equivalente del equino es la hoja de palmera, que se incurva en el borde superior dando lugar a un perfil festoneado en la terminación del capitel. En los comentarios del autor, que pondera en gran medida el estilo decorativo egipcio por su originalidad y directa inspiración en la naturaleza, se destaca que la hoja de palmera es uno de los elementos básicos del sistema ornamental de la cultura faraónica<sup>29</sup>. Ejemplos como los

28. Este añadido medieval a la basa tiene su razón de ser en el poco aprecio que sienten los constructores góticos por las superficies horizontales y en la necesidad de dar más solidez a los ángulos salientes del plinto.

29. Cfr. JONES, Owen (1989 [1856]), p. 22. Por otro lado, Gaudí también podía consultar en la biblioteca de la Escuela

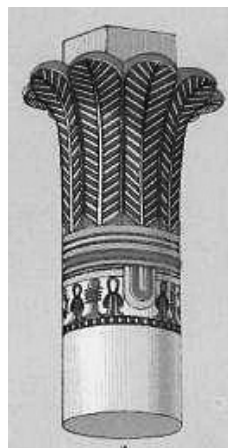
de los templos de Edfú, Philae, Esné (Latopolis) o Tebas presentan un tipo de columnas de fuste corto y robusto terminado en recios capiteles, que recuerdan a las de *El Capricho*. A veces el parecido se acentúa cuando el capitel responde al modelo de hojas de palmera. En todos los casos, el arquitrabe no se apoya directamente sobre el capitel, sino sobre un ábaco que, en alguno de los monumentos como los de Tebas, pero sobre todo los de Edfú y Philae, alcanza un desarrollo exorbitado. Estos mismos templos que hemos mencionado los podía ver ya, además, en los primeros álbumes fotográficos publicados sobre las ruinas de Egipto, como el de Frans Frith, realizado en hacia 1858, con magníficas imágenes de la arquitectura faraónica.

La cuestión del singular orden de las columnas egipcias fue, obviamente, objeto de estudio por parte de los arquitectos y arqueólogos del siglo XIX, sobre todo por su relación con el origen de los tres tipos griegos. En 1876, Charles Chipiez escribe a propósito del tema recordando que la teoría de la «filiación de las formas» había tenido su origen en las campañas napoleónicas. Es a partir de entonces cuando nace la opinión de que los monumentos al borde del Nilo habrían sido los prototipos de las formas helénicas, y ello lleva al convencimiento de que las leyendas tardías griegas que atribuyen a los egipcios la fundación de un cierto número de ciudades en el Peloponeso y la Ática, eran ciertas<sup>30</sup>. Pero Chipiez continúa diciendo que poco después, sin embargo, el descubrimiento inesperado de los monumentos de Asiria, así como de los trabajos arqueológicos en Persia, Fenicia y Asia Menor, tuvo por consecuencia desplazar a Egipto como cuna del arte griego y transportar éste a Asia (aunque no en el caso de Dieulafoy, como veremos). Refiriéndose en concreto Chipiez a las columnas de Karnak, a las que considera la expresión más alta de la arquitectura egipcia, comenta que su capitel de forma campaniforme no realiza ninguna función constructiva porque su ábaco es más estrecho y lo aísla del arquitrabe (fig. XXXIX).

Con relación a la columna dórica, expone que su principal diferencia con respecto a la columna egipcia es precisamente que el equino cubre totalmente el capitel,

Provincial de Arquitectura la magna obra de la expedición napoleónica a Egipto, *Description de l'Egypte*, donde aparecen numerosos grabados de templos y detalles arquitectónicos con el característico capitel: *Description de l'Egypte* (1994 [1809-1822]). Véanse, por ejemplo, las láminas 7, 8, 18, 26, 28, 53, 55, 75, 76, 77 y 78 del vol. I, y 29 y 30 del vol. II.

30. CHPIEZ, Charles (1876): *Histoire critique des ordres grecs*, París, Ve. A. Morel & Cie, pp. III-IV.



47. Ejemplo de capitel egipcio palmiforme. O. Jones, *The Grammar of Ornament*.



48. Templo de Kom-Ombos. Álbum de Francis Frith.

de manera que el ábaco crea un efecto dominante y hace al capitel propio para soportar grandes cargas. Es decir, que en la griega este elemento tiene una función decorativa y constructiva al mismo tiempo, mientras que en la arquitectura faraónica, y también en la persa por otro lado, sólo tendría la primera<sup>31</sup>.

Al contrario que Chipiez, Fergusson había defendido los estrechos vínculos entre el orden dórico y determinado tipo de columna egipcia. El argumento principal para el establecimiento de esta relación habían sido desde la época de Champollion los hipogeos de Beni-Hassan y sus columnas talladas en la roca llamadas «protodóricas», pero a éste, el autor escocés añade el ejemplo de una columna de Karnak (hacia el año 1.600 a.C.). Sobre ésta comenta que tiene un ábaco ya independiente del fuste (en las de Beni-Hassan el fuste y el capitel con el ábaco estaban unidos dado su carácter monolítico) y todos los elementos del capitel dórico, salvo su elegancia, unos 1.000 años antes de que éste aparezca en Grecia<sup>32</sup>.

31. *Íd.*, pp. 207-212.

32. FERGUSSON (1851), p. 220, nota 1. El ejemplo al que se refiere está sacado de *Museum of Classical Antiquities*, vol. 1, p. 87.

Del mismo modo que Fergusson, Dieulafoy era de la opinión de que la columna griega era la culminación de una tradición que tendría sus orígenes en Egipto y se habría desarrollado en Asiria, Persia y las riberas orientales del Mediterráneo. Esta teoría aparece expuesta de manera pormenorizada en el estudio «L'Art décoratif dans l'ancien Orient», publicado en 1888 en la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, aunque ya antes había estado presente en *L'Art Antique dans la Perse...* En el artículo de la *Revue*, el ingeniero francés pretende demostrar la relación de la flor de loto del arte egipcio con el capitel jónico.

Al final de este análisis formal y estilístico de las columnas de *Villa Quijano*, llegamos a la conclusión de que no presentan un estilo históricamente homologable, pero si elementos o rasgos parciales que parecen hacer alusión a la columna egipcia junto con a la jónica y a la medieval del Románico tardío o comienzos del Gótico.

Pasemos ahora al análisis de la estructura de cierre que soporta la torre-mirador. La primera cuestión es intentar discernir si realmente se trata de una construcción adintelada o abovedada. Está compuesta por cuatro grandes dovelas verticales de forma pentagonal que son las que apoyan en los capiteles, más otras dos que por cada una de las cuatro caras cierran el vano unidas a otra más resuelta a modo de clave en saledizo. En total, por lo tanto, componen la estructura 16 grandes dovelas pétreas.



49 y 50. Estructura de cierre del porche de *El Capricho*, vista desde el exterior y desde el interior.

El aspecto es ambiguo y, como hemos puesto de manifiesto anteriormente, los estudiosos de *El Capri-*

*cho* a veces han vacilado en su identificación. Esto se debe a que lo que constituye el aparejado de piedra tiene una forma de «U» invertida en la que la parte cóncava es casi plana y los palos prácticamente verticales. Si consideramos las cuatro dovelas pentagonales como ábacos, el cierre pétreo indudablemente adquiere, por lo menos en su aspecto exterior, la apariencia de un dintel adovelado. Por el contrario, si entendemos estas dovelas que apoyan en los capiteles como parte del elemento de cierre, habría que reconocer que éste se trataría de un extraño arco rebajado, mixtilíneo y casi rectilíneo en la parte superior.

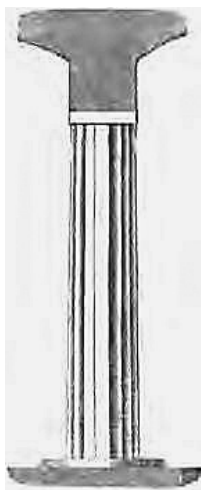
Realmente, no está tan claro como se pudiera pensar dentro de la profesión de la construcción la diferencia entre dintel adovelado y arco plano. Nosotros, siguiendo el magisterio de Viollet-le-Duc, consideraremos dintel todo aquel sistema horizontal y rectilíneo de cerramiento, sea monolítico o adovelado, mientras que —siguiendo la opinión experta del ingeniero Manuel Durán Fuentes— entenderemos como arco todo aquel sistema aparejado (mediante dovelas de piedra o ladrillo) que transmita la tensión de los empujes siguiendo una directriz curva<sup>33</sup>.

Aclarada esta cuestión, tendremos que concluir que la estructura de cierre del porche de *El Capricho* es, efectivamente, abovedada y no adintelada, aunque la forma del frente de los arcos sea casi rectilínea. Los grandes pentaedros de piedra que se apoyan sobre los capiteles hemos de considerarlos como dovelas integrantes de un complejo aparejo abovedado que se apea sobre cuatro grandes arcos de planta curva. Desde el interior del pórtico se ve perfectamente cómo las dovelas adoptan por la parte posterior de los arcos una forma curva para construir una especie de casquete interrumpido por la cupulilla.

Interrogado por la estructura constructiva del porche, el citado Manuel Durán Fuentes la interpreta así en un somero análisis:

Desde mi punto de vista la estructura se compone de una cúpula que cierra el espacio que transmite empujes inclinados en todo su contorno; éste se compone de una serie de arcos que permite derivar a los pilares los empujes de la cúpula. Por los pilares des-

33. DURÁN FUENTES, Manuel (2006): «Estudio sobre las bóvedas de los puentes romanos», *Nuevos Elementos de Ingeniería Romana*, III Congreso de las Obras Públicas Romanas, Astorga, Junta de Castilla y León-Colegio de Ingenieros T. de O. P.



51. Pilar de Beni-Hassan, J. Fergusson (1855).

cienden las componentes verticales de dichos empujes, y las horizontales son soportadas por las barras de acero. Estas componentes horizontales son tracciones que el hierro/acero es el material adecuado para soportarlas. El dovelaje de los arcos curvos son de gruesas dimensiones para que, posiblemente, las líneas de empujes que en ellos se producen no tengan ningún problema de alojamiento dentro de su materia pétreo (quizá estén, a primera vista, sobredimensionados, aunque pudo haber sido por motivos estéticos)<sup>34</sup>.

Una vez interpretado constructivamente el porche, la siguiente pregunta que habría que hacerse es si este complejo arquitectónico ha venido determinado por las necesidades estáticas o si, por el contrario, en su definición han primado otras consideraciones además de las puramente funcionales.

Diversos factores empujan a pensar más bien lo segundo. En efecto, son varios los autores que han planteado el sobredimensionamiento de algunos elementos del conjunto del pórtico: Durán se refiere a los arcos de piedra y Molema a las columnas «extraordinariamente gruesas».

La verdad es que no es infrecuente encontrar en Gaudí —sobre todo en su primera época— sobredimensionamientos de los elementos constructivos. Un ejemplo de ello son las columnas de las farolas de la Plaza Real que, construidas en hierro, ya suscitaban por parte de los coetáneos comentarios sobre su no justificada

robustez<sup>35</sup>. Es algo natural porque, en esta etapa juvenil, el arquitecto practica una especie de «racionalismo expresivo». No obstante, a la acentuación expresiva de los esfuerzos mecánicos hay que añadir en este caso una cierta premeditada tosquedad en el interior del cierre de piedra y un, creemos que también, premeditado aspecto ciclópeo de la construcción.

Todo esto nos confirma en la suposición de que aquí, como en el resto del edificio, se esconde una metáfora arquitectónica. En nuestra opinión, hay una calculada ambigüedad en el aspecto de esta estructura pétreo a medio camino entre el dintel y el arco. A cierta distancia, incluso, y vista por el frente, donde el aparejado es mucho más perfecto que por la parte posterior, ofrece una apariencia monolítica. La impresión, en suma, es la de estar ante una arquitectura de arcaicas reminiscencias en pleno proceso de evolución desde la construcción adintelada, o arquitebada, a la abovedada.

La forma de la estructura de cierre del porche recuerda algunos de los monumentos que eran objeto de estudio en la arqueología de la época. La primera relación podemos establecerla con los hipogeos de Beni-Hassan, sobre todo en el modo en que James Fergusson ilustró sus comentarios sobre la llamada «columna protodórica». En el *Illustrated Handbook of Architecture* apareció un grabado de una de las columnas o pilares de uno de los hipogeos que nos parece clave en este sentido<sup>36</sup>. Repetido en otras muchas publicaciones, este dibujo mostraba un arquitebe, o lo que parecía un arquitebe, que empezaba a curvarse por el intradós. En realidad, lo que aparecía ahí representado no era un arquitebe, sino lo que, según aclara después el propio Fergusson, seguramente sería la copia de un edificio abovedado<sup>37</sup>. Los comentarios del autor escocés estaban orientados, sobre todo, a demostrar el proceso de evolución del pilar cuadrado egipcio hacia la columna protodórica. Por ello no se refería prácticamente a la cuestión del sistema de cubierta, ya que la supuesta bóveda no era tal, sino una imitación tallada en la roca como la propia columna. De cualquier manera, e independientemente de que se trate de una imagen que induzca al equívoco, el parecido de este perfil con el cierre en forma de «U» invertida del porche de *El Capricho*, es sorprendente.

34. Comunicación personal al autor mediante un e-mail de 15 de febrero de 2009. Se trata de la respuesta a otro correo en el que le enviaba fotografías de detalles de la estructura, es decir, que no obedece a un análisis *in situ*.

35. Cfr. SAMA (2006).

36. FERGUSSON (1855), p. 226, fig. 160. Aunque el autor no lo dice, este hipogeo es casi sin duda el de Ahmet.

37. FERGUSSON (1865), vol. I, p. 186.

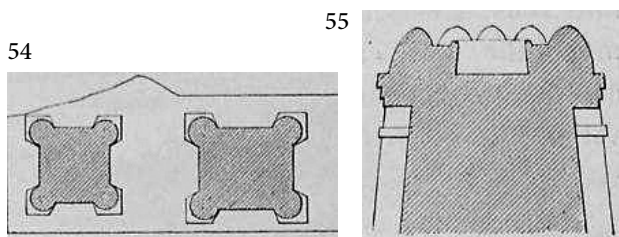


52. Detalle de uno de los pórticos de las tumbas de Beni-Hassan con los pilares monolíticos.

En otras representaciones gráficas de los hipogeos de Beni-Hassan aparecen las características estructuras arquitrabadas con ábaco destacado de los templos egipcios<sup>38</sup>. Vistas a través de esas ilustraciones, estas estructuras podrían interpretarse también como un estado transitorio entre el dintel y el arco.

Otra asociación que podemos establecer entre el pórtico y la arqueología es a propósito de los conocidos altares de fuego de *Nakch-i-Roustan* (Persia). Se trata, sin duda, de una de las ruinas de la antigüedad aqueménida más reproducidas. Podemos encontrar grabados de la misma en libros tan importantes como los de Luigi Canina<sup>39</sup>, Coste/Flandin<sup>40</sup>, Chipiez/Perrot<sup>41</sup> y Marcel Dieulafoy<sup>42</sup>. También Jane Dieulafoy tomó magníficas fotografías que luego fueron difundidas por grabados a partir de 1887.

Estos altares ya fueron objeto de atención de Tokutomi Torii en *El mundo enigmático de Gaudí*, donde aparecen reproducidos según el grabado publicado por Canina en su día. Pero si al autor japonés le interesaban en tanto que antecedentes antiguos de arcos parabólicos, para nuestro estudio lo relevante es el parecido de las columnas, y de toda la estructura en general, con



53-55. Altares de fuego de *Nakch-i-Roustan*, según Chipiez/Perrot (1890) basándose en Flandin/Coste (1851-1854). 55 planta y 56 sección.

el porche de *El Capricho*. Estos dos *atech-ga* (altares para el sacrificio del fuego) son prácticamente idénticos y están esculpidos cada uno de ellos en un bloque de roca con forma de pirámide truncada, de manera que cada una de sus frentes es un trapecio inclinado. Sobre cuatro robustas columnas talladas con fuste cilíndrico y sencilla basa, se disponen cuatro arcos de medio punto de apariencia monolítica (sin dovellaje aparente), que son coronados por una especie de ático de merlones.

En opinión de Marcel Dieulafoy, los altares serían antiquísimos, anteriores incluso a la importación por parte de Ciro del estilo greco-jónico. Representarían los remotos orígenes de la antigua religión original de los persas que volvió a patrocinar Darío cuando ya se estaba desvirtuando. En tiempos del ingeniero-arqueólogo francés, este sitio todavía era un destino de peregrinación de los hindúes que mantenían la religión mazdeista.

Posiblemente, estos monumentos atraerían la atención del joven Gaudí porque, aunque tallados en la roca, parecen copiar (como ocurría en el caso de los hipogeos) construcciones reales en las que los arcos, unidos a las columnas inclinadas, daban lugar en la práctica a perfiles parabólicos. Pero con independencia del interés que pudo tener para Gaudí los *atech-ga* desde el punto de vista de los paraboloides, para el caso concreto del proyecto de Comillas y de su sentido simbólico, estos arcaicos edículos tenían el valor añadido de repre-

38. El hecho diferencial en todos estos monumentos funerarios es que arquitrabe, ábaco y columna han sido tallados en el mismo bloque, por lo que la impresión en los grabados es que los pilares soportan un monolito en forma de «U» invertida (formado por el ábaco y el arquitrabe). Así se puede ver en los libros de Chipiez/Perrot (1882), p. 549, fig. 327 y Dieulafoy (1884-1885), p. 48, fig. 36, por ejemplo.

39. CANINA, Luigi (1839-1844): *L'architettura antica*, Roma, tipografía Canina. La imagen se encuentra en la Sección Persia, lám. CLXXI.

40. Coste/Flandin (1848), pl. 180 (vista, planta y alzado).

41. Pierrot/Chipiez (1890): *Libre Dixième. La Perse*, p. 643, pl. CLXXX, figs. 396-399.

42. DIEULAFOY (1884-1885), tomo III, p. 8 y pl. IV.

sentar en sí mismos una metáfora de la titubeante y esforzada transición del sistema adintelado al abovedado, mediante un arco que todavía era un monolito con la parte inferior cóncava<sup>43</sup>.

Para finalizar este comentario sobre la relación entre *El Capricho* y *Nakch-i-Roustam*, hay que recordar la idea

que, según Ràfols, había albergado Gaudí de hacer las columnas del pórtico inclinadas.

Ya fuera por razones estéticas o estáticas, lo cierto es que, de haberse llevado a la práctica esta disposición, el parecido con los altares de fuego persas hubiera sido todavía mayor.

## REFLEJOS DE LA «CUESTIÓN DE ORIENTE»: LOS ORÍGENES ASIÁTICOS DE LA ARQUITECTURA MEDIEVAL

El paralelismo que hemos comentado entre el porche de *Villa Quijano* y los *atech-ga* persas hace posible plantear ya una primera hipótesis sobre la metáfora histórica condensada en esta parte del edificio de Comillas. Una hipótesis que surge de una manera obvia con tal de que se acepte el carácter deliberado de ese paralelismo: la base de la torre representaría un lugar de culto al fuego según los ritos de la antigua religión persa, mientras que el cuerpo principal de aquella representaría el templo islámico.

La referencia a los altares de fuego iraníes es especialmente pertinente en este contexto arquitectónico en el que todo gira alrededor del sol, pues, como hemos expuesto más arriba, el determinante principal del programa de *El Capricho* es el astro rey, y su emblema el girasol. Los *atech-ga* de *Naksh-i-Rustam* son el testimonio de la antiquísima religión persa en la que el rito solar adquiere una importancia fundamental<sup>44</sup>. De

este modo, la secuencia mazdeísmo-mitraísmo-(altar de fuego)-islamismo (torre alminar)-indoislamismo mongol (*chattri*), recogería la historia completa de los estilos persas e indopersas.

Siendo posible esta interpretación, e incluso bastante probable en nuestra opinión, habría que preguntarse, sin embargo, qué significado tienen entonces el capitel egipcio-románico y la basa medieval. Nuestro análisis nos ha llevado al convencimiento de que hay varios niveles de lectura en la metáfora, algo que es propio de la genialidad de Gaudí, y que junto con el que acabamos de describir, relacionado con diversos hitos de la historia persa, hay otro más complejo que aludiría a la evolución histórica de los sistemas constructivos y a los orígenes de la arquitectura medieval en Occidente.

Hemos comentado anteriormente que la estructura de cierre del pórtico presenta lo que parece una calculada ambigüedad entre el dintel y el arco y que, realmente, la impresión que suscita es la de un arquitebe que se está transformando en una arcuación. Una vez más, la idea de metamorfosis aletea sobre el edificio construido para Máximo Díaz de Quijano. Una metamorfosis que se presenta de una manera especialmente explícita en el interior del porche donde, asombrosamente, asistimos a la conversión de las titubeantes formas del arco adintelado de los frentes, en decididos arcos de medio punto en el intradós. En efecto, las dovelas se han tallado por la cara interna de manera que, situada una persona bajo la cúpula, ve perfectamente cuatro arcos entre las cuatro columnas. Es decir, que contemplado por la parte posterior, el aparejo de piedra ofrece un aspecto sensiblemente distinto al que tiene por el exterior. Esto no puede ser una casualidad porque no es creíble que una

43. De hecho, esta interpretación que podríamos calificar como fundacional, en el sentido de que sitúa los altares de *Nakch-i-Roustam* en los orígenes del arco, es la misma que algunos años más tarde manifestaría el prerrafaelita e historiador ruskiniano Charles Herbert Moore cuando, hablando de las fuentes del Gótico, escribía que era «difficult to determine; but it appears that in Persia the arch had been sprung from columns from very ancient times as in the altars of Nakhche-Roustem dating, it is believed, from before the time of Cyrus». MOORE, Charles Herbert (1906): *The Development and Character of Gothic Architecture*, Londres, Macmillan & Co. LTD (2ª edición corregida y ampliada de la primera de 1890), p. 31.

Moore era también seguidor de las teorías de Dieulafoy, al que cita en relación con el estudio de los *atech-ga*, y participa de la importancia que concede el arqueólogo francés a la arquitectura persa en el desarrollo del estilo Gótico. Para él, los altares son una de las manifestaciones más antiguas del arco en un país que será fundamental para el desarrollo tanto en Oriente como en Occidente de la construcción abovedada.

44. Primero con Mithra, dios del sol, y después con Ormuz o Aura-Mazda, según la reforma de los antiguos cultos que rea-

lizó Zoroastro (ss. VII-VI a.C.), la luz y el fuego siempre han sido símbolos sagrados para los persas.

complicación tan importante de la estereotomía de las dovelas obedezca a un mero capricho o acto gratuito.

En nuestra opinión, esta sorprendente transformación —difícil de percibir, hay que reconocerlo, y precisamente por ello no advertida hasta ahora por los gaudinistas— confirma que estamos ante una «escritura cifrada» cuyo significado hay que desvelar. Para obtener la clave hay que seguir indagando sobre las diferentes «citas» históricas que hemos creído identificar. Una de ellas se plasma en los capiteles caracterizados de acuerdo con ese libre y personal estilo egipcio ¿Cuál es el sentido que tiene su presencia en este contexto dominado por lo persa? Recordemos, a este respecto, que el comentario de Juan Polanco Crespo a propósito de *Villa Quijano* decía, entre otras cosas, que «se ve en ella como en la construcción persa dominó el gusto egipcio y el griego».

Indudablemente, el estilo con el que los faraones construyeron sus palacios, tumbas y templos, se ha venido asociando desde la época de las exploraciones napoleónicas con la grandiosidad sublime y la construcción monumental en piedra, pero también con el sistema adintelado. Ésta es la idea que ha quedado en el imaginario colectivo a pesar de que los egiptólogos y arqueólogos en general sabían que la bóveda y el arco habían sido empleados profusamente en el país del Nilo, tanto en piedra como en ladrillo<sup>45</sup>. Esta misma noción es la que tenía, a pesar de todo, el sabio César Daly cuando en su esquema evolutivo de los estilos de arquitectura, basado en el sistema de cubierta, ponía el egipcio como representación del adintelado. También parecía de esta opinión el Gaudí de los apuntes de Reus cuando afirmaba que «los egipcios desarrollaron la horizontalidad, los de la edad media la verticalidad»<sup>46</sup>.

La arquitectura egipcia aparecería aquí, pues, como representación y origen de la construcción adintelada en piedra, pero no sólo eso. No obstante que, como decía Chipiez, los descubrimientos del Antiguo Oriente Medio habían desdibujado un tanto a Egipto como origen del arte griego, la remota cultura faraónica se continuaba sintiendo por parte de los arqueólogos o historia-

dores europeos como la cuna inmemorial de Occidente. Esto era así porque su arquitectura, a pesar de todo, seguía considerándose la fuente de la griega, toda vez que la teoría de la cabaña primitiva como origen del orden dórico había perdido credibilidad. El propio Fergusson, Domènech i Montaner y otros muchos más seguían manteniendo que la columna protodórica egipcia constituía el precedente inmediato de la dórica, frente a la postura tradicional del origen lígneo de este orden. Marcel Dieulafoy también estaba en contra de esta última teoría defendida, sobre todo, por Hittorff y Chipiez. En opinión del ingeniero francés, en efecto, muchos detalles del Jónico, entre ellos la voluta, procedían de los capiteles lotiformes egipcios. Este parecer lo expuso con detalle en su artículo de 1888, pero en el *L'Art Antique dans la Perse* ya había escrito que la arquitectura griega no debía sus formas a la imitación de la carpintería constructiva, como tampoco respondía a una creación original en piedra, sino a un periodo de transformación en el que los helenos copiaron de los egipcios la columna de piedra (por su mayor majestad y solidez) y la adaptaron a sus arquitecturas de entablamento con terraza. Todo esto explica que Dieulafoy hiciera la siguiente declaración al finalizar su artículo sobre las artes decorativas en el Antiguo Oriente:

Nous ne reconnaissons encore pour légitimes aïeux que la Grèce et, dans les brumes des siècles, la vieille Égypte. Nul moins que moi ne protestera contre cette filiation, et pourtant il est permis de regretter que nos arts plus éclectiques, ne s'ouvrent pas à toutes les grandes manifestations du génie humain<sup>47</sup>.

¿De qué modo se expresa en las columnas de *El Capricho* esta imagen sobre la filiación egipcia de Grecia? A nuestro entender, de dos maneras: primero en la caracterización tipológica del fuste, y en segundo lugar, en algunos detalles del capitel. En efecto, la forma troncocónica del primero, ostensiblemente afirmada, parece una alusión innegable a la columna griega, pues fue el «pueblo artista» quien diseñó así sus soportes arquitectónicos para corregir las aberraciones ópticas que podían producir los fustes cilíndricos<sup>48</sup>.

En ningún otro estilo oriental (salvo quizás en las helenizadas columnas de Persépolis), ni en la arquitectura medieval occidental, encontramos esta particularidad en los fustes. Gaudí acentuó la forma troncocóni-

45. Por ejemplo, FERGUSSON, James (1865): *A history of architecture: in all countries, from the earliest times to the present day*, Londres, J. Murray, pp. 186-189 comenta que es un error creer que los antiguos egipcios no conocían el arco, ya que en muchas tumbas y cámaras ubicadas alrededor de las pirámides y los templos de Tebas, están construidas con perfectas bóvedas de ladrillo.

46. GAUDÍ, *Apuntes de ornamentación*, en Bassegoda (1989), p. 79.

47. DIEULAFOY (1888), col. 121.

48. Cfr. *Entretiens*, vol. I, núm. 2, pp. 48-49.

ca en las columnas del porche para resaltar su filiación griega y, de paso, exaltar expresivamente la carga de la torre que sostienen. Quizá se pudiera argumentar en contra de esta hipótesis que el fuste sea liso y no acanalado como el jónico, pero a eso se puede contestar que dentro de los parámetros de este orden cabe el fuste liso, sobre todo en las manifestaciones más arcaicas. Por otro lado, una columna acanalada hubiera imposibilitado las relaciones con la arquitectura medieval que veremos después.

En función de lo que acabamos decir, por lo tanto, tendríamos una columna de basa medieval, fuste griego y capitel egipcio. Sin embargo, aun creemos posible descubrir nuevos matices que contribuyen a perfilar mejor aquella imagen o metáfora de la que se hizo eco el *Boletín de Comercio* de Santander. Uno de ellos es el curioso modo en que los palmitos del equino se doblan para dar lugar a esa forma lobulada de la parte superior del capitel. Uno puede pensar que esa misma forma se podría haber conseguido sin recurrir a este aparatoso recurso, tal y como ocurría en los capiteles palmiformes de la época faraónica, donde las hojas de la palmera apenas se incurvan para producir una sección levemente cóncava. Posiblemente estemos aquí ante otro *tour de force* de la mente diabólicamente ingeniosa de Gaudí, ya que los ostensibles dobleces de las hojas de palmera podrían ser una representación del proceso de génesis del capitel jónico. Recordemos, a propósito, que este orden ha sido considerado siempre de origen fundamentalmente asiático e inspirado directamente en precedentes persas que, a su vez, recogían la tradición anterior asiria. Para Dieulafoy, no obstante, el origen último de la mayor parte de este vocabulario decorativo del Jónico era Egipto. En este sentido, hay que significar que, si en la opinión del ingeniero francés la voluta derivaría de motivos lotiformes, para otros autores este elemento emblemático del Jónico sería una evolución de los roleos de la hoja de palmera<sup>49</sup>. En cualquier caso, e independientemente de que se trate de la palma o de la flor de loto, parece claro que la voluta jónica es el resultado de la adaptación de un elemento falciforme, bien pétalo o bien hoja, a la altura tope del equino describiendo dos roleos simétri-

cos. Esto es algo similar a lo que ocurrirá luego en el orden Corintio, donde las hojas de acanto se incurvan al topar con el ábaco.

Como se puede constatar, la relación entre la arquitectura egipcia y los órdenes griegos se establecía en la segunda mitad del siglo XIX por dos vías: el Dórico como evolución de la columna protodórica representada en los hipogeos de Beni-Hassan, y el Jónico como culminación del proceso de transformación del capitel lotiforme o palmiforme faraónico. En las columnas de *El Capricho* se habría representado claramente la vía jonia y, para reforzar la presencia del estilo griego oriental, posiblemente Gaudí haya recurrido también a la caracterización de la basa. Descrita como ática por Bassegoda, ya indicamos en su momento que la molduración no responde exactamente a esta variante de la basa jónica, pero es cierto que presenta evidentes analogías con ella. Como el arquitecto catalán es un maestro consumado en el arte de sugerir y provocar relaciones de empatía, no es descartable que aquí haya querido jugar con la ambigüedad de una basa jónica y medieval al mismo tiempo. El principal argumento para esta hipótesis es la presencia de ese astrágalo de perlas que desprende resonancias claramente orientales. Tanto en las esbeltas columnas de Persépolis como en los entablamentos de las tumbas reales de *Naksh-i-Rustam* aparece frecuentemente el motivo de la ristra de cuentas o rosario, un motivo que, según Dieulafoy, también era de origen egipcio. Al respecto, también es pertinente traer aquí a colación que los únicos puntos de contacto que admitían Perrot y Chipiez entre los soportes griegos y persas eran «elementos menores» de carácter ornamental como las perlas y las ovas, así como la presencia del astrágalo, moldura característicamente jónica. De hecho, las perlas y las ovas son los dos motivos decorativos más característicos del orden Jónico, además de la voluta.

Analizadas así las columnas del porche, parecen confirmadas las alusiones al arte egipcio y griego que hacía Juan Polanco Crespo en su crónica santanderina.

Llegados a este punto, podríamos esbozar ya un intento de síntesis de todas las conclusiones que hemos venido desgranando hasta ahora. Efectivamente, los resultados del estudio que hemos hecho de los diversos elementos arquitectónicos que constituyen el porche, permitirían ya abordar una interpretación global del significado de la torre al hilo de las palabras del *Boletín de Comercio* de Santander. Sería cuestión, con este objetivo, de dar una explicación coherente acerca de la coexistencia de los caracteres egipcios, persas y griegos,

49. «Casi todos los investigadores lo consideran de origen oriental, como reflejo asiático o egipcio de los capiteles que imitan la palmera u otros motivos vegetales y que por genial creación griega, no por servilismo, se transformaría en las volutas del jónico». «Órdenes Arquitectónicos», en *Enciclopedia Ger*, Ediciones Rialp S.A. Edición digital de Canal Social, Montanés Comunicación S.L. Consultado el 20 de febrero de 2009.

con aquellos otros de filiación islámica y con la peculiar estructura constructiva que aguanta la carga de la torre conformando el pórtico. No obstante, la presencia del elemento medieval es algo que no cuadra con la imagen de la que se hizo eco el periódico cántabro, y que mueve a la reflexión sobre el contenido real de ésta.

Parece indudable que el Medioevo está presente en el aspecto general de las columnas: sus robustas proporciones con el fuste grueso y corto, el macizo capitel tallado con motivos bio y zoomorfos, el voluminoso collarino situado ya en la base del equino... son rasgos que remiten claramente a los soportes de las construcciones medievales, más a los románicos que a los góticos. Si las asociaciones que provoca en tal sentido la primera impresión visual de las columnas pudieran ser cuestionables, quizás, argumentando la vaguedad figurativa de aquellas, es decir, su indefinición estilística, no lo sería en absoluto la forma concreta en que Gaudí molduró la basa. En este elemento queda evidenciada la intención por parte del arquitecto de hacer una «cita» a aquella época. Podrá objetarse que su parecido con el ejemplar de Paissy ilustrado por Viollet-le-Duc pudiera ser el resultado de una casualidad, pero lo que, desde luego, no parece casual es el diseño de la forma comprimida del toro, ni clásica ni oriental, sino característicamente medieval, cuya aparición en la arquitectura occidental debe situarse cronológicamente a finales del siglo XII según el autor del *Dictionnaire raisonné*.

La constatación de que en las columnas de *El Capricho* se han introducido referencias deliberadas a los estilos medievales, obliga a replantearse el contenido de la metáfora y a ampliar su extensión más allá de los límites culturales entre los que la había fijado Polanco. La yuxtaposición de tan variado repertorio de citas, que remite a estilos tan diversos como el egipcio, el mesopotámico-persa, griego, musulmán y Románico o Gótico, representa un serio problema de cara a su interpretación dentro de un discurso coherente. El jeroglífico se complica hasta el punto de hacerse casi indecifrible por la necesidad de conciliar elementos tan heterogéneos. Sin embargo, esta diversidad aparentemente incompatible desde el punto de vista de una lógica arqueológica, podría ser explicada si partimos de la suposición de que la metáfora de *Villa Quijano* plantea también una hipótesis sobre la relación entre determinados estilos de Oriente y de Occidente o, por decirlo de otra forma, sobre la influencia de la arquitectura oriental en la del Medioevo europeo. Para avanzar por esta vía sería necesario conciliar las conclusiones que hemos expuesto antes sobre la relación entre los ele-

mentos egipcios, griegos y persas, con el significado de la presencia de los medievales.

En realidad, la cuestión de los orígenes de la arquitectura medieval constituyó una de las piedras angulares de la historiografía decimonónica a lo largo de todo el siglo. La controversia se centró en la construcción ojival, que durante buena parte de la centuria los autores románticos habían hecho descender del «estilo sarraceno», para posteriormente pasar a ser considerada por los historiadores positivistas como una creación característicamente occidental.

En el momento en el que Gaudí proyecta y dirige a distancia las obras de *El Capricho*, la Aqueología europea se encuentra en un momento crítico para el desarrollo de lo que van a ser las teorías orientalistas no sólo de la filiación de los estilos medievales europeos, sino de la formación del concepto mismo de Occidente<sup>50</sup>. En lo que a la interpretación de la metáfora histórica de *El Capricho* se refiere, hay que tener en cuenta ante todo las teorías de De Vogüé y Viollet-le-Duc. El primero había ido publicando entre 1865 y 1877 un libro<sup>51</sup> en el que se descubría la primera arquitectura cristiana de Siria como un precedente de la construcción ojival occidental. Ante los resultados del trabajo de De Vogüé, el segundo cambió su punto de vista sobre la generación del estilo Gótico, y así lo expuso en la voz «Construction» del *Dictionnaire raisonné...* (1858-1875). En definitiva, ambos autores afirman, con diversos matices, la influencia de las arquitecturas siria y bizantina en la evolución de los estilos medievales del Viejo Continente<sup>52</sup>. Es notoria la ausencia de cualquier referencia al posible papel que pudo desempeñar la persa en este

50. Todavía se está lejos del extremismo «pangermánico» de Joseph Strzygowski, pero los estudios de Verneilh, Vitet, Diehl, Choisy y, sobre todo, los hallazgos de Melchior de Vogüé y Dieulafoy, sentarán las bases de las teorías de Louis Courajoud que tan poderosamente influirán en el mencionado Strzygowski. El proceso ha sido magistralmente explicado en ARRECHEA MIGUEL, Julio (1993): «Focillon y Strzygowski o la lejana raíz del arte occidental», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo 6, pp. 559-606.

51. DE VOGÜÉ, M. (1865-1877): *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Baudry libraire-éditeur, 2 vols.

52. Ambas escuelas arquitectónicas serían deudoras del espíritu griego que habría pervivido incólume desde la Antigüedad en el Próximo Oriente, pese a la larga época de dominación latina (de hecho, Viollet repite reiteradamente que los maestros laicos del s. XIII que hicieron posible el surgimiento del Gótico, actuaron con la misma mentalidad lógica de los griegos). La basílica de Chagga, ubicada en la región central de Siria llamada Haouran, sería el ejemplar más representativo y

proceso de metamorfosis de la construcción romana en la bizantina, románica y gótica. Es cierto, por lo tanto, que el hilo conductor iraní, que es precisamente el que nos interesa desde el punto de vista de la metáfora histórica que intentamos verificar en *El Capricho*, está ausente de las hipótesis de estos dos autores sobre las relaciones entre Oriente y Occidente. No obstante, la teoría que organiza sintéticamente el complejo mapa de interrelaciones entre la arquitectura persa, sirio-bizantina y occidental, vendría pocos años después de la mano de Marcel Dieulafoy.

Antes de comenzar la exposición de ésta, es conveniente explicar que las conclusiones que aparecen recogidas en el *L'Art Antique dans la Perse* fueron el resultado de una investigación llevada a cabo en Persia por consejo del mismísimo Viollet-le-Duc, quien propuso a su discípulo (Dieulafoy) explorar *in situ* los monumentos del antiguo Irán para arrojar nueva luz en la controvertida cuestión de los posibles orígenes orientales del Gótico. El conocimiento del papel que tuvo el sabio francés en la misión en la que se embarcó el matrimonio Dieulafoy allá por febrero de 1881, sugiere lógicamente que aquél tenía razones para pensar que la arquitectura persa había tenido un papel relevante en la génesis del estilo ojival. Sea como fuere, el caso es que la misión arqueológica en Persia permitió a Marcel Dieulafoy elaborar una teoría coherente sobre la hipotética función determinante que habría desempeñado el sistema vernáculo de construcción iraní, tanto en el desarrollo de la arquitectura oriental como en la occidental.

Las conclusiones del ingeniero francés al respecto quedan expuestas en el último volumen del libro sobre la primera campaña en Persia (1881-1883), en el capítulo titulado «Origines perses de l'architecture française du moyen âge», donde las referencias a Viollet-le-Duc son constantes. Aunque menos explícitamente, los hallazgos y las tesis de De Vogüé también están presentes, de manera que Dieulafoy hace una especie de síntesis entre los planteamientos de estos dos principales autores. Su teoría, en definitiva, podríamos sintetizarla del modo siguiente: la influencia persa se transmitió, primero, de manera indirecta a Occidente por medio de la arquitectura bizantina, de modo que participó poderosamente en la formación del Románico. Después, se hizo presente de manera directa en la cultura europea a través de la Primera Cruzada, cuando los caballeros

cristianos tomaron contacto, no sólo con la arquitectura siria, sino con la de Asia Menor, Judea y el propio territorio iraní con su antiquísima arquitectura de cúpulas de ladrillo construidas sin cercha. Los conocimientos que se derivaron de estos fecundos contactos fueron determinantes para la transformación del Románico en el Gótico.

Interesa destacar, además, que el ingeniero francés sitúa también el arte persa como núcleo fundamental del arte islámico no sólo iraní, sino de toda la civilización musulmana. Las consecuencias más revolucionarias de la teoría que elabora Marcel Dieulafoy a partir de su campaña arqueológica en Irán es, por lo tanto, la elevación de la arquitectura persa antigua a la categoría de fuente fundamental para toda la historia de la construcción posterior a la caída del Imperio romano, tanto en Occidente como en Oriente. Los sistemas estructurales en fábrica de ladrillo heredados de la tradición caldeo asiria, se habrían transmitido a través de la influencia aqueménida y sasánida a la arquitectura greco-oriental de Siria, Judea y Asia Menor para transformarse en un nuevo sistema tectónico construido en piedra, y a la bizantina para desarrollar nuevas estructuras de construcción latericia. Estas últimas habrían sido determinantes para la gestación de la arquitectura del Románico, y las primeras para la del Gótico.

Examinado desde este punto de vista «dieulafoyniano» *El Capricho*, la metáfora histórica «escrita» en la torre y el porche adquiere coherencia y pleno sentido: el cuerpo cilíndrico del mirador representaría la transformación de la arquitectura sasánida en la persa o indopersa islámica, mientras que el porche sería la imagen de cómo la tradición constructiva pétreo de Egipto y Grecia, basada en el dintel, se transforma por la influencia persa en una arquitectura abovedada que lleva el germen de la revolución estructural gótica. Algunos de los elementos del porche se pueden interpretar ahora, según esta hipótesis, como «citas» de las interpretaciones hechas por Viollet-le-Duc, De Vogüé y Dieulafoy, fundamentalmente, de los avances en los estudios arqueológicos del Próximo y Medio Oriente. El más relevante en este sentido<sup>53</sup> quizás sea la presencia de algunas molduras de perfil singular susceptibles de ser interpre-

avanzado de este estilo que denomina «greco-romano» y que abre la puerta a los edificios totalmente abovedados.

53. Otra de las citas posibles podría ser la curiosa forma de los arcos-dinteles que podría verse como una alusión a la basílica de Chagga, monumento que según Dieulafoy era una copia en piedra de un edificio sasánida, y en el que el autor del *Dictionnaire raisonné* había visto una admirable combinación del arquitrabe y el arco.



56. *Doucine allongée* en la tumba de Teodorico, según De Vogüé.

tadas como la transformación gótica de precedentes característicamente sirios que, según De Vogüé, habrían influido poderosamente en la arquitectura románica del sur de Francia. Nos estamos refiriendo, concretamente, al toro de las basas inspirado en el modelo de la iglesia de Paissy, pero también al que remata el zócalo o basamento del resto del edificio. Ambas molduras muestran un perfil en forma de gola alargada que, de manera muy plausible, podría ser la derivación de aquella «*doucine allongé par le haut et renflée par le bas*» característica de las iglesias del *Haouran*. Hay que puntualizar, a este respecto, que Melchior de Vogüé sólo reconocía la influencia directa siria en Occidente a través de la Primera Cruzada en lo que estrictamente se refería a los perfiles y a algunos motivos ornamentales.

Por lo demás, y para acabar de reseñar los posibles vínculos de *El Capricho* con la arquitectura greco-oriental «descubierta» con el vizconde francés, no hay que olvidar el complejo aparejado pétreo de la estructura de cierre del pórtico. Formado por grandes dovelas de difícil estereotomía perfectamente unidas, por lo menos por su cara exterior, recuerda la construcción a base de grandes bloques y dovelas de piedra de los templos de Antioquía<sup>54</sup>.

54. En lo que a la relación directa con la arquitectura iraní respecta, las robustas columnas donde se apea la estructura de cierre también podrían encontrar un paralelo, analizadas bajo el prisma de lo persa, con los característicos soportes «achataados» de algunos palacios sasánidas como el de Sarvistán, por poner uno de los casos reconstruidos por Dieulafoy. Tampoco hay que despreciar la posibilidad, apuntada más arriba, de que todo el porche en su configuración general pretendiera evocar los altares de fuego mazdeístas, tipología arquitectónica de donde algunos autores hacen surgir la forma constructiva de arco sobre pilares o columnas. Curiosamente, bastantes años más tarde, ya en pleno siglo xx, el radical historiador pangermanista Strzygowski situaría en estos pequeños edículos el origen de la «estructura de baldaquino» (que considera

La vinculación de la casa de Comillas a las teorías de Marcel Dieulafoy nos vuelve a plantear, como es obvio, el mismo problema cronológico del que hemos hablado a propósito del análisis de la metáfora en el resto del edificio. El último volumen de *L'Art Antique dans la Perse*, donde figuran las conclusiones sobre la relación de Persia con Europa, no aparecería hasta 1885, año en el que se está terminando *El Capricho*, por lo que es imposible pensar que Gaudí hubiera podido incorporar a última hora las teorías de Dieulafoy en el tratamiento figurativo del edificio. Ante este problema de difícil resolución, se nos ocurren dos explicaciones posibles para justificar la presencia de la teoría de la influencia persa sobre la arquitectura medieval de Occidente: una sería una elaboración conceptual propia de Gaudí sobre esta candente cuestión, que anticiparía las conclusiones de Dieulafoy al respecto. La otra presupone la existencia de precedentes historiográficos que, de alguna manera, anticiparían también las tesis defendidas por el ingeniero francés con posterioridad a su campaña de 1881-1883. En realidad, ambas hipótesis pueden ser complementarias porque es lógico pensar que Gaudí se apoyara para sus conclusiones personales en las aportaciones de la arqueología de su tiempo.

Los trabajos del influyente Auguste Choisy sobre la historia de la construcción pueden ser una explicación convincente<sup>55</sup>. En su obra de 1883 sobre la construcción bizantina, A. Choisy anunciaba la «exclusiva» de que uno de los resultados de la campaña en curso de

de filiación nor-iraní) y, por lo tanto, de toda la arquitectura medieval en Occidente. No hay duda de que le hubiera interesado ver la obra de Gaudí en Comillas. Cfr. STRZYGOWSKI, Joseph (1927): «Le Temple du Feu», en *Revue des Arts Asiatiques*, París, Mars, IV année, n° 1, pp. 1-15.

55. Choisy y Dieulafoy se conocieron en «L'Ecole de Ponts et Chaussées» y allí comenzarían una estrecha relación personal y profesional que se prolongó hasta el final de sus vidas (cfr. PLIEGO DE ANDRÉS, Elena y SANJURJO ÁLVAREZ, Alberto [2005]: «La influencia persa en el origen de la arquitectura gótica: Dieulafoy y su tesis», *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 de enero de 2005, pp. 877 y ss.). Prueba de ello son las frecuentes referencias que hacen cada uno de ellos a los trabajos del otro en reseñas bibliográficas, o bien en publicaciones de mayor calado. Así, Marcel Dieulafoy alude en varias ocasiones a *L'art de bâtir chez les byzantins* (1883) en *L'Art Antique dans la Perse*, mientras que Auguste Choisy cita reiteradamente los trabajos del primero en su *Histoire de l'Architecture* (1899). Ambos autores, ingenieros de formación, compartieron también metodologías de trabajo pioneras en la época y de gran rigor científico, como los sistemas axonométricos ortogonales de representación. Incluso compartieron mutuamente los dibujos sobre análisis de construcción.

Dieulafoy en Persépolis era que los palacios de Servistán y Firouz-Abad, hasta entonces tenidos por sasánidas, eran en realidad de época aqueménida, como en su opinión demostraba el análisis comparativo fotográfico. Este dato es tan revelador de la intensa relación personal que unía a los dos grandes historiadores-ingenieros, como del estrecho intercambio de hallazgos y puntos de vista que mantenían entre ellos. De hecho, al referirse a los monumentos sasánidas reclasificados como aqueménidas, el autor de *L'art de bâtir chez les byzantins* manifiesta una opinión que anticipa una de las principales aportaciones de Dieulafoy sobre el arte cortesano persepolitano, a saber, que éste es una síntesis de elementos extranjeros, una elaboración artificial importada.

Las conclusiones de Auguste Choisy sobre la arquitectura bizantina figuran expuestas en el capítulo «Essai historique» del mencionado libro. Allí afirma que aquella es el fecundo resultado de la fusión entre la gran tradición constructiva asiática y la arquitectura imperial romana, algo que sólo pudo ser posible gracias al genio sintético griego<sup>56</sup>.

La hipótesis de Choisy es, en síntesis, que el origen de la tendencia oriental al empleo de la bóveda sin cerchas es Persia. Esto equivale a decir que es la arquitectura vernácula irania es la fuente principal del sistema constructivo bizantino, pues «l'art byzantin a pour point

de départ la voûte sans cintrage, et celle-ci suppose essentiellement l'emploi de la brique».

Auguste Choisy elude el tema de las influencias asiáticas en Occidente, pero su visión del papel seminal de la arquitectura persa en la bizantina anticipa y, de alguna manera, sirve de base a las revolucionarias propuestas historiográficas de Marcel Dieulafoy<sup>57</sup>.

La «cuestión de Oriente» sí había sido tratada con anterioridad, en cambio, por algunos de los autores que hemos citado en nuestro intento por contextualizar *El Capricho* en el ámbito de los conocimientos arqueológicos de la época, como es el caso de Charles Texier<sup>58</sup>.

Teniendo en cuenta todos estos precedentes, Gaudí tendría material suficiente para haberse formado una opinión propia sobre el flujo de influencias entre Oriente y Occidente y el papel en él de Persia, antes de que Dieulafoy llegara a la síntesis definitiva. Si Viollet-le-Duc y De Vogüé establecieron las bases de la ascendencia de las «escuelas orientales», particularmente la siria, en la evolución de la arquitectura medieval hacia el Gótico, Choisy fijaba los orígenes persas de la arquitectura bizantina y Texier proponía las iglesias armenias, fabricadas en piedra en un estilo que sintetizaba el modo griego-oriental con las reminiscencias mesopotámicas y persas, como precedentes de la construcción ojival del siglo XIII.

57. No habría que olvidar, sin embargo, que la posible paternidad persa del sistema de cúpulas sobre trompas ya fue tratada por Eugène Flandin y Pascal Coste en su *Voyage en Perse* (1853), a propósito de los antiguos altares de fuego iranos. Cfr. Arrechea (1993), p. 581.

58. En su *Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie* (1842-1852), Texier proponía que la arquitectura armenia, ejemplificada en la catedral de Ani (siglo XI), constituía un precedente de la gótica y habría sido determinante para la configuración del estilo medieval de los templos alemanes a través de las migraciones del pueblo armenio a Polonia y Moldavia. Texier se convirtió, así, en un precoz portavoz del orientalismo armenio que alcanzó su apogeo en las primeras décadas del siglo XX con Joseph Strzygowski. Pero es interesante consignar también que este autor aporta una visión distinta dentro de las teorías orientalistas sobre el origen del arco ojival y peraltado, pues retrotrae los inicios de estas formas constructivas a periodos anteriores al «sarraceno», estilo que para los que defendían en la primera mitad del siglo XIX la influencia asiática en el Gótico, había sido el responsable de la aparición de aquellas en Europa. Texier apunta como posible origen de la ojiva la arquitectura de Mesopotamia y ofrece también el precedente, anterior a la época islámica, del gran arco del palacio de Ctesifonte (sasánida), de la época de Cosroes, que no reconoce como parabólico (lo que en realidad es), sino como ojival.

56. «Qu'est-ce en effet que l'art byzantin, sinon une conception mixte, où les éléments sont asiatiques ou romains et l'esprit éminentement grec?». *Íd.*, p. 157.

## LA METÁFORA MUSICAL

La metáfora musical de *El Capricho* es mucho más explícita que la histórica. Su presencia se puede adivinar mediante el solo hecho de proceder a un minucioso estudio del programa decorativo. No hace falta, por lo tanto, justificar aquella con un testimonio coetáneo sobre la «imagen arqueológica» como el publicado en el *Boletín de Comercio* de Santander. En realidad, el propio apelativo dado a la villa mandada construir por Máximo Díaz de Quijano puede interpretarse como una alusión al tema musical.

Hay en *El Capricho* dos iconos fundamentales en relación con este tema: las vidrieras figuradas de la pieza que hemos llamado «estudio» o «cuarto de música». Estos dos detalles de ornamentación más el carácter sonoro de aquellas ventanas «armónicas» a las que hemos aludido anteriormente, serían motivos suficientes para hacer pensar que la música es uno de los *leitmotiv* de la decoración. Sin embargo, la historiografía del edificio comillano no ha caído en la cuenta de ello hasta hace relativamente muy poco. Esto ha sido en parte debido a la escasa atención que se ha prestado a los elementos decorativos de esta casa y, en parte también, a la generalizada infravaloración entre los gaudinistas de la importancia que tienen los aspectos significativos en el lenguaje ornamental del arquitecto catalán. Es cierto, además, que la mayoría de los autores que han estudiado la obra de Comillas desconocían el perfil biográfico del comitente, un factor que es fundamental para entender la verdadera naturaleza del programa arquitectónico y decorativo de aquélla.

Efectivamente, la presencia redundante del elemento musical en *Villa Quijano* debe explicarse, ante todo, no como un capricho del autor, sino como la consecuencia lógica de aplicar el método de composición ecléctico y la teoría del carácter que le es consustancial. Desde este punto de vista, la iconografía musical se convierte

en un elemento «caracterizante» en plena sintonía con la noción de «carácter particular». De acuerdo con la preocupación de Gaudí por la legibilidad de los aspectos semánticos de la ornamentación, la representación de aquellos «valores morales» asociados al programa (no sólo los genéricos relacionados con la domesticidad, sino también los más específicos vinculados a la personalidad del propietario) debía ser clara y, en principio, fácilmente perceptible. Por eso, los motivos decorativos de inspiración musical «hablan» con persuasiva elocuencia acerca de la melomanía de Máximo Díaz de Quijano.

Por otro lado, la nota musical de la casa también contribuye al logro de ese objetivo prioritario de la arquitectura doméstica del Eclecticismo que es el *confort*. Como hemos visto, este concepto había ido adquiriendo connotaciones que trascendían de la mera idea de comodidad material para contemplar también la de bienestar psicológico. Sin duda, para el dueño de la casa una decoración con iconografía alusiva al mundo de la música no sólo tendría un valor representativo, a modo de imagen de su faceta como compositor y musicólogo, sino que sería también una fuente de íntima deleitación relacionada con sus aficiones personales. Unas aficiones que eran compartidas por el propio Gaudí, asiduo a la ópera ya en aquella época de juvenil dandismo, como demostró en el diseño de los exóticos kioscos o «gloquetas armónicas» instalados en los jardines de *Ocejo* durante las Jornadas Regias de 1881 y 1882. Su curiosa arboladura de campanas y bolas de bronce, que producían delicados sonidos al chocar entre sí por efecto del viento, es el precedente más inmediato de las ventanas musicales de *El Capricho*<sup>1</sup>.

---

1. Cfr. SAMA (1991).

No hay que perder de vista tampoco el hecho de que cuando Gaudí proyecta *Villa Quijano*, el «capricho» es una forma musical totalmente asentada y perfectamente adecuada a los gustos tardorrománticos de la época<sup>2</sup>. El juego con las correspondencias entre el con-

cepto arquitectónico del término y el musical era una tentación demasiado fuerte como para que la calenturienta mente del arquitecto renunciara a ella. Así, y aprovechando el diletantismo del cliente, Gaudí dio rienda suelta a sus fantasías musicales.

## MÚSICA ZOOLOGICA. EL ORIGEN MUSICAL DE LOS ANIMALES

Esas fantasías musicales de las que hablamos se plasmaron en una iconografía muy particular desplegada tanto en la decoración interior como en la exterior de la casa. Comenzaremos analizando la del interior, que básicamente consiste en las mencionadas vidrieras y en unos frisos ornamentales de pintura mural. Las primeras constituyen el núcleo de la metáfora musical y su aparente ingenuidad esconde, en nuestra opinión, un significado críptico. A estas alturas del estudio de *El Capricho* es inconcebible pensar que su autor, tan proclive a «contaminar» su arquitectura con mensajes literarios, desaprovechara la oportunidad de componer una especie de jeroglífico en estas pinturas vidriadas.

Una de ellas representa un insecto alado tocando lo que parece una guitarra. La otra, un ave posada sobre el teclado de un órgano. Se trata, sin duda, de composiciones ciertamente enigmáticas y resulta incomprendible que ningún estudioso de la obra de Gaudí se haya preocupado por desvelar su significado más allá de lo meramente aparente. La misma referencia a ellas es muy escasa en la bibliografía gaudiana, y del análisis de lo poco que a propósito han escrito los autores, las divergencias entre ellos se desprende que ni siquiera lo aparente es tan obvio.

La primera cuestión es, pues, intentar discernir y clarificar definitivamente cuáles son los animales representados y a qué instrumentos están asociados. La principal duda es si el insecto representado es una libélula o una abeja. Las grandes y membranosas alas de éste es,

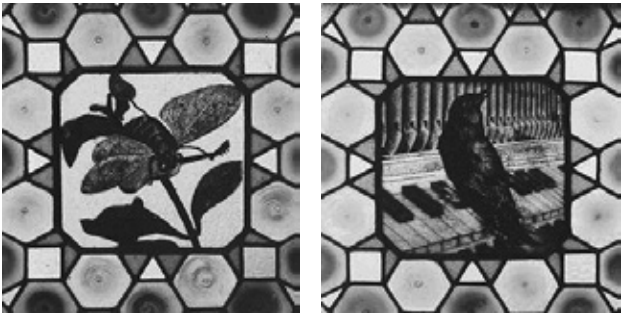
sin duda, lo que ha llevado a María del Mar Arnús y a Manuel García-Martín a catalogarlo como una libélula. Sin embargo, la anatomía del alado representado no parece corresponderse con las características taxonómicas de los anisópteros (suborden de los odonatos, al que pertenecen las libélulas). En nuestra opinión, está claro que el insecto en cuestión es un abejorro o, en cualquier caso, un insecto del orden de los himenópteros apoideos (abejas, abejorros y avispas). Su aspecto, desde luego, presenta bastante afinidad con el del género *Bombus*, es decir, el de los apoideos comúnmente conocidos como abejorros, y más concretamente con la especie *Hylaeus confusus*, de color muy oscuro. Todo parece indicar que Gaudí ha querido representar el abejorro con las alas extendidas y algo exageradas para sugerir de forma clara una de las propiedades más características de estos pequeños, pero ruidosos, animales: el zumbido que produce su nervioso aleteo. Como veremos más adelante, es en ese sonido donde reside su naturaleza musical.

La cuestión sobre la verdadera naturaleza del instrumento que tiene entre sus «manos» el insecto parece más fácil de dilucidar: se ve claramente que el abejorro o apoideo está pulsando las cuerdas directamente con su extremidad derecha y no hay nada que permita sospechar la presencia del arco ni, por tanto, de un instrumento de cuerda frotada. Además, la postura es la clásica que adopta el guitarrista. A nuestro juicio, resulta innegable que el cordófono en cuestión es una guitarra y que su aspecto coincide plenamente con la forma característicamente española de este instrumento.

Una vez dilucidado el interrogante sobre la identidad de éste y de la especie a la que pertenece el insecto, podemos plantearnos la posibilidad de buscar un significado a esta singular composición plasmada en la vidriera. La clave para ello hay que buscarla en la historia de la música y en la literatura musical.

Desde por lo menos el siglo XVIII, en efecto, los insectos zumbadores han sido motivo de inspiración para los músicos. Es evidente que la primitiva sonoridad del vuelo de éstos se presta inmejorablemente a las onoma-

2. Según el diccionario de la Real Academia Española, el término «capricho» en este preciso sentido vinculado a la música significa «pieza compuesta de forma libre y fantasiosa». Jean de Corominas, por su parte, explica en su *Diccionario Etimológico* que el vocablo evolucionó desde la acepción que comenzó a tener en el siglo XIII como «horripilación y escalofrío» a la de «idea nueva o extraña en una obra de arte» que adquiere hacia 1548-1551. El campo semántico en el que se mueve el término es muy semejante, en definitiva, al del caso de las artes plásticas y la arquitectura, donde también predomina la idea de un acto creativo liberado de la norma.



57 y 58. Vidrieras de la Sala de Música de *El Capricho*.

topeyas musicales. El «¡Bum, bum!» de los abejorros, como escribió Andersen en su *Pegaojos*, era especialmente indicado para ser imitado por los instrumentos de cuerda, especialmente los de cuerda pulsada<sup>3</sup>. Ello es posible gracias sobre todo al empleo del «trémolo» o del «vibrato», técnicas instrumentales que se vienen empleando ya desde el siglo xvii. Es tal la afinidad de la cuerda vibrada con el característico sonido de los apoideos, que el término *bourdon* sirve en francés para denominar tanto al trémolo como al abejorro<sup>4</sup>.

La vidriera de *El Capricho* fue diseñada muchos años antes de que Emilio Pujol compusiera *El abejorro*, pero como en otras ocasiones, Gaudí parece haberse adelantado a su época ideando esta curiosa iconografía que debemos considerar como una especie de jeroglífico onomatopéyico, en el que el abejorro de grandes alas batientes se transforma en un trémolo de guitarra. ¿Es esta imagen una simple metáfora musical, o esconde algún otro significado todavía más enrevesado? En Gaudí nada es descartable en cuanto a la capacidad polisémica

3. Sin embargo, la expresión más conocida de la metamorfosis musical del abejorro habría de ser una composición de piano: el *Vuelo del moscardón* («abejorro» en el original ruso), un interludio musical (modelo de «música programática») que compuso Rimsky-Korsakov para su ópera *El cuento del Zar Saltán* (1900). En él se representan mediante vertiginosas escalas de piano, las sonoras evoluciones aéreas del príncipe Gvidon convertido en un espécimen de *Bombus*.

4. El trémolo es un procedimiento técnico que ha alcanzado su más grande desarrollo con la guitarra eléctrica, pero ya los grandes intérpretes del instrumento clásico de finales del siglo xix y principios del xx, hicieron un gran uso de él. Quizás uno de los ejemplos más conocidos sea *Recuerdos de la Alhambra* del maestro Francisco Tárrega (1852-1909), pero aquel en el que la guitarra y los himenópteros llegan a su total identificación es, precisamente, *El abejorro* de Emilio Pujol (1886-1980), gran guitarrista catalán discípulo de Tárrega. Esta obra de mediados del siglo xx sigue siendo hoy en día una base insustituible para el aprendizaje de la técnica del trémolo.

de sus invenciones. Uno se siente tentado de relacionar la composición con el propio Máximo Díaz de Quijano pues, como es sabido, fue asiduo colaborador de *La abeja montañesa*, periódico cántabro fundado en 1856 por Castor Gutiérrez de la Torre que se dedicó sobre todo a la crónica literaria, teatral y musical. ¿Podría ser Máximo el «abejorro montañés»?

El panel principal de la otra vidriera del Sala de música presenta otra iconografía musical tan enigmática como ésta del himenóptero tocando la guitarra: el ave sobre el teclado de un órgano. En este caso no deja lugar a dudas el género del animal representado, pues es evidente que se trata de un plumífero, aunque no está tan claro la especie a la que pertenece. Tampoco hay mucho margen de interpretación del instrumento retratado y por ello sorprende la disparidad de criterio que demuestran los autores que han descrito este vitral: mientras que Arnús y García Martín lo catalogan como piano, Sazatornil lo reconoce como órgano. A poco que uno se fije en la imagen plasmada en el vidrio, verá que el teclado sobre el que está posado el pájaro no es el de un piano, sino el de un órgano, pues la presencia de los tubos del aerófono con sus respectivas bocas no permite albergar ninguna duda al respecto<sup>5</sup>.

Una vez aclarada la cuestión del instrumento que aparece en esta segunda vidriera, el siguiente paso necesario para desentrañar el significado de su iconografía es profundizar en la naturaleza concreta de esa ave que parece pulsar las teclas del órgano. ¿Su aspecto responde a la imagen estereotipada de un pájaro, o bien ha sido caracterizado con las propiedades taxonómicas de una especie determinada? No es posible responder categóricamente a este interrogante por cuanto la imagen del plumífero que nos muestra el vitral no es lo suficientemente clara, pero es razonable pensar que la voluntad de Gaudí haya sido la de precisar el tipo concreto de pájaro por necesidades de coherencia iconográfica.

Siguiendo esta presunción, hemos procedido a hacer un análisis morfológico del animal alado que nos ha llevado a la conclusión de que puede tratarse de un mirlo (*Turdus merula*, el pájaro negro por excelencia). La hipótesis del mirlo es muy plausible en este contexto

5. Pero, además, parece fuera de toda cuestión también que el órgano representado es, más precisamente, del tipo portátil, o quizás también del llamado «positivo» o «de cámara», en cualquier caso versiones reducidas de aquel. De lo contrario, no se vería la *tubería* tan cerca del teclado, que, por otra parte, suele estar situado en el lado opuesto al de la salida del sonido en el «Gran Órgano».

musical en el que aparece representado —pues es uno de los pájaros cantores por antonomasia, junto con la alondra y el ruiseñor— y esta posibilidad se ve reforzada por el hecho de que el ojo del animal retratado en la vidriera parece presentar el característico anillo anaranjado de la especie.

El canto del mirlo es uno de los más bellos de las especies avíferas de Occidente. La variedad de repertorio y la riqueza melódica de su gorgojeo han hecho que los compositores musicales se fijaran en él para escribir algunas partituras célebres<sup>6</sup>. Todas las que hemos localizado, sin embargo, pertenecen a épocas posteriores a las de la construcción de *El Capricho*, por lo que no pueden ser una fuente para la iconografía que esta-

mos comentando. Parece más probable, en cambio, que Gaudí haya querido de nuevo hacer un juego onomatopéyico relacionando un animal con el sonido de un instrumento.

En efecto, a lo largo de la historia se ha identificado frecuentemente el órgano con el mirlo y con el pájaro en general<sup>7</sup>. Así, en estos instrumentos suele haber un tipo de registro que se llama «pájaros» o «pajaritos». Este timbre, cuya sonoridad es también genuina expresión del llamado «órgano ibérico», ha estado siempre muy presente en la historia del aerófono tubular y a ello debemos atribuir, sin duda, la frecuencia con la que aparece la iconografía del pájaro en la decoración de las cajas de este instrumento<sup>8</sup>.

## DECORACIONES SONORAS: INGENIOS ARMÓNICOS

Como hemos apuntado más arriba, además de las vidrieras hay en el interior de *El Capricho* dos motivos más de decoración relacionados con la música. Del que trataremos a continuación consiste en una cenefa pintada que hace a modo de coronación de un zócalo de color liso, también pintado. El estado de abandono e incuria en que permaneció durante mucho tiempo la obra comillana de Gaudí, con la cubierta parcialmente derrumbada y filtraciones masivas de agua pluvial, ha supuesto la pérdida casi total de la decoración policroma que cubría originalmente las paredes del edificio, de modo que no se puede saber a ciencia cierta (dada la escasez de documentación sobre el interior de la casa) si además del que vamos a comentar, había otros motivos de la misma naturaleza formando parte de la ornamentación mural.

El carácter de ésta es sensiblemente diferente al de la contemporánea *Casa Vicens* de Gracia, donde el abigarramiento orientalizante es la tónica dominante. En Comillas el arquitecto catalán hace un ejercicio de contención y síntesis donde la relativa sobriedad ornamental no elude por completo las referencias al mundo islámico tan presentes en el exterior del edificio. La cenefa que hemos mencionado es un ejemplo modélico del principio de apropiación ecléctico porque en ella Gaudí funde la evocación musulmana con la notación musical en una síntesis perfecta que no guarda parecido alguno con precedentes históricos. El motivo que se repite hasta el infinito en ella es una especie de doble «S» alargada en la que las dos letras van enlazadas mediante un pequeño guión cruzado por otra «S» de trazo más fino.

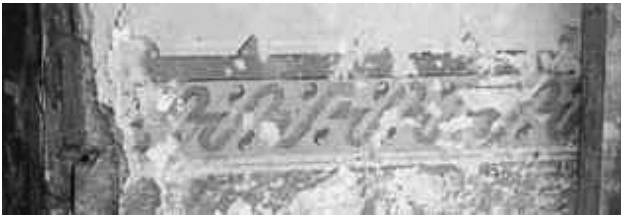
La primera impresión al ver la cenefa, en efecto, sugiere analogías con la escritura cúfica o, mejor, pseudo-cúfica, por el efecto dominante de los estilizados palos de las «eses», que recuerdan los caracteres mayúsculos de la epigrafía árabe. Ópticamente, por lo tanto, esta banda decorativa se comporta como el remate de un arrimadero árabe de cerámica, quizás un alicatado alhambresco. El borde superior de color verde, terminado en un perfil mixtilíneo de semicírculos y triángulos,

6. Por ejemplo, *Le merle noir* (1952) de Olivier Messiaen, el gran compositor y organista francés que es autor de una verdadera «ornitología musical». El «mirlo negro» es una transcripción casi literal para flauta y piano del gorgojeo del *Turdus merula* que había grabado en sus excursiones ornitológicas.

7. En el año 1599, la reina de Francia Isabel de Valois, envió al sultán de Turquía uno de los primeros órganos mecánicos que se conocen. En lo alto del aerófono, que medía casi 5 metros, había unos mirlos autómatas que cantaban y batían las alas. En Inglaterra, por otro lado, se extendió un tipo de pequeño órgano concebido para adiestrar a los mirlos que, por esta razón, se denominó *merline*.

8. Otra posible interpretación ingeniosa de este «jeroglífico» que se nos ocurre, está en relación con el músico William Byrd (1540-1623). Éste fue uno de los grandes maestros de la música polifónica del siglo XVI y trabajó como organista de la catedral de Lincoln. El pájaro de la vidriera podría ser, pues,

una alusión al maestro inglés mediante un juego con la fonética de la palabra que en el idioma británico significa «pájaro» («bird») y la del apellido del músico, algo similar a lo que, según algunos autores, hizo William Shakespeare en su misterioso poema *The Phoenix and the Turtle* (1601).



59. Restos de la cenefa original de los frisos pintados de *El Capricho* (durante la restauración de 2009).

no hace sino acentuar esta sensación. Sin embargo, casi al mismo tiempo que se produce la evocación islámica, se genera la musical. Hay algo también de pentagrama en la cenefa debido a las analogías de las «eses» con algunos signos de notación musical. La «S» de trazo fino se parece bastante al icono que sirve para representar el *forte*, una notación de «dinámica» que indica contraste y una línea musical intensa:

Pero el módulo que se repite con las dos eses enlazadas puede recordar también el signo «D.s.» (*Dal Segno*), que indica repetición.

Por otro lado, las «eses», tanto las de trazo más grueso como las finas, también pueden traer a la memoria la forma de las aberturas de resonancia del violín, llamadas «oídos» o «eses», que constituyen uno de los iconos musicales por excelencia.

Posiblemente, esta cenefa haya que considerarla también como una alusión directa al comitente de *El Capricho* y a su melomanía. Esa es la impresión que nos produce la mirada atenta de las «eses» enlazadas, que en realidad dan lugar a una forma parecida a la de una «m» cursiva, es decir, a la inicial del nombre de Máximo. Esta referencia al abogado comillano no sería nada de extrañar puesto que, recordemos, Gaudí había previsto colocar sobre el tejado del edificio una crestería con el nombre del propietario.

Con respecto a la metáfora musical del interior de *Villa Quijano*, nos queda por hablar de otro tipo de decoración que, aunque sonora, es decoración al fin y al cabo. Se trata de las «ventanas armónicas». Como ya se ha apuntado en otras ocasiones anteriores, estas ventanas son de guillotina de doble hoja y dan luz a las salas orientadas al Norte. Al subir o bajar las hojas, se emiten unos agradables sonidos, como de campanas, que son producidos por el ingenioso procedimiento de convertir el sistema interior de contrapesos de la guillotina en tubos de metal afinados. Son éstos los que, al chocar entre sí, suenan musicalmente de manera análoga a como las bolas de bronce de los kioscos de 1881

y 1882 producían armónicas sonoridades de orientales reminiscencias. Ya hemos indicado que aquellos «juguetes musicales» contruidos para las Jornadas Regias de Alfonso XII (especialmente el de 1882) pudieron ser el determinante de que Máximo Díaz de Quijano se decidiera a contratar a Gaudí para la construcción de su *folie*. Es lógico, por lo tanto, que el arquitecto quisiera complacer a su cliente con la incorporación de un ingenio similar en la casa para que, al tiempo de agrandar al oído y «decorar» acústicamente la arquitectura con exóticos timbres, representara simbólicamente sus aficiones musicales.

Parece evidente, en efecto, que la presencia de estos originales metalófonos obedece al deseo de ambientar la caprichosa arquitectura del edificio con evocaciones sonoras del lejano Oriente. La delicada sonoridad de aquellas es muy similar a la de los idiófonos orientales, por ejemplo los gong y los *chung* (campanas) chinos. No obstante, creemos que a lo que más se puede parecer el artefacto musical de *El Capricho* es a los móviles de campanas tubulares tan extendidos en Asia, sobre todo en China, Japón y Tailandia, para introducir armonía en los espacios domésticos y proteger las entradas de las casas de energías negativas. Asociados también a la práctica del *Feng Shui*, estos móviles que suenan agitados por el viento (por eso se denominan también «campanas de viento») han quedado fijados en el imaginario occidental como uno de los elementos más representativos del exotismo extremo-oriental, pero desprovistos de sus originarias implicaciones geománticas. Así, las pequeñas campanas con badajo o los móviles tubulares aparecen frecuentemente en los remedos europeos de las pagodas chinas o en sus representaciones. El ingenio sonoro de los kioscos contruidos para las visitas de Alfonso XII, formado no sólo por las bolas y las campanas de bronce, sino por los alamares entretejidos con bolas de cristal de propiedades sónicas, no es sino una original recreación de los idiófonos asiáticos. Las tintineantes armonías de las ventanas de la casa de Máximo Díaz de Quijano son activadas por una acción mecánica en vez de por la energía eólica, pero su principio sonoro es el mismo. ¿Debemos ver en este sorprendente metalófono un simple recurso «ornamental» para una escenografía pintoresca, o hay alguna implicación simbólica añadida? El hecho de que sus sonidos sean emitidos en el acto de abrir las ventanas, puede hacer pensar en una irónica alusión de Gaudí a las prácticas profilácticas del *Feng Shui* (las campanas como impedimento a la entrada de malas energías por el hueco abierto al exterior).

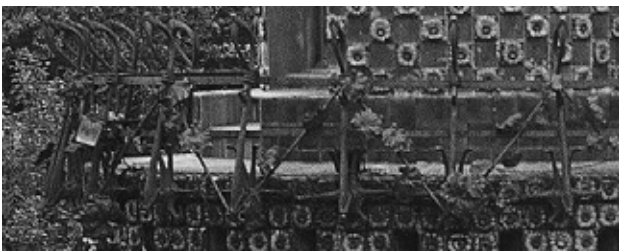
## PARTITURAS FITOMORFAS

Pasando ahora a comentar la metáfora musical del exterior del edificio, nos detendremos en primer lugar en la labor de forja. Ésta decora y, al tiempo, da cuerpo a las barandillas de los balcones y galerías, así como a las dos espectaculares pérgolas de hierro. La presencia de la iconografía musical en estos elementos no es muy explícita y parece calculada con una deliberada ambigüedad, de modo que la asociación de determinados motivos decorativos con el universo melódico y armónico se produce mediante vagas analogías que suscitan evocaciones del sistema de notación musical. En el caso de los balcones angulares y de la terraza semicircular situada sobre la *bow-window*, la analogía se sugiere en las terminaciones sinuosas de las barras que componen las pérgolas, rematadas en bolas, y en unos montantes de las barandillas que dibujan un atrevido movimiento de látigo, anticipación genial del «coup de fuet» del *Art Nouveau*. Estos montantes también acaban en bolas y, como los elementos descritos de las pérgolas metálicas, suscitan el recuerdo de notas musicales, «negras», o quizá también «corcheas».

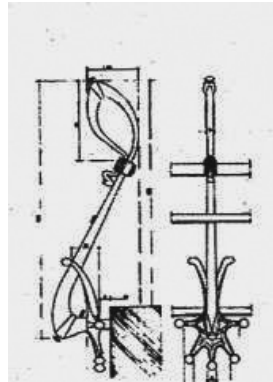
Algo más explícitas, aunque no mucho más, son las referencias al pentagrama que encontramos en las galerías de la torre-mirador. En sus protecciones de forja aparecen tres barras horizontales armadas por un



60. Detalles de la forja con látigos y bolas de los balcones angulares de *El Capricho*.



61. Barandilla de la galería superior de la torre-mirador de *El Capricho*.



62. Detalle de los montantes de la galería circular.

sistema de originales montantes acabados en una curiosa terminación que retoma el ritmo del látigo. En esta ocasión, no es el sinuoso «coup de fuet», sino un movimiento de repliegue de la punta sobre sí misma que dibuja una forma como de ojal. En el contexto de la metáfora musical de la que estamos hablando, esta terminación evoca irremediabilmente la parte superior de la clave de sol, si bien es verdad es que en el resto del montante falta la característica línea en espiral de esta figura musical. Posiblemente a Gaudí le pareciera demasiado explícito reproducir literalmente aquella y por ello elude conscientemente la espiral para primar la sugerencia sobre la evidencia, el juego esotérico para iniciados frente a la democracia del símbolo desvelado.

La conjunción de las pletinas horizontales a modo de pautas con las terminaciones de ojal, es lo que hace coherente esta lectura críptica en clave musical (nunca mejor dicho), pues los montantes adquieren así sentido como los símbolos de «altura» dentro de un pentagrama. Como cabría esperar, la clave real es la de sol,



63. Detalle de uno de los balcones angulares con una gran «corchea» en forja.

ya que de esta manera el significado de la metáfora musical enlaza mediante un juego prodigioso de polisemia

con la metáfora arquitectónica general del edificio, que es el girasol<sup>9</sup>.

## LAS ALONDRAS O EL CANTO SOLAR

Todavía tenemos que referirnos a otro elemento que completa la metáfora musical externa de *El Capricho*. Se trata de la decoración figurada de los capiteles del porche. Antes que nada, hay que decir que la forma de decorar esta parte del edificio constituye una plasmación casi literal del ideal de casa pairal expuesto por el entonces estudiante de arquitectura en el «manuscrito de Reus»<sup>10</sup>:

Parece que Gaudí ha querido esculpir en la piedra la escena natural reflejada en su texto (evocación romántica de sus vivencias personales en la tierra natal), aunque con los cambios derivados de la necesidad de conciliar las dos metáforas que se dan cita en este enclave altamente significativo de *El Capricho*: la histórica y la musical. Así, los nidos de terracota han sido sustituidos por las hojas de palmera que, según nuestra hipótesis, son necesarias para relacionar los capiteles con la arquitectura egipcia, y los gorriónes por otro tipo de aves más representativas del canto canoro.

Prácticamente ningún estudioso de la obra de Gaudí parece haberse interesado en analizar con detalle el tipo de ave representado<sup>11</sup>. Es un lugar común hablar de palomas, pero nada demuestra que estos plumífe-

ros esculpidos en la piedra pertenezcan a la familia de las *columbidae*. Su aspecto es similar al de éstas, pero la realidad es que Gaudí ha caracterizado a estas aves con un elemento cuya presencia cuestiona indefectiblemente dicha clasificación: el moño o cresta. Éste no aparece por casualidad, sino como atributo para la correcta identificación iconográfica del animal alado, que por eso mismo no puede ser una paloma, pero sí una alondra<sup>12</sup>.



64. Las aves moñudas de los capiteles del porche de *El Capricho* (vista general y detalle).



En efecto, el carácter monocromo de las aves esculpidas en los capiteles de *El Capricho* dificulta notablemente la identificación exacta de la especie represen-

- 
9. Podría objetarse que el pentagrama de hierro no es tal porque sólo tiene tres pautas en vez de cinco, pero incluso en este detalle la imagen construida por Gaudí es coherente con el sistema de representación musical: en efecto, en la notación del pentagrama en clave de sol, el símbolo de ésta se coloca sobre la segunda línea o pauta comenzando desde abajo, por lo que quedan por arriba las otras tres que serían precisamente las representadas en las barandillas de las galerías anulares. Una vez más la elipsis como recurso para hacer más sutil la escritura metafórica.
10. «Entre l'dormitori y l'estudi humberjat per acacias y llurres s'hi sorpren un porxo ornats de terras cuytas que serveixen de niu als perdals del entorn». Gaudí, «La casa pairal», en Bassegoda (1989), p. 72.
11. GÓMEZ ANUARBE, Manuel (2002): *Masonería y Santidad. Los Caprichos de Gaudí en los Jardines de Comillas*, Torrelavega, Editorial Besaya, p. 79, si estudia la iconografía y afirma que las aves que vuelan entre las hojas de palmito serían palomas. De acuerdo con esta interpretación, el porche habría sido concebido por Gaudí a modo de un templo de la sabiduría poblado por palomas mensajeras, que haría de base a una torre gnóstica conocida como «el palomar». Por nuestra parte, no tenemos constancia de que Cristòfol Cascante deno-

---

minara «el palomar» a la torre, como afirma el autor en la misma página.

12. Hay algunas *columbidae* que presentan moño, pero éste es en forma de un penacho de plumas enderezadas que surge de la parte posterior de la cabeza, casi de la nuca. Más que un moño, en las palomas este tipo de apéndice plumífero adquiere la apariencia de una cresta muy encrespada como es el caso de la *Columba Coronata* («paloma moñuda») y, sobre todo, de la *Goura Cristata* («Gura Occidental»).

tada, pero todo invita a pensar que estamos ante una alondra moñuda. En nuestra opinión, es posible que el arquitecto de *El Capricho* haya querido hacer una representación genérica de la alondra, sin concretar especie alguna (por ello habría ordenado caracterizar los pájaros con un moño ni grande ni pequeño); pero tampoco es descartable que su intención fuera la de plasmar en los capiteles la totovía (*Lullula arborea*). En efecto, la cresta, tamaño y corpulencia, pero sobre todo la cola ostensiblemente corta, de las aves del porche parecen remitir a esta especie de aláudido. Dos razones más apoyarían esta hipótesis. Una de ellas es la presencia de las hojas de palmito porque, aunque la palmera margallón no sea en realidad un árbol sino una planta, puede alcanzar una envergadura arbórea y servir de hábitat a la totovía mediterránea. Hay que tener en cuenta, al respecto, que ésta que es la única alondra, junto con la montesina, que puebla los árboles. Por otro, abunda también en esta hipótesis el hecho de que esta pequeña ave sea habitual en Cataluña, especialmente la zona del Bages, donde es conocida con el nombre de «cotoliu», «cotorliu», «petrolina» o «pitoliu».

La cuestión siguiente, una vez que creemos tener identificada por lo menos la familia a la pertenecen los pájaros «anidados» en el porche, es intentar explicar la clave de su presencia. El significado de esta ave a lo largo de la historia ha ido cambiando, aunque ha estado asociado de manera recurrente a dos conceptos: la modestia (por su apariencia y hábitat) y el trino virtuoso.

En los textos franciscanos aparece ya, junto con la parábola de la alondra como fraile capuchino, un lugar común en la mayoría de todos los textos sobre esta ave, a saber, su especial contribución a la alabanza de Dios gracias a sus portentosas facultades para el canto<sup>13</sup>. Como veremos a continuación, pues, esas cualidades canoras convierten al aláudido en un símbolo musical de la celebración divina, pero de manera paralela, la vinculación de su gorgojeo a la llegada de la primavera y al ciclo astral delimitado por la aurora y el ocaso, lo erigen también en emblema solar. La alondra, por lo tanto, concita en su imagen dos de las metáforas presentes en *El Capricho*: la solar y la musical.

13. San Francisco amaba con predilección sobre todas las demás a esta ave porque «tiene capucho como los religiosos y es humilde, pues va contenta por los caminos buscando granos que comer» y porque consideraba que su canto era una alabanza al Señor. Cfr. GUERRA, José Antonio o.f.m. (ed.) (1998): «Espejo de perfección», *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 7ª ed., pp. 693-793.

Comenzaremos por la primera citando algunos de los refranes castellanos que certifican de acuerdo con la sabiduría popular lo que dicen los ornitólogos acerca del ciclo vital y costumbres de los aláudidos. En Castilla hay varios que asocian a las pequeñas aves con la llegada del buen tiempo y la primavera<sup>14</sup>, pero también en Cataluña. Un pasaje de la que se considera obra maestra de Apeles Mestres también recoge esta asociación popular del *cotoliu* a la llegada de la estación cálida: «Quan va fondre's la neu entorn de la seva caverna / i un cant de cotoliu li senyalà el bon temps, / el roc, ja aplanat, de tan llis relluia / i acabava en tall per un dels seus extrems»<sup>15</sup>. Recogiendo la tradición catalana, ya en época posterior también Pau Casals relacionaría el aláudido con el sol y la aurora<sup>16</sup>.



65. Totovía.

Pero, sin duda, el autor que relaciona de la manera más clara la alondra con el sol es Alphonse Toussenel en su ornitología «pasional»<sup>17</sup>. En ella habla con bastante detenimiento de todas las especies de aláudidos y considera a la alondra en general como «l'amoureuse du soleil» y considera su canto como «chant de lumière»<sup>18</sup>. Refiriéndose en concreto a la alondra común, dice que

14. «Por San Matías [14 de mayo], canta la totovía y da el sol en las umbrías». Hay otra versión que dice así: «A 15 de marzo da el sol en la umbria y cantan las totovías».

15. MESTRES, Apel·les (1907): *Lil·Liana*, Vilanova y Geltrú, Oliva.

16. En *El cant dels ocells*, convertido en símbolo de la identidad catalana. La canción, de origen desconocido, es un villancico o «nadalada» tradicional que festeja la alegría por el nacimiento de Jesús. Los agentes de la celebración son los «ocells» (pájaros), que son convocados por el *cotoliu* y el mirlo. Una de las primeras estrofas dicen así: «Ja n'entra el cotoliu / dient: «Ocells veniu / a festejar l'aurora / I lo merlot, xiulant, / anava festejant / a la més gran Senyora».

17. TOUSSENEL, Alphonse (1866) [1855]: *L'Esprit des bêtes. Le monde des oiseaux, ornithologie passionnelle*, París, E. Dentu Libraire-Éditeur, 3ª edición corregida y aumentada.

18. *Ibid.*, p. 200.

es la «qui chante le plus haut sous les cieus la gloire du soleil. Sa dominante passionnelle est l'amour de l'astre éclatant d'où rayonnent la lumière, la chaleur et la vie»<sup>19</sup>. Siguiendo a Toussenel, el mismo Jules Michelet también expresó opiniones sobre el carácter solar de esta ave en su obra dedicada al reino de los pájaros. Allí concluye que «Un seul oiseau avec lui [el ruiseñor], dans le naïf et le simple, atteint des effets sublimes: c'est l'alouette, fille du soleil»<sup>20</sup>.

La vinculación de la alondra al astro rey queda claramente demostrada en los ejemplos citados, de épocas y territorios diversos, pero el virtuoso trino de los aláudidos ha sido también motivo de que muy frecuentemente se atribuya a éstos un claro simbolismo musical. Su propio nombre científico (*Lullula...*) es ya una onomatopeya de su canto y por eso no es de extrañar que en la poesía popular se produzcan frecuentes mimologismos de su melodía canora<sup>21</sup>. También Toussenel y Michelet que, como vimos, habían resaltado la dimensión solar del plumífero, sitúan a la alondra como ave canora por excelencia, y especialmente a la totovía, cuyo «chant est une des plus suaves el des plus touchantes mélodies qu'on puisse ouïr»<sup>22</sup>.

Las «pasionales» descripciones ornitológicas de Toussenel y las no menos sentidas y enfáticas de Michelet, son como un compendio del bestiario sobre la alon-

dra. No es de extrañar, por lo tanto, que así como las narraciones zoológicas medievales se convirtieron en la base del animalario simbólico del arte cristiano, tanto *L'esprit des bêtes* como *Loiseau* pudieron también cumplir el papel de manuales científico-sentimentales para la iconografía de las artes visuales del siglo XIX. Los textos de ambos autores son la proclamación del aláudido como emblema musical por excelencia del reino de las aves, y como criatura solar íntimamente ligada al ciclo cósmico.

Bien inspirándose en la ornitología decimonónica, bien en la sabiduría telúrica de la cultura payesa, o, más probablemente, en ambas fuentes a la vez y además en la literatura religiosa, Gaudí situó a la alondra en el enclave más significativo del edificio de *El Capricho*, aquel en el que se produce el encuentro entre la metáfora solar y la histórica. Si hemos llegado a la conclusión de que las aves moñudas de los capiteles son alondras, habrá que convenir que no sólo su morfología se corresponde con la anatomía de los aláudidos, sino que el dinamismo de su representación es plenamente coherente también con los hábitos canoros de estos pájaros<sup>23</sup>.

La alegre colonia de alondras-totovías que revolotean en el porche se convierte, así, en una sinfonía pétreo de trinos, muda celebración musical del sol en un templo de evocaciones zoroástricas.

19. *Ibid.*, pp. 252-255.

20. MICHELET, Jules (1856): *L'Oiseau*, Paris, Librairie Hachette et Cie..., p. 201.

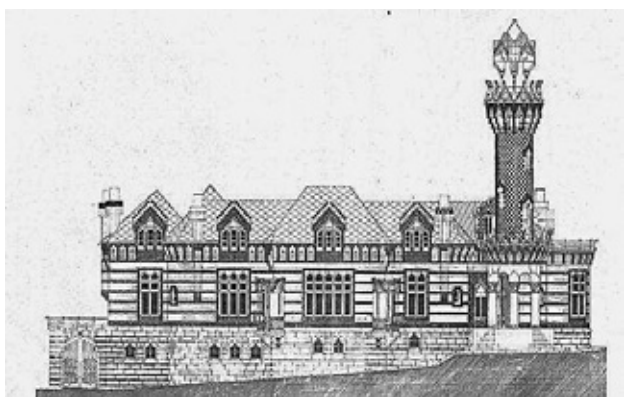
21. Como es el caso del poema tradicional gascón que empieza así: «Que pugi, que pugi, que pugi / T'aquiu. Que pugi t'aquiu, / T'aquiu, t'aquiu, t'aquiu. / E soi pro haut, pro haut? / Pas pro, pas pro, pas pro. / Que baishi d'aquiu, / D'aquiu, d'aquiu, d'aquiu».

22. TOUSSENEL (1866), pp. 250-251.

23. Obsérvese, al respecto, que los plumíferos no están posados y en actitud estática, como sería lógico retratar en el momento del canto a las demás especies, sino que presentan las alas extendidas, la cola desplegada y un claro movimiento ascensional. Todo ello no tiene otro sentido que expresar de manera clara, y sin dejar lugar a la duda, el prodigioso canto en vuelo, propiedad casi exclusiva de esta familia de aves que ha dado lugar a su simbología sagrada y solar.



## CONCLUSIONES. EL MANIFIESTO DEL GIRASOL



66. Alzado de la fachada norte de *El Capricho* (antes de la restauración). Luis Castillo Arenal.

La complejidad del proceso creativo que hemos creído reconocer en la definición arquitectónica de *El Capricho*, la riqueza de lecturas metafóricas o simbólicas que se adivinan en esta en apariencia lúdica *folie* sin pretensiones, confirman la dedicación que, según los primeros gaudinistas, dedicó el arquitecto al edificio comillano y el carácter de «obra-manifiesto» de éste. Esta expresión no es nuestra: ya en 1982 había sido acuñada por Carlos Flores para referirse a las construcciones juveniles de Gaudí claramente rupturistas o «radicalmente no convencionales» (entre ellas la de Comillas)<sup>1</sup>, pero nos parece especialmente acertada para significar el talento reivindicativo y militante de este proyecto. En general, todos los autores reconocen en la casa para Díaz de Quijano unos aires de modernidad que se adelantan a su época y presagian los «estilos 1900» o el Modernismo. El atractivo tono vital de esta arquitectura, alegre y optimista, sus incipientes ritmos curvos y el progresivo

1. FLORES, Carlos (1984): *Gaudí, Juyol y el Modernismo Catalán*, Madrid, Aguilar, vol. II, pp. 30-35.

abandono de los historicismos, son los argumentos más socorridos para explicar la impresión de novedad que desprende el edificio.

Sin embargo, para valorar el verdadero carácter innovador de *El Capricho* es necesario remontarse a sus «causas primeras» y entender el sofisticado proceso de composición que hay detrás de la aparente espontaneidad de esta «fantasía multicolor». Como hemos ido viendo a lo largo de nuestro análisis, la sensación de alegre desenfado que desprende la obra de Gaudí no es gratuita y se debe a la naturaleza de un programa arquitectónico que podríamos sintetizar de la siguiente manera: una vivienda para un *bon vivant* de gustos caprichosos, emplazada en un enclave balneario que, si como tal ya era propicio al desinhibido estilo cosmopolita de la arquitectura del litoral, su vinculación con la tradición indiana lo hacía todavía más proclive a la excéntrica sofisticación. Pero además, por si todo ello no fuera suficiente, hay que tener en cuenta que el recuerdo de las Jornadas de Alfonso XII todavía estaba muy fresco cuando se diseña *Villa Quijano* y que, en el imaginario colectivo, Comillas se asociaba por entonces al mágico lujo de los López y la fantasía de un cuento de *Las mil y una noches*. Otro tanto podríamos decir sobre los ritmos curvilíneos y sinuosos que marcan la pauta de la composición del edificio. Su presencia se ha querido explicar cómo una precursora voluntad de estilo *Art Nouveau*, pero la inexistencia de esos mismos ritmos en obras coetáneas como la *Casa Vicens* y, sobre todo, en otras posteriores como el Palacio episcopal de Astorga, por ejemplo, parece el más rotundo desmentido de ese supuesto prurito estilístico. En realidad, esas formas curvas, levemente sinuosas, hay que entenderlas igualmente como una consecuencia del programa del litoral y, más concretamente, de la adaptación de la construcción al medio.

Por otro lado, aunque no hay estilos históricos claramente identificables en el edificio —por lo menos no en su pureza original—, hemos visto también que el pensamiento histórico, transfigurado en una alambicada metáfora, parece estar muy presente no sólo en la definición visual de esta producción gaudiana, sino en la propia resolución de sus problemas tectónicos. No es cierto, por lo tanto, que el historicismo se encuentre devaluado en *El Capricho*, sino más bien todo lo contrario: asume un papel fundamental en su composición, pero se manifiesta de una manera totalmente original que prescinde del recurso a los lenguajes formales más o menos codificados por la Arqueología.

Estas correcciones que hemos hecho a las interpretaciones habituales de la casa de Comillas, demuestran lo estéril, cuando no peligrosamente erróneo, de analizar y valorar esta obra de Gaudí (y en general toda su producción) a partir de presupuestos y clichés mentales de lo que vino *a posteriori*. Una práctica muy arraigada en la historiografía gaudinista que consiste en indagar sobre los principios arquitectónicos del maestro despreciando todo aquello que contradiga los postulados del Modernismo, y juzgar la modernidad de sus creaciones exclusivamente en función de si se acercan más o menos a los de aquél. Con ello lo único que se consigue es falsear la propia historicidad de la arquitectura de Gaudí —especialmente la de la época temprana, erigida cuando todavía no se habían formulado (si es que alguna vez lo fueron) los parámetros del movimiento modernista— y negar su modernidad en el contexto estrictamente contemporáneo. *El Capricho* hay que estudiarlo y valorarlo sobre todo en relación con la doctrina y la *praxis* del Eclecticismo, y en eso ha consistido básicamente nuestra propuesta metodológica.

En verdad, el encargo de Máximo Díaz de Quijano supuso para el arquitecto catalán una oportunidad de oro para dar rienda suelta a su invención y capacidad creativa, de componer en suma un manifiesto arquitectónico. La construcción doméstica no era considerada, en modo alguno, como un asunto menor en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo las tipologías de la villa o la casa suburbana, con las que se puede relacionar *Villa Quijano*. Por el contrario, a aquella se le reconocía el estatus de «encargo serio» y se le atribuía una virtualidad renovadora en la que coincidieron críticos como Sedille, Planat, Rivoalen, etc., y el propio Viollet-le-Duc. El diseño de la villa era un ejercicio de composición especialmente apropiado para poner en evidencia las virtudes del MÉTODO. Como problema arquitectónico resultaba muy útil para exhibir las habilidades del pro-

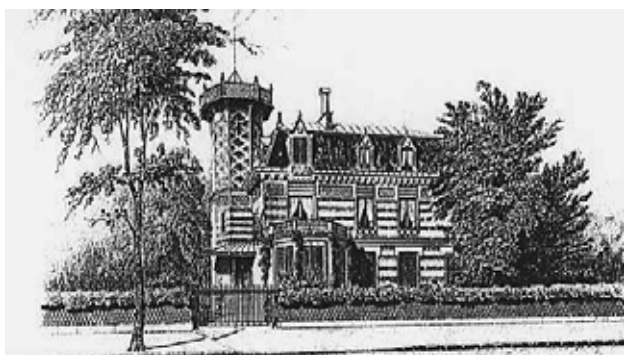
yectista si éste conseguía resolver con eficacia todas las necesidades derivadas del programa doméstico: solidez, comodidad, conveniencia, higiene... El objetivo para el arquitecto era, en suma, el logro de aquella cualidad que se había convertido en el ideal de la época: el *confort*, entendido éste con todas sus connotaciones de bienestar físico y psicológico. En la satisfacción del patrón de *confort* instalado en la sociedad contemporánea (el *confortable moderne* en palabras de Daly) radicaba, por lo tanto, la capacidad regeneradora de la arquitectura doméstica y el desafío para los nuevos alarifes de la era industrial.

Pero el encargo de Comillas no sólo comportaba el proyecto de una villa, sino el de una villa al borde del mar, con todo lo que ello implicaba. Si la arquitectura privada en general podía ser el lugar de la modernidad, la del litoral se colocaba por su audacia a la vanguardia de la búsqueda de un nuevo lenguaje. El programa de ésta añadía, en efecto, importantes determinantes al «problema» porque la construcción debía adecuarse a las circunstancias especiales de un clima con frecuencia extremo, y a una topografía habitualmente compleja. Esta dificultad añadida se convertía en fecundos recursos compositivos en manos de ambiciosos arquitectos que, dramatizando el imperativo de la adaptación al medio y proyectando atrevidos perfiles, pretendían demostrar su habilidad. En la segunda mitad de siglo, la arquitectura balnearia había ya consolidado su imagen característica en forma de estos diseños «erizados de dificultades» y de «audacia funambulesca», pero también en la de una especie de Babel de estilos utilizados a capricho. La conciliación de las necesidades constructivas y funcionales con la fantasía y la evasión, estaba dando lugar efectivamente a una arquitectura de expresión «moderna» o, por lo menos, novedosa.

Es en este contexto en el que hay que situar *El Capricho*, pues es evidente que éste no se puede entender sin las experimentaciones previas en el proyecto de la villa de medio siglo de arquitectura ecléctica. Gaudí, apasionado de los estudios históricos, tomó buena nota de ella puesto que uno de los presupuestos metodológicos del Eclecticismo (aunque quizá el menos explicitado) era asimilar la experiencia contemporánea, no ya sólo la de los siglos pasados. Para el avance en la búsqueda de la arquitectura del futuro, era útil y razonable la emulación de la del presente en sus expresiones más progresivas, y la eclosión de las publicaciones gráficas durante la segunda mitad del siglo XIX dotó a los profesionales de la construcción de una eficaz herramienta para ello. Así, podemos relacionar la casa para Máximo Díaz de Quijano



67 y 68. «Villa cerca de Namur» (Bélgica), según Viollet-le-Duc en *Habitations modernes*.



69. Villa en la Avenue Raphael núm. 8, París, según grabado en C. Daly (1868-1872).

con precedentes que, si en su mayor parte no se parecen formalmente al edificio de Comillas, sí tienen en común con él un cierto espíritu y un mismo afán de novedad.

Desde el punto de vista de la tipología de casa con torre, *El Capricho* se puede vincular con lo que podríamos llamar la tradición neo-pintoresca puesta de moda en muchos chalets. Uno de los que alcanzó mayor fama y difusión fue el llamado «Chalet Waaser» en honor a su arquitecto, que fue construido para la Exposición Universal de París de 1867 en el Campo de Marte. La misma mezcla ecléctica, de estilo normando en el cuerpo principal de la construcción con evocaciones de los alminares islámicos en la torre, se puede ver en la «villa cerca de Namur» (Bélgica) que recoge Viollet-le-Duc en su *Habitations modernes*<sup>2</sup>.

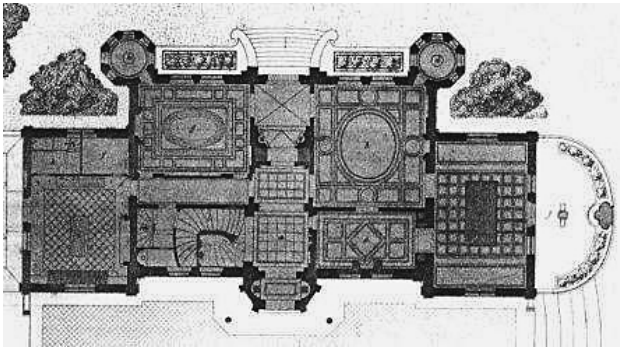
2. Otras muchas publicaciones se hicieron eco de la moda de las construcciones pintorescas con torres, como por ejemplo *Croquis d'Architecture*, donde Gaudí podría ver un amplio catálogo de torres-palomar.



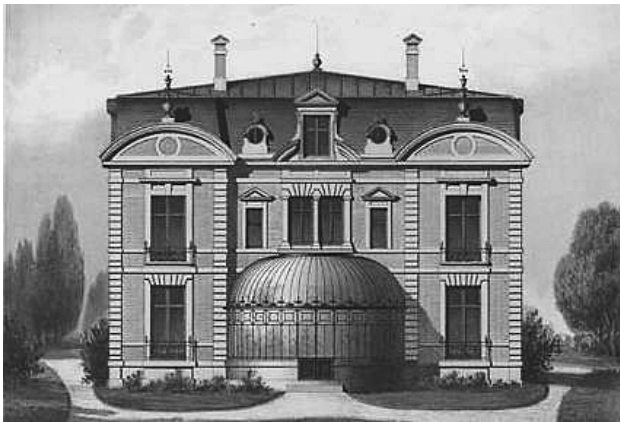
70. «Chalet Waaser», según grabado en C. Daly (1868-1872).

En todas estas construcciones pintorescas se busca la variedad policroma en las fachadas combinando materiales diversos: ladrillos de diferentes colores con madera, piedra, superficies enlucidas y, ocasionalmente, también cerámica vidriada. Pero ésta alcanza valor de protagonista al igual que en *El Capricho* en otros casos vinculados a la arquitectura del litoral como la *Villa Davioud* (1875), erigida en Beuzeval por el arquitecto Gabriel Davioud. El aspecto es bien distinto, pero la función aislante del alicatado es la misma que en el edificio levantado al borde del Cantábrico. Otros ejemplos de la cerámica aplicada a la arquitectura de manera profusa los podría encontrar Gaudí en el ya mencionado libro de Chabat.

Con respecto a la tipología de planta en «U», nuestro arquitecto podría encontrar numerosos modelos divulgados a través de las principales publicaciones especializadas. César Daly reprodujo varias en la primera serie de *L'Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle*, como los *exemples A1* del primer y segundo volumen. En muchos de los edificios reproducidos por Daly aparecen *serres*, es decir, jardines de invierno con función de pieza de habitación (vol. 1, A2, pl. 1), que era un elemento «de comodidad» casi inevitable en las villas, e incluso en las casas urbanas de la época. El invernadero dispuesto en el centro de la fachada posterior, como en el caso de *Villa Quijano*, no era infrecuente como demuestran los ejemplos recogidos por Léon Isabey et Leblan y Viollet-le-Duc.



71. Villa suburbana de St. Maur, de M. Manguin, según grabado en C. Daly (1868-1872), vol. 2, ejemplo A1, pl. 3.

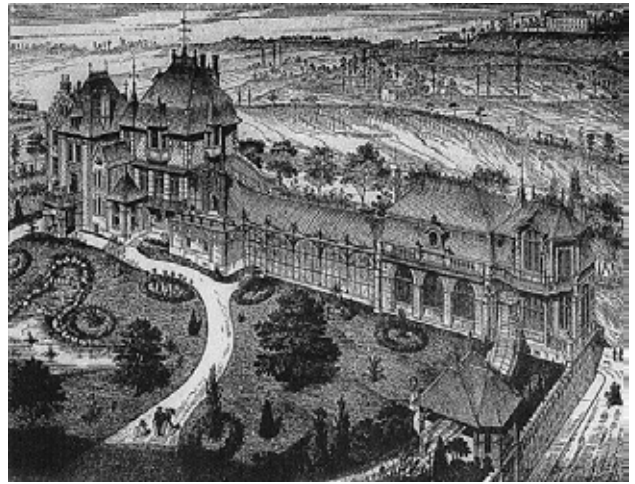


72. Casa con invernadero en la fachada al jardín, en Isabey el Leblanc (1864), pl. 17.

Pero quizá el mejor exponente de cómo la *serre* se había convertido en el paradigma del *confort* moderno como lugar de ensoñación y, al mismo tiempo, signo del progreso tecnológico, es la villa para «M. W...» (en realidad «Monsieur Worth») en Suresnes, a la que la *Gazette des Architectes et du Batiment* dedicó una inusitada atención entre 1869 y 1870<sup>3</sup>. Se trata de un claro ejemplo de villa con plano de aglomeración, constituida por varios pabellones o edificios independientes unidos para componer una sola habitación. Un gran invernadero, verdadero jardín de invierno más que *serre*, sirve para comunicar el comedor con las piezas principales de la casa<sup>4</sup>.

3. DE BAUDOT, A. (1868-1869): «Propriété de M. W., á Suresnes (Seine). M Darcy, architecte», *Gazette des Architectes et du Batiment*, 6º año, núm. 18, pp. 169-174; núm. 20, pp. 199-200; núm. 24, pp. 249-251; 7º año, 1869-1870, núm. 3, pp. 24-26; núm. 5, pp. 57-60; núms. 8 y 12; núm. 13, pp. 172-175.

4. La villa, mandada construir por un rico fabricante de prendas de moda, era toda ella un capricho provisto de todos los aditamentos de placer propios de la época: un majestuoso y



73. Villa para «M. W. ...» en Suresnes, *Gazette des Architectes et du Batiment*, 1869.

En estas construcciones de cristal la arquitectura de la era industrial había demostrado su capacidad para crear paraísos artificiales. Su magia transparente se había extendido por todo occidente como signo de los nuevos tiempos y había llegado también a Barcelona. Allí, por ejemplo, con la llegada de la estación fría, el *Café Colón* transformaba el jardín de verano en otro de invierno cubierto con una estructura de hierro y cristales grabados<sup>5</sup>. En el interior, la estructura acristalada encerraba una cascada artificial y un acuario, lo cual recuerda en gran medida los artificiosos paisajes de la evasión construidos en el Trocadero dos años antes. Es este mismo espíritu de optimismo arquitectónico y fantasía el que alienta en *El Capricho*.

Para ir completando el catálogo de arquitectura contemporánea que podía formar ese caldo de cultivo en el que se gestó el proyecto de Gaudí para Comillas, deberíamos referirnos ineludiblemente también al género exótico y las caprichosas construcciones del litoral. En lo que se refiere al primero, se podrían encontrar innumerables ejemplos en los pabellones de las Exposicio-

moderno comedor con monta-platos, salón de música, fumadero, kiosco, amenos jardines con lagos y ruinas artificiales... y sobre todo el impresionante jardín de invierno con espectaculares plantas tropicales.

5. Esta transformación se repetía anualmente y cada vez se componía una escenografía diferente. En 1880, el director de las obras fue el arquitecto Oriol Mestres. En la decoración del interior habían participado artistas e industriales como Apeles Mestres (dibujos y diseños de esculturas), Eduard Llorens (pintura decorativa), Font (escultura) o Ramón Amigó (cristales grabados). Cfr. crónicas locales del *Diario de Barcelona*, 11 de septiembre y 23 de diciembre de 1880.

nes Universales, pero nos limitaremos a señalar algunos en los que la fantasía oriental se presenta precisamente como una de las formas de expresión de la arquitectura de costa. Como una demostración snob, en definitiva, de la modernidad urbana y del «parisianisme» trasplantados a la estación balnearia. Dos de ellos podrían ser el Pabellón indio de la Exposición Universal de 1878 trasplantado a Paramé. Otro caso singular fue la «Villa persa» de la princesa Sagan en la misma Trouville, evocada por Marcel Proust en sus escritos. Su «persianismo», bien ramplón y diferente por cierto del de la casa de Comillas, demuestra que la tradición constructiva irania era una de las posibles opciones estilísticas de los caprichos arquitectónicos al borde del mar. En España, el citado *Hotel Laredo* (Manuel José de Laredo, 1881-1884) es uno de los mejores ejemplos del orientalismo o arabismo arquitectónico al que, como hemos visto, a veces se sumaron los indios y jándalos de Cantabria.

De aquella arquitectura cosmopolita y exhibicionista que escenifica el programa de litoral con movidas siluetas y audacias constructivas hay numerosos ejemplos, aunque no tantos anteriores cronológicamente a la erección de *El Capricho*. Nos fijaremos en dos ejemplos publicados en *La Construction Moderne*, uno en el tomo III (1887-1888) de láminas (planchas 7-9) y otro



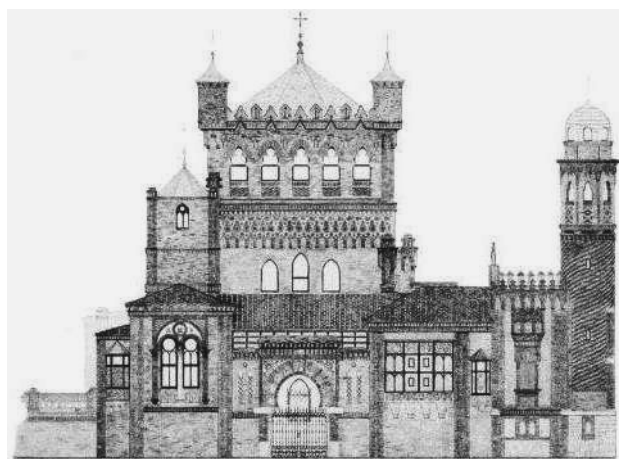
74. Villa persa en Trouville.



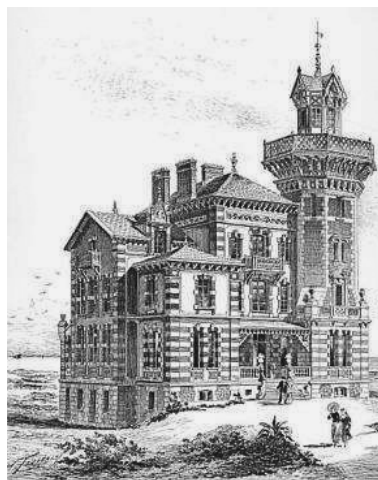
75. Pagoda chinesca de M. Honoré en Trouville.

en el tomo de 1890. Ambos combinan el lenguaje pintoresco (tratamiento policromo de las fachadas, torres angulares...) con la proliferación de volúmenes, miradores, voladizos, *echauguetes*, etc. La fecha de construcción en los dos casos puede ser algo posterior a la de *Villa Quijano*, pero en todo caso responden a un modelo de arquitectura balnearia consolidado y muy difundido. El proyecto de Gaudí para Comillas tiene algo de esa artificiosa novedad de los dos ejemplos anteriores, pero también de la discreta y eficiente adaptación al clima de costa de la casa en Biarritz recogida por Viollet-le-Duc en *Habitations modernes*. Su planta rompe-vientos era un modelo de representación del programa de litoral.

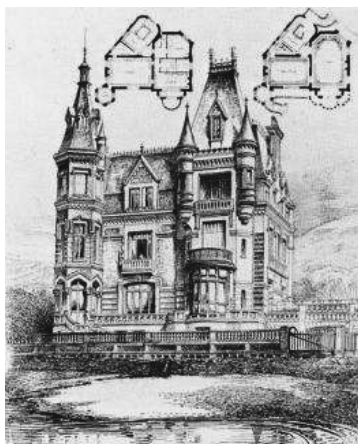
No queremos terminar este muestreo del contexto arquitectónico que pudo influir en el joven Gaudí, sin hacer mención de la obra de los victorianos tardíos, especialmente la del grupo formado por Richard Norman



76. Hotel Laredo, Alcalá de Henares.



77. Villa Mr. M. M. Ménéuel arquitecto. *La Construction Moderne*, 1887-1888, tomo III.



78. Villa marítima en Villiers, *La Construction Moderne*, 1890.

Shaw (1831-1912), William Eden Nesfield (1835-1888) y Philip Webb (1831-1915).

Son arquitectos que rompen con la extravagancia del Victoriano alto y, partiendo del *Old English*, se fijan después en el *Queen Anne* (Reina Ana) para llegar a una síntesis estilística muy original que de ningún modo puede calificarse de arqueologista. El valor de sus *country houses* reside en gran medida en la magistral distribución de sus plantas aglutinantes, organizadas ágilmente a través de corredores, en las que el *hall* interpretado ya como pieza de habitación adquiere gran importancia. Pero también en la interesante forma de componer los alzados con una mezcla de funcionalidad y pintoresquismo de imagen francamente moderna: la luz entra por doquier a raudales mediante amplios ventanales de montantes que, dispuestos unos muy juntos a los otros, dan lugar a verdaderos muros-ventana; proliferan los miradores, se exageran los conductos de las chimeneas y se utilizan las tejas colgantes en las partes altas de los paramentos como barrera para la humedad. El material principal de construcción es el ladrillo visto, a veces aplastillado o esculpado. En *El Capricho* late un concepto arquitectónico muy similar, aunque la escala, los materiales y el lenguaje formal sean muy diferentes a los de estas grandes casas del Victoriano tardío. Uno de los ejemplos más difundidos y, por lo tanto, de mayor repercusión fue *Leyswood House*, en Sussex (1866-1869), cuyos dibujos fueron exhibidos en la *Royal Academy* en 1870 y reproducidos por Charles Eastlake dos años más tarde<sup>6</sup>. Prácticamente coetánea es

6. Al parecer, también fueron publicados en el *Building News*, que se hizo eco periódicamente de los dibujos de Shaw presentados en la *Royal Academy*. La recepción de la cultura vic-

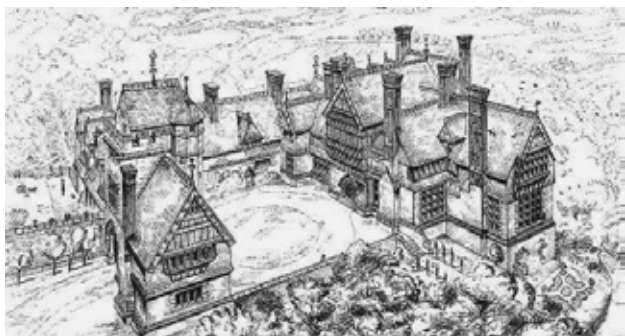
*Cloverley Hall*, Shropshire (1864-1868), construida por Nesfield en sociedad con Shaw y también reproducida por Eastlake. Esta casa tiene muchos elementos comunes con *Leyswood*, pero nos interesa destacar ahora sobre todo una especie de eclecticismo anglo-japonés que en el exterior se manifiesta en detalles como la presencia de girasoles —motivo floral tomado de la porcelana nipona— en los frisos altos.

La aparición del girasol como motivo ornamental es una constante no sólo en la producción de este grupo de arquitectos, sino en la cultura británica del último cuarto del siglo XIX. Ello nos lleva, por cierto, a plantearnos la cuestión de si el masivo empleo de esta planta en Comillas se debe a algo más que a su papel de emblema de las metáforas del edificio<sup>7</sup>.

---

toria en España, y más concretamente en Cataluña, no ha sido abordada suficientemente y requiere una urgente actualización. Mientras que se han hecho importantes estudios sobre la influencia desde finales de los años 80 del movimiento prerrafaelita en el arte y la literatura catalanes, no ha ocurrido lo mismo con otras facetas del arte británico que podrían haber influido en periodos anteriores. Una figura fundamental en la transmisión de la cultura anglosajona en Cataluña fue Aleixandre de Riquer, pero su anglofilia ha sido estudiada en relación con su viaje a las Islas Británicas en 1894, y apenas se sabe nada del resultado del que hizo en 1879. Se nos antoja que este primer viaje de Riquer, colaborador de Gaudí en el kiosco de 1881, pudo ser una de las vías a través de las cuales aquel entrara en contacto con la arquitectura británica que estamos comentando. Con relación a las influencias inglesas en Cataluña, ver: CERDÀ I SURROCA, M. Angela (1981): *Els Pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial; MCCARTHY, M. (1973): *Catalan Modernisme and English Cultural Movements of the Nineteenth Century*, Cambridge University Library (tesis doctoral inédita); TRENC BALLESTER, Eliseu & YATES, Alan (1988): *Alexandre de Riquer (1856-1920): the British connection in Catalan modernisme*, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications; TRENC BALLESTER, Eliseu (1982): «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne», *Melanges de la Casa Velázquez*, vol. XVIII, pp. 311-359.

7. ¿Podría significar también un guiño «snob» al movimiento esteticista inglés? En efecto, el empleo del *helianthus annuus*, planta asociada muy corrientemente al Modernismo, es anterior a la eclosión de las corrientes de fin de siglo, y tiene sus orígenes en la cultura anglosajona. Los precedentes más tempranos los hemos señalado ya a propósito de las casas de *Leyswood* y *Cloverley Hall*, pero la explosión de la moda del girasol en la arquitectura y las artes decorativas se produce al calor del *Queen Anne*, un movimiento renovador de las últimas generaciones victorianas que nace oficialmente hacia 1872 bajo el impulso de Walter Pater y Swinburne. La «sunflower» comienza a utilizarse entonces como motivo asociado a lo japonés, dentro de un estilo que se caracterizaba precisamente por la mezcla de estilos muy distintos. En la ar-

79. Richard N. Shaw, *Leyswood House*.

Todos estos precedentes parecen demostrar que la obra de Gaudí, o por lo menos *El Capricho*, está integrado perfectamente en la cultura arquitectónica de su época. No obstante, es necesario reconocer también que el edificio de Comillas tiene algo que lo hace diferente a todo lo que hemos visto y que nos hace sentirlo más próximo a la estética de la modernidad. Manifiesta un ejercicio de síntesis que ha sabido destilar las experi-

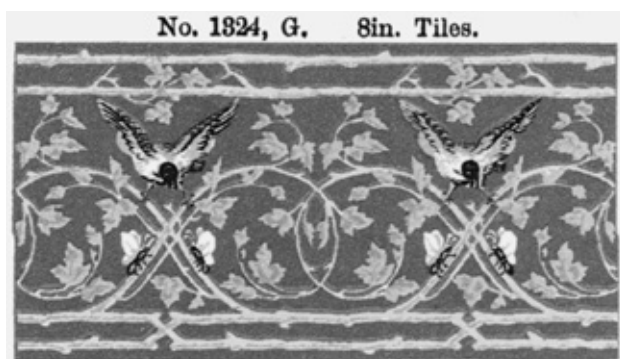
quitectura, se divulga especialmente a través de las casas diseñadas en este estilo por Shaw, Nesfield, Webb o J. J. Stevenson. Como se puede ver muy bien todavía en el barrio londinense de Chelsea, el girasol aparece frecuentemente en relieve formando parte de la decoración de los rojos ladrillos aplan-tillados. En las artes industriales alcanza una gran difusión con los azulejos de comienzos de los 70 de William de Morgan, y los hierros artísticos de Thomas Jenkyl, mientras que en la obra gráfica su imagen se difunde sobre todo a través de las ilustraciones para libros de Walter Crane (sobre todo en *The Three Bears* y *Cinderella*, ambos de 1872-1873). Pero la moda de la «sunflower» desbordó, incluso, los límites de las artes decorativas ya que, como especie botánica, fue ampliamente empleada en los jardines Old fashioned. El éxito de la planta solar en la Inglaterra tardovictoriana se debió no sólo a sus valores estéticos y a su asociación con lo oriental, sino también a los valores simbólicos que representaba. El lema del movimiento *Reina Ana* era «switness and light», «dulzura y luz», lo que venía a significar algo así como sensibilidad/capacidad de sentir la belleza y claridad intelectual/búsqueda de la verdad. En arquitectura, la luz significaba también un nuevo concepto más higiénico en el que la correcta iluminación natural tenía mucha importancia. Debido a estas connotaciones, el girasol llegó a convertirse también en un emblema del movimiento esteticista que se desarrolló a continuación en Inglaterra a partir de comienzos de los años 80. En esa época tuvo un enorme impacto social la imagen de Oscar Wilde llevando un gran girasol en el ojal de la chaqueta, y como tal se le representó varias veces. No sabemos si Gaudí estaba al tanto de la corriente del Esteticismo británico, pero al menos conocía la cerámica inglesa de Minton —en la que se había divulgado el girasol como motivo ornamental— puesto que la había empleado para los arri-maderos y chimeneas de *El Capricho*.

80. Richard N. Shaw y William E. Nesfield, *Cloverley Hall*, Shropshire.

mentaciones previas para sublimarlas en un lenguaje original y premonitorio. Pero ello no se debe sólo a la intuición del genio, a su capacidad demiúrgica, sino a un trabajo concienzudo y metódico, sólidamente pensado. *El Capricho* es el triunfo del método y de los principios de la «proycción ecléctica». Su éxito radica en la perfecta lógica con la que Gaudí ha sabido aplicar el método de composición para resolver el encargo de Máximo Díaz de Quijano.

En la personal y original interpretación del arquitecto, la composición es un alambicado proceso de definición proyectual en el que interactúa entre sí una variada y compleja «problemática». Con los factores funcionales y constructivos se imbrican íntimamente aquellos otros «morales» que tienen que ver con el «carácter», los es-

81. Caricatura de Oscar Wilde como un girasol, aparecido en *Punch*.



82. Azulejo de los arrimaderos de *El Capricho*, China Minton Works (catálogo de 1880).

téticos y los estilísticos. Estos últimos han de entenderse en *stricto sensu* como las determinaciones formales derivadas del repertorio de lenguajes históricos porque, en realidad, el «estilo» en Gaudí no es una mera cuestión de figuraciones superficiales, sino una cualidad que concierne a la totalidad del organismo arquitectónico y que se manifiesta en todos los niveles compositivos. Hecha esta salvedad, es preciso reconocer sin embargo que para el catalán, como para sus contemporáneos eclécticos, la «gramática de los estilos» ocupa un papel muy importante en su método de composición. Pero el hecho diferencial gaudiano reside en la inusitada capacidad semántica que adquiere esa gramática pues, si en la arquitectura de su tiempo aquella tenía unos valores significativos muy genéricos y limitados, en su caso es el vehículo de un verdadero discurso literario.

Debe quedar claro, por lo tanto, que el «estilo» en *El Capricho* no es una mera envoltura epidérmica, sino una propiedad que tiene que ver con el MÉTODO de composición en su globalidad y los diversos estratos de la definición proyectual. No obstante, a efectos prácticos y con el objetivo de analizar el hecho arquitectónico en sus características esenciales, hemos organizado el trabajo separando artificialmente el estudio del edificio en dos niveles distintos: la composición y el estilo. En el primero hemos tratado fundamentalmente sobre la distribución, la disposición, la construcción y la decoración con especial referencia al programa; en el segundo lo que propiamente se entiende como «proyección ecléctica», es decir, la «imitación» y síntesis de los estilos históricos. Los resultados de ese análisis nos dejan ver con claridad cómo ha elaborado Gaudí su proyecto, y cuál es la naturaleza de su propio método.

Para abordar la composición, lo primero que hizo el joven arquitecto fue elaborar un programa con una «definición del problema» lo más exacta y documen-

tada posible, pues de la formulación correcta de aquel dependía, en definitiva, la propiedad del proyecto y esa «especie de decoración arquitectónica» nacida de la correcta satisfacción de las necesidades. Pero como demuestra la resolución arquitectónica del problema, es decir, el edificio construido de *Villa Quijano*, el programa no contemplaba sólo las exigencias de orden práctico, sino también las de tipo «moral», véase las de aquellas relativas a la representación del propietario. De este modo, Gaudí buscaba individualizar al máximo el proyecto con el objetivo último de conseguir una arquitectura con «carácter». Acumular «fecundos problemas» era una vía para ello pues, resueltos de manera satisfactoria, contribuían a la expresión del carácter particular del edificio y, por extensión, al de ese otro carácter distintivo de época que se afanaba por lograr. La erección de la casa para Máximo Díaz de Quijano era para él la ocasión de construir un manifiesto arquitectónico, de hacer en definitiva su propia aportación a la búsqueda del «estilo moderno».

En lo que se refiere más concretamente al estilo o a la «proyección ecléctica», Gaudí no fue menos radical ni menos original en la aplicación del MÉTODO. Su «talento imitativo» superó todos los precedentes y consiguió llevar a la práctica la utopía de la síntesis ecléctica.

En función de la documentación que hemos podido reunir, no podemos precisar si en la elección del estilo intervino Máximo Díaz de Quijano, pero es posible que sí. Por un lado, sabemos que debió asumir un papel activo en el proyecto de la villa: su necrología habla de que estuvo dirigiendo la construcción de las «ruinas de Ocejo». Las palabras de Gaudí con referencia a Quijano/Quijote recogidas por Bergós, podrían reflejar, en este sentido, algún conflicto de competencias surgido entre el arquitecto y su voluntarioso cliente. Por otro lado, el tipo de exotismo persa-hindú presente en *El Capricho* concuerda con el que Máximo pudo ver en el kiosco de 1882. Es posible, entonces, que el abogado comillano encargara una casa en el mismo estilo de aquel pabellón que debió cautivarle, pero del mismo modo es plausible que ambas obras —la de los kioscos y la de *Villa Quijano*— respondieran a una misma atracción por los estilos orientales que pareció arraigar en Gaudí durante aquella época<sup>8</sup>.

8. Este exotismo tan extremo-oriental y tan alejado de la tradición hispano-árabe, por lo tanto, nos parece que es el principal argumento para descartar la interpretación que hace Sazatornil (1996), pp. 320-321, sobre el significado del estilo del edificio. Esta objeción ya se la ha hecho Aramburu-

En cualquier caso, Gaudí hizo una composición estilística alejada de todo historicismo convencional al uso. Es verdad que había una tradición en la arquitectura del litoral de usar el estilo persa (la «Villa persa» de Trouville es una prueba), como caracterización pintoresca, pero *El Capricho* no se parece en nada a los ejemplos conocidos en esa tradición. Una de las razones que explican esta diferencia es el respeto escrupuloso del programa. En el pensamiento del arquitecto está muy claro que la «envoltura estilística», si es que se puede llamar así, no puede enmascarar, ni menos contradecir, el «problema arquitectónico». Es así como al mezclarse el lenguaje orientalizante de la cerámica y otros elementos arquitectónicos con los principios de racionalismo constructivo, economía y funcionalidad, surge esa nueva gramática desligada tanto del estéril arqueologismo como de la frívola fantasía. La fructífera adaptación de estilos asiáticos al ventoso y pluvioso clima de la costa cántabra, produjo necesariamente un híbrido diferente de cualquier precedente histórico.

Para apreciar la diferencia de esta forma de componer con respecto a los arquitectos contemporáneos, quizás nada mejor que comparar el edificio de Comillas con el *Palacio Laredo*, asimilable tipológicamente con él y estrictamente coetáneo. Lo que en éste es un

---

Zabala (2007), p. 416, señalando que el orientalismo de la construcción comillana no tiene nada de hispánico porque está inspirado en la arquitectura egipcia-islámica. Nosotros compartimos esa crítica, pero con la matización de que la fuente de Gaudí ha sido más bien la tradición iraní, desde los orígenes caldeo-asiáticos hasta la fusión con lo mogol. Según Sazatornil, Gaudí se habría inspirado para componer la casa de Comillas en un artículo publicado en 1864 por Máximo Díaz de Quijano en *La Abeja Montañesa* con el título «Música española». En éste, su comitente sostenía que el origen del «género español» (la jota aragonesa, el fandango y todos los cantos andaluces) estaba en los cantos árabes. El razonamiento de este autor es que, igual que el neoárabe había sido adoptado en algunas ocasiones como estilo nacional en arquitectura, Gaudí habría diseñado en tono exótico *El Capricho* como forma de ilustrar las raíces orientales de lo español. En nuestra opinión, no se puede sostener, como hace este autor, que la pasión por lo exótico que hemos visto en las Jornadas Regias sea una afirmación de españolismo. La «fantasía oriental» es una constante en el imaginario de la cultura decimonónica occidental y en su persistencia juega un papel fundamental el deseo de evasión. Por el contrario, lo identificable con lo genuinamente español era el mudéjar, un estilo que, según hemos visto, no está presente en *Villa Quijano* a pesar de las afirmaciones en tal sentido de muchos de los gaudinistas. Realmente, no parece que a Gaudí le interesara insistir en lo genéricamente español, sino, en todo caso, en lo específicamente catalán.

compendio (no desprovisto de encanto) de repertorios arqueológicos aplicados a una estructura convencional, en aquel es alarde de originalidad innovadora pero sólidamente fundamentada en los principios de la «proyección ecléctica». Podríamos decir que *Villa Quijano* es una «folie racionalizada» que, gracias al pensamiento metódico y a la «inteligencia imitativa» que han guiado su composición, ha llegado al logro de una expresión arquitectónica original y con «estilo».

El proyecto de Comillas parece la realización en la práctica del *desideratum* expuesto por Paul Sédille:

C'est à sa pensée créatrice [del arquitecto] de rapprocher les principes et de les synthétiser dans une harmonie suprême qui soit l'impression de son idéal<sup>9</sup>.

Llegados a este punto de nuestro análisis, tenemos que referirnos forzosamente ya a la relación entre la casa de Máximo Díaz de Quijano y el manifiesto publicado en *La Renaixensa* por Lluís Domènech i Montaner en 1878. Bajo el título de «En busca de una arquitectura nacional», el arquitecto planteaba en realidad una propuesta metodológica para preparar el camino hacia una arquitectura moderna, más que nacional. La base de esa propuesta era aprovechar todas las enseñanzas del pasado —sin exclusión de civilización o cultura alguna— mediante la asimilación de los principios arquitectónicos de cada época, y aplicar éstos con las formas surgidas de las nuevas «experiencias y necesidades»:

(...) ¿Perque no cumplir francament ab nostra missió? ¿per que no preparar, ja que no poguem formar-la, una nova arquitectura? Inspirem-nos en las tradicions patrias; en bona hora, mes que aquestas no nos serveixin pera faltar á los coneixements que tenim ó podem adquirir.

Admetem los principis que en arquitectura nos ensenyan las edats passadas totas, que de totas ben guiatas necessitem. Subjectem las formas decorativas á la construcció com ho han fet las épocas classicas; sorprenguem en las arquitecturas orientals lo perque de sa imponent magestat en lo predomi de líneas horisontals y de grans superficies llisas ó lleugerament treballadas contraposantse ab lo grandió motiu ornamental format per las esfinges asirias ó persas ricament decoradas; recordem lo principi de la solidés en las fermas líneas egipcianas; procurem adquirir los tresors de gust de lo temple grech; estudiem los secrets de la grandiositat de las distribucions y de la construcció romana, el

---

9. SEDILLE (1884), p. 9. *Op. cit.* en Rouillard (1984), p. 229.

de la idealisació de la matèria en lo temple cristià y lo sistema de múltiples ornamentacions lligades unas ab altres per anarse fent clares y ordenades á diferents distàncies en la decoració arabe, aprenem en fi la galanura de dibuix del renaixement y tants y tants altres coneixements que si las estudiessim per no copiarlas las arts de todas las generacions passadas nos ensenyarian. Y ab aquestos principis severament comprovats apliquem obertament las formas que las novas experiències y necessitats nos imposan enriquintlas y dántloshi expresió ab los tresors ornamentals que los monuments de todas las épocas y la naturalesa nos ofereixen. En una paraula, venerem y estudiem assiduament lo passat, busquem ab ferma convicció lo que avuy debem fer y tinguem fé y valor per durho á cap.

Se nos dirá potser que aixó es una nova forma de eclecticisme. Si procurar la pràctica de todas las bonas doctrinas, que corn á bonas no poden ser contradictorias, procedeixin d'ahont se vulga, es ser eclectich, si assimilarse, com la planta del ayre y del aygua y de la terra, los elements que se necessitan per viure una vida sana es fer eclecticisme; si creurer que todas las generacions nos han deixat alguna casa bona que apèndrer y volerho estudiar y aplicarho es caure en aquesta falta, nos declarem convictes de eclecticisme<sup>10</sup>.

El texto de Domènech i Montaner es, por lo tanto, un manifiesto de eclecticisme como el propio autor «confiesa» al final de manera casi vergonzante. Tal como ha señalado Pedro Navascués<sup>11</sup>, el contenido de «En busca de una arquitectura nacional» no es totalmente original, pues se puede relacionar con los escritos publicados más de treinta años antes por sus maestros románticos, Aníbal Álvarez y Antonio de Zabaleta<sup>12</sup>, o con la propia didáctica de Elies Rogent. Lo que sí es original es ese tono de manifiesto que refleja un cambio en la consideración del Eclecticisme a partir del último cuarto del siglo XIX: si en las décadas anteriores aquel había sido denostado y su nombre desprestigiado, a finales de los setenta y durante los ochenta, la teoría ecléctica vuelve a tomar fuerza y adquiere una expresión militante. Es como si en aquella época el movimiento hubiera madurado y se estuviera cumpliendo la profecía de Viollet-le-Duc de que, después de las copias miméticas, vendrían las copias «inteligentes» cargadas de futuro<sup>13</sup>. La «Arqueología»

sigue siendo la fuente válida para construir el presente («veneremos y estudiemos asiduamente el pasado», dice Domènech) y la pasarela del futuro, pero no a través de la copia «servil», sino a través de la destilación de los «principios» que las edades dejaron inscritos en los monumentos. Ésta es la diferencia que distingue al «Eclecticisme legítimo», defendido por los grandes teóricos como Daly y admitido incluso por el propio Viollet-le-Duc<sup>14</sup>, de las vilipendiadas prácticas «imitativas».

Hay que decir que en Cataluña los postulados de este «Eclecticisme legítimo» —tal y como fueron reformulados con una raíz claramente violetiana por Domènech i Montaner en 1878—, estuvieron muy vigentes hasta finales del XIX, e incluso perduraron hasta bien entrado el siglo XX. Buena prueba de ello es un texto de 1897 de Bonaventura Bassegoda en el que, comentando el edificio de la *Taberna dels Quatre Gats*, decía que Puig i Cadafalch, «defensor de les arts de nostra terra (...) ha fet en aquesta obra seva (...) una traducción lliure de la arquitectura catalana dels sigles XV i XVI (...)». En Puig ab son talent superior no ha copiat servilment las formas, ha copiat tan solzament los principis d'aquellas épocas que allí nos tracta de recordar (...), mes com sab que l'estil es fill del clima, dels materials y de la societat contemporánea, 'ns fa parlar sa casa en catalá modern, en catalá que guarda no obstant los termes d'altres temps y no té diferente sinó la ortografia y la sintaxis. Nos fa revivre l'espèrit artístich que informava una epoca, y no pas la obra d'aquella<sup>15</sup>.

Como hemos repetido varias veces, estas proclamas quedaron en la mayoría de los casos en una mera declaración de intenciones. La utopía ecléctica de sintetizar a través de la historia unos principios ahistóricos de composición, apenas llegó a realizarse. El cumplimiento de la analogía histórica quedó abortado por lo que Peter Collins ha llamado las «bufonadas de los arquitectos»<sup>16</sup>. A pesar de lo injusto y denigrante de esta expresión (porque estamos convencidos de que en el siglo XIX hubo intentos serios de huir del *Singe Style*), lo cierto es que, desde la óptica actual, la mayor parte de la arquitectura decimonónica se ve como una especie de babel de estilos desnaturalizados, o como un monumento al *pastiche*. Esta impresión puede ser debida en la mayoría de

10. DOMÈNECH I MONTANER (1878), pp. 151-160.

11. NAVASCUÉS (1994), p. 42.

12. *Vid. supra*, p. 876.

13. Cfr. VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1846): «Du style gothique au dix-neuvième siècle», *Annales Archéologiques*, junio 1846.

14. «L'éclectisme n'est un bien qu'autant qu'il est soumis à un esprit juste, très-sûr de ce qu'il sait, et possédant des principes arrêtés». *Entretiens*, vol. I, núm. 6, pp. 190-191.

15. BASSEGODA, B. (1897): «Notas artísticas», *La Renaixensa*, 27 de junio de 1897, pp. 1129-1132.

16. COLLINS (1981), p. 147.

los casos, efectivamente, a la frivolidad de los principios genuinamente eclécticos en la práctica constructiva, pero también a la incompreensión de aquellas tentativas por parte de la sensibilidad del siglo xx. Posiblemente, muchas de ellas fueron bien intencionadas y concienzudamente elaboradas, pero la falta de genio creador en sus artífices les privó del éxito en tanto que propuestas de renovación. Es el caso, por ejemplo, del proyecto de Viollet-le-Duc/Duthoit de reforma del castillo de *Roquetaillade*. Allí el gran teórico francés y su discípulo se quedaron en un medievalismo bastante convencional y los muebles no pasaron de ser una simplona revisión burguesa de los señoriales faldistorios. Sin embargo, en los sítiales de la Capilla-panteón de *Sobrellano*, Gaudí logró dar una réplica plena de fuerza plástica, «carácter» y originalidad a los precedentes góticos. Es un caso claro de «síntesis ecléctica», mediante la cual el arquitecto catalán, partiendo de las mismas fuentes que los franceses (los faldistorios medievales con cabezas de galgos), llega a unos resultados mucho más creativos que aquellos. La comparación entre los muebles de Comillas y los de *Roquetaillade* habla elocuentemente de la distancia que hay entre la teoría y la práctica, o de cómo excelentes teóricos pueden fallar a la hora de materializar sus propuestas si no les acompaña el genio creativo.

Las mismas conclusiones se pueden extraer del análisis de *El Capricho*. Aquí, Gaudí se mostró como un alumno aventajado de Viollet-le-Duc y Domènech i Montaner en la manera extraordinariamente coherente de aplicar la doctrina de aquellos a la praxis proyectual. Pero los resultados superaron a los de sus propios «maestros» por la capacidad de eludir el arqueologismo y las inercias formales del pasado, es decir, la copia, sin renunciar a la Historia. Este éxito de Gaudí en la aplicación de la teoría ecléctica se debió no sólo a la coherencia del método, sino a una capacidad de fagocitación de los conocimientos históricos realmente sorprendente, a un instinto de síntesis verdaderamente genial. Si Viollet-le-Duc había prevenido en contra de los arquitectos que se creían tocados por la genialidad porque producían «monstruos»<sup>17</sup>, el de *El Capricho* evitó precisamente la monstruosidad gracias a su genio creativo.

Examinada desde el punto de vista de su relación con la Historia, la casa para Máximo Díaz de Quijano se podría parangonar perfectamente con el programa de lo que, aproximadamente hacia 1904, Puig i Cadafalch

vino a llamar «la nova escola catalana»<sup>18</sup>. Dos años antes de esa fecha, el autor de la *Taberna dels Quatre Gats* había hecho un diagnóstico certero del panorama de la arquitectura de su tiempo con ocasión de su artículo sobre Lluís Domènech i Montaner<sup>19</sup>. Así, escribía Puig i Cadafalch que en aquella época «la arquitectura, por primera vez, se ha encontrado conociendo las obras de todo el mundo y de todas las épocas y en que también á la vez los nuevos medios materiales de construcción le han señalado derroteros desconocidos»<sup>20</sup>, de manera que «en esta obra ha habido dos tendencias: la que se ha enamorado de los nuevos recursos constructivos y la que se ha dejado deslumbrar por los nuevos conocimientos históricos y arqueológicos»<sup>21</sup>. Luego concluía que «No hay más que hojear la numerosa publicación de revistas de arquitectura para vislumbrar los caminos por que anda la contemporánea, dibujándose aquí y allá, cruzándose y mezclándose las ideas de resurrección arqueológica y las de realismo mecánico y constructivo, extendiéndose sobre ellas algo que las ha transformado y continuará transformándolas en ideas nuevas»<sup>22</sup>.

En Cataluña, por lo tanto, la obra de Domènech i Montaner suponía la actualización del camino que había emprendido Rogent y después continuado Martorell. Y aquella «obra vieja» sobre la que creaba la nueva era «el arte más dúctil y más libre de los conocidos, el arte más susceptible de ser aplicado á las invenciones de la construcción moderna, de adoptar los atrevimientos de la ornamentación y de avenirse con las concepciones más nuevas de la escultura y la pintura»<sup>23</sup>, es decir, el Gótico.

Esa forma de conseguir un «arte moderno saturado de savia antigua», se convirtió para Puig i Cadafalch y para el resto de los miembros de «la nova escola catalana» en un modelo a imitar. En los artículos del mismo autor sobre «La arquitectura románica catalana»<sup>24</sup>,

18. Sobre el concepto de la «nova escola catalana», *vid.* Rohrer (1986), especialmente pp. 185-273 y (1989), especialmente pp. 25-29.

19. Cfr. PUIG I CADAVALCH (1902), especialmente pp. 542-544.

20. *Ibid.*, p. 542.

21. *Id.*

22. *Ibid.*, p. 543.

23. *Ibid.*, p. 544. La frase continúa así: «No lo saben los progresivos caseros de aquí y fuera de aquí, lo que encierra de progreso y de novedad ese arte gótico, ese arte medioeval creador de la Catedral, la estructura más sabia del edificio petreo, ante la cual el templo griego resulta una obra primitiva simplicísima».

24. *La Renaixensa*, 25, 26, 27 y 28 de marzo de 1896. Cfr. Rohrer (1989), p. 25.

17. *Entretiens*, vol. I, núm. 6, p. 191.

habla de la misma manera de construir un arte y una Cataluña nuevos a partir de la tradición, pero incluso al final de su vida, ya muy entrado el siglo xx, volverá a insistir en este punto de la relación entre tradición y modernidad:

Tots els meus treballs tenen el mateix origen: un desig de renovar l'art gòtic amb la idea de tornar a revifar el seu esperit impregnant-lo de l'art de postres dies, amb la llibertat i la independència d'un nou treball<sup>25</sup>.

Todo este planteamiento que vincula tradición y modernidad tiene que ver bastante con el discurso arquitectónico que late en la composición de *El Capricho*, con la diferencia de que en la casa comillana no está presente el factor nacionalista y de que el Gótico no es el estilo de referencia. En la raíz del planteamiento está, sin duda, la utopía ecléctica de aprehender del pasado los principios que están más allá de las formas, y modificarlos para adaptarlos al presente. A tenor de las declaraciones que se atribuyen a Gaudí en época madura, este método para enfrentarse al estudio «productivo» de la Historia —planteado con la dialéctica análisis/síntesis de origen claramente violletiano— siguió estando vigente a lo largo de toda su obra:

La ciencia se aprende con principios y el arte con ejemplos. En lugar, pues, de manejar catálogos de formas momificadas en que querían hacer consistir los estilos neomedievales y sustituyendo los tratadistas a la manera de Vignola por los teorizadores como Violletle-Duc, procedí a una revisión de la plástica y la estética de los estilos arquitectónicos: señalando los errores —estructurales en los antiguos y artísticos en el gótico— y extrayendo, en cambio, el sentido de composición y la modulación peculiar, y poder así evolucionarlos en un sentido moderno (no modernista) y valerme de una libertad y un acento personal<sup>26</sup>.

Hay una coincidencia importante, pues, entre los presupuestos conceptuales de «la nova escola catalana» y la arquitectura de Gaudí ya desde esta primera época de Comillas. De hecho, el maestro fue comenzado a reivindicar por Puig i Cadafalch al mismo tiempo que formulaba su concepto de una escuela catalana moderna en arquitectura, y que dejaba sentir ciertas influencias gaudianas en su producción. Pero el compromiso del arquitecto de *Villa Quijano* con la modernidad refleja unos planteamientos mucho más profundos y complejos que los de Puig. Éste había dado a entender que el camino adecuado para lograr una arquitectura que fuera expresión de la nueva época era mezclar las dos tendencias que preconizaban, por un lado, la «resurrección arqueológica» y, por otro, el «realismo mecánico y constructivo». Obviamente, Gaudí participaba de ambas: era de los que se habían «dejado deslumbrar por los nuevos conocimientos históricos y arqueológicos», pero también de los que se habían «enamorado de los nuevos recursos constructivos». Para demostrar lo primero es ocioso añadir algo más a lo que ya hemos dicho a propósito del edificio de Comillas. Sobre lo segundo tampoco hay mucho más que decir sobre todo aquello que se ha escrito sobre el «Gaudí racionalista» y la originalísima tectónica de sus construcciones maduras.

Simplemente apuntar que la revolución del sistema constructivo era uno de los principios teóricos o aspiraciones del «Eclecticismo legítimo», y que César Daly ya había cifrado en la elipse la forma esencial del nuevo estilo.

La diferencia de Gaudí con respecto a sus contemporáneos es la forma integral en cómo aborda la renovación arquitectónica. Ésta abarca todos los aspectos de la composición tomando como base la noción de programa. Así, el fundamento de la nueva arquitectura no sólo es el racionalismo constructivo y un lenguaje formal «moderno» producto de la «síntesis estilística», sino la satisfacción de todas las necesidades funcionales y «morales», como son, por ejemplo, las derivadas de la adaptación al medio y de los emergentes patrones de *confort*. Pero además, el *modus operandi* gaudiano no se contenta con resolver los «elementos del problema», sino que adopta como principio básico del método la expresión arquitectónica de aquellos.

La cualidad expresiva de esta arquitectura se manifestó en *El Capricho* de diferentes formas, pero singularmente a través de metáforas, figuras compositivas para las que Gaudí reveló un raro talento. A las empleadas para la representación arquitectónica del programa, el

25. Cfr. *ibid.*, p. 29.

26. TARRAGÓ, Salvador (1991): «Entre la estructura y la forma», pp. 157-158. Tarragó traduce al castellano un texto reproducido por Puig i Boada en *Gaudí ens parla* (1976), que a su vez toma este autor del libro de Joan Bergós *Antoni Gaudí. L'home i l'obra* (1952). Sin embargo, en la edición en castellano (1974) de este último libro, el texto no está puesto en primera persona, de manera que parece un comentario de Bergós, no las palabras textuales del arquitecto. Volvemos a reiterar aquí nuestras reticencias sobre la autenticidad de las frases atribuidas a Gaudí por sus seguidores, pero es cierto, sin embargo, que el texto reproducido en este caso coincide plenamente con las ideas que, sobre el método de composición gaudiano, hemos deducido a lo largo de nuestro trabajo.

arquitecto añadió otra de tipo histórico en el nivel de la «síntesis estilística». De este modo, se confirma en *Villa Quijano* esa condición «literaria» de la creación gaudiana puesta ya en evidencia en las farolas de la Plaza Real y los muebles de la Capilla-panteón. Según esta condición, la arquitectura no es ya sólo capaz de expresar emociones o cualidades como defendía la teoría de la «arquitectura parlante», sino desarrollar un discurso. Así lo reveló el cronista del *Boletín de Comercio* Juan Polanco Crespo, cuando en 1888 hizo una «lectura» de la casa de Máximo Díaz de Quijano en clave histórica. Para este autor, el edificio era una «imagen» de cómo en el arte persa habían influido el griego y el egipcio, y cómo aquel influyó a su vez en el de los árabes. Nosotros creemos que la «imagen» es todavía más compleja porque, además de representar la influencia del arte persa, o incluso caldeo-asirio, en la arquitectura islámica oriental hasta el período mogol, mostraría posiblemente también los orígenes orientales de la europea. Pero en cualquier caso, e independientemente del contenido concreto de la metáfora, la construcción de un discurso semejante constituye un hecho diferencial de la arquitectura gaudiana, sin parangón alguno, creemos, en el contexto de su época.

En vista de todo ello, se puede llegar fácilmente a la conclusión de que el afán expresivo es una de las características distintivas del pensamiento arquitectónico que erigió *El Capricho*. Si en la composición general destaca una «idea madre» que se constituye en el aglutinante de la «decoración arquitectónica» y el generador de múltiples metáforas, de la misma forma en el lenguaje estilístico del edificio se desarrolla una idea a través de una «imagen» o metáfora visual.

Todas estas estrategias de modernidad que hemos ido viendo —el «realismo constructivo», el «funcionalismo expresivo», la «síntesis ecléctica», etc.— se dan con carácter parcial en la arquitectura contemporánea de la obra de Gaudí, pero en el proyecto de Comillas vienen a concitarse en un proyecto global y radical de renovación. Por eso podemos decir sin temor a equivocarnos que *El Capricho* constituye el paradigma de la arquitectura ecléctica. Y aunque el objeto principal de este trabajo es el análisis del edificio proyectado en la villa cántabra para Máximo Díaz de Quijano, nos atreveríamos a decir que el pensamiento ecléctico nunca abandonó la mente creadora del genio catalán. El texto que hemos citado anteriormente se puede calificar de manifiesto ecléctico, pero es que la misma filosofía de «superación del Gótico» tantas veces expresada por el maestro a propósito de la *Sagrada Familia*, es decir, me-

jorar la construcción ojival para prescindir de las «muletas» (los arbotantes), lo es también.

Hemos hecho esta misma afirmación en algún foro de especialistas, y ello ha suscitado un vivo rechazo en algunos gaudinistas. Tal reacción puede entenderse en el contexto de la escasa fortuna crítica que ha merecido el Eclecticismo por parte de la historiografía del siglo xx. Pero no es razonable puesto que, si la producción gaudiana como hecho arquitectónico en sí mismo considerado es muy diferente a la de sus coetáneos, en cambio tiene mucho que ver con la «arquitectura pensada» del movimiento ecléctico.

A lo largo de la historiografía sobre Gaudí se ha suscitado recurrentemente la cuestión de si había que encuadrar al maestro dentro del Modernismo, o bien estudiarlo como una personalidad única y al margen de los movimientos contemporáneos. En nuestra opinión, es absurdo abstraer al catalán del contexto de su época. El contexto crítico en el que se formó como arquitecto y realizó su obra temprana —entre la que se incluye *El Capricho*— es sin duda el Eclecticismo. A la luz de los resultados de este trabajo, no sólo es que se pueda calificar el proyecto de Comillas de ecléctico, sino que éste debe pasar a ser considerado un paradigma del Eclecticismo, y su autor el arquitecto ecléctico por antonomasia. Lo que ocurre es que, a fuer de ser tan genuinamente ecléctica, la obra de Gaudí se adelanta a la de sus coetáneos y apenas se parece a la arquitectura habitualmente relacionada con el movimiento ecléctico.

La aparente paradoja se entiende perfectamente si tenemos en cuenta que el Eclecticismo «legítimo» se había planteado como una estrategia de transición hacia un estilo moderno, es decir, hacia una nueva arquitectura que fuera expresión «orgánica» de la modernidad. Gaudí se revela, en este sentido, como el arquitecto llamado a cumplir la utopía mediante una aplicación práctica extremadamente consecuente de los postulados eclécticos. Ello, obviamente, no hubiera dado los mismos frutos sin la formidable herramienta de su genial inventiva, pero es importante destacar que ese programa de renovación arquitectónica se basa en un trabajo metódico y fundamentado en sólidos principios teóricos. No hay contradicción entre eclecticismo y modernidad en la doctrina decimonónica. Como dijo Paul Sédille en 1884, «que veut dire le mot “électisme”, sinon l’acceptation des enseignements du passé pour en composer avec choix une doctrine nouvelle?»<sup>27</sup>.

27. SEDILLE (1884), p. 10. Citado en Rouillard (1984), p. 228.

Decididamente, para entender *El Capricho* hay que ponerse en el contexto de su época. Ello nos dará la medida de lo que la arquitectura de Gaudí debe a su tiempo y lo que ésta aporta sobre las demás. A lo largo de estas conclusiones hemos intentado mostrar —desglosando su estudio en el nivel de la composición y el del estilo— cuáles son los fundamentos del método gaudiano que explican la diferencia de la obra de Comillas con respecto a ejemplos equiparables contemporáneos. Puede ser aleccionador añadir ahora, a modo de postrera comparación, el caso de un edificio como el de la iglesia de Saint-Jean de Montmartre (1894-1904). Construida por Anatole de Baudot, uno de los principales seguidores de Viollet-le-Duc, se propuso en su tiempo por la pionera estructura en cemento armado como un ejemplo de las posibilidades transformadoras de los nuevos materiales. Visto con nuestra mirada contemporánea, aquel que en su día fue un gran «atrevimiento» constructivo nos parece un insulso neogótico de hormigón. Es una prueba evidente de que para cambiar la arquitectura no era suficiente emplear los nuevos procedimientos constructivos facilitados por la revolución industrial. Había que tener imaginación y actuar desde la raíz misma del hecho arquitectónico.

Esto es lo que hizo Gaudí en ese proyecto «radical» que fue *El Capricho*. Un edificio que, parafraseando a José de Manjarrés, fue concebido como una «decoración construida» en la que el programa arquitectónico actuó tanto de criterio rector de la composición como de elemento decorativo en sí mismo. El funcionalismo y el racionalismo decimonónicos confluyeron para crear una «máquina de vivir» perfectamente adaptada al medio y programada para el *confort*, construida bajo los principios de economía y realismo mecánico. La tradición de la «arquitectura parlante» y la teoría romántica del «carácter» desembocaron en una estética de la expresión sublimada en la metáfora plástica y literaria. La poética del Pintoresco se alió con la pasión arqueológica en la metamorfosis ecléctica de los estilos. Gaudí erigió, es verdad, una *folie* de indiano, pero en ésta no hay nada de aleatorio. Detrás de su caprichosa apariencia se esconde una arquitectura heliotrópica y aerodinámica de vocación pre-organicista. Bajo el aparente exotismo, se alza la airada reivindicación de una arquitectura policroma de remotísimos orígenes.

En función de todas estas circunstancias, que preludian nuevos derroteros para la arquitectura, cabría ya preguntarse aquí si *El Capricho* puede ser considerado pre-modernista. Para contestar a esta pregunta habría que dilucidar previamente la espinosa cuestión de si

realmente Gaudí fue alguna vez modernista, algo sumamente complejo que excede de los límites de este trabajo<sup>28</sup>. En realidad, con esta cuestión nos estamos planteando los mismos interrogantes que se hacía Nikolaus Pevsner en 1960 cuando se preguntaba si el arquitecto catalán era un pionero o un «outsider»<sup>29</sup>. Pevsner no lo tuvo muy claro al principio<sup>30</sup>.

Desde luego, la componente «expresionista» de la arquitectura gaudiana es algo que no se puede negar y que, de una manera todavía contenida, anticipa ya *Villa Quijano*. Que Gaudí interpretó en clave expresiva los postulados eclécticos —y en particular los de origen violletiano— es un hecho demostrado en el edificio de Comillas y una de las principales fuentes de su modernidad. Sin embargo, no todo lo moderno es «modernista». Las apariencias, como todo el mundo sabe, pueden ser engañosas. El equívoco en el caso de Gaudí puede venir de una identificación apresurada del hecho diferencial de su arquitectura con el fenómeno del *Art Nouveau*. El alejamiento con respecto al pasado, que es lo que caracteriza a la estética modernista, puede ser el resultado de distintas vías, de proyectos distintos. Para los seguidores del Modernismo, la ruptura con la tradición era la vía, pero para la teoría ecléctica el camino era el perfeccionamiento de aquella, su superación mediante una evolución «tranquila». Los arquitectos de *La Renaixença* parecen plenamente involucrados en este último proyecto porque es en la tradición donde buscan ese «arte moderno saturado de savia antigua»<sup>31</sup>. Gaudí participa de la misma estrategia, pero su originalísima personalidad artística le llevará a una renovación mu-

28. Dada la confusión semántica que existe en relación con el término *Modernisme* y la controversia sobre si se puede incluir a Gaudí dentro de esta categoría estilística, nos parece que sería muy útil abordar el estudio de los demás edificios gaudianos, así como los de los principales arquitectos catalanes de su tiempo, bajo el punto de vista del método de composición. Ello ayudaría a clarificar sustancialmente cómo se resuelve en ellos la ecuación entre tradición y modernidad, hecho fundamental para calibrar la verdadera naturaleza del pensamiento arquitectónico de los «modernistas» catalanes.

29. PEVSNER, Nikolaus (1960): «Gaudi: pioneer or Outsider?», *The Architect's Journal*, núm. 15, diciembre, Londres.

30. En las primeras ediciones de su clásico *Pioneros del Diseño Moderno* (1936 y 1949), Gaudí ni siquiera aparecía nombrado en el texto por ser considerado un extravagante y «sus inventos sólo fantásticos desvaríos». En el artículo de 1960 calificó su arquitectura fundamentalmente de expresionista, y en la edición española de *Pioneros...* de 1977 la incluyó decididamente en el *Art Nouveau*, aunque matizando que también había de eslabón con el expresionismo del siglo xx.

31. PUIG I CADAVALCH (1902), p. 544.

cho más radical de los fundamentos arquitectónicos. A partir de un método de composición que comienza a madurar en Comillas, Gaudí marcará una línea evolutiva de la arquitectura del siglo XIX que culmina en su propia obra. Una línea que se extinguirá prácticamente sin descendencia tras llevar hasta sus últimas consecuencias el Eclecticismo decimonónico. Es una metamorfosis arquitectónica que, por lo menos a tenor de los resultados de este trabajo, debería considerarse paralela y no convergente con el Modernismo.

*El Capricho* demuestra que mientras unos están buscando, Gaudí está encontrando; que mientras unos ha-

cen manifiestos teóricos, él los construye. Así es como el joven arquitecto, repleto de cosas que decir y demostrar, hizo en Comillas éste que bien puede calificarse como «el manifiesto del girasol».





## BIBLIOGRAFÍA

### ANTONI GAUDÍ

- BASSEGODA NONELL, Juan (1971a): *Gaudí*, Madrid, Publicaciones Españolas (Temas Españoles, 517).
- (1989): *El Gran Gaudí*, Sabadell, Ed. Ausa.
- (1992): *Aproximación a Gaudí*, Madrid, Doce Calles.
- BENET, Rafael (1927): «Exposició Gaudí», *La Veu de Catalunya*, 24 de junio de 1927.
- BERGÓS MASSÓ, Joan (1954): *Antoni Gaudí. L'home i l'obra*, Barcelona, Ariel.
- (1974): *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona, Cátedra Gaudí (2ª ed. del libro de 1954).
- BONET I GARÍ, Lluís (1976): «Documents inèdits-notícies recollides durant l'enterrament del Comte de Güell (10 Juliol 1918)», *Templo*, año 110, enero de 1976.
- CASANELLES, Enric (1965): *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona, Ediciones La Polígrafa.
- Catalogue illustré du Salon de 1910*, Bibliothèque des annales, Paris, Baschet, Ludovic.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1950): *El arte de Gaudí*, Barcelona.
- (1961): *Gaudí*, Barcelona.
- CODINACHS, Marcia (ed.) (1982): *Gaudí, Antonio: Manuscritos, Artículos, Convesaciones y Dibujos*, colección Arquitectura, núm. 6, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- COLLINS, George R. (1961): *Antonio Gaudí*, Barcelona/Buenos Aires/Bogotá, Editorial Bruquera.
- (1961b): «Antonio Gaudí's Design Methods, As Described by Himself», *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes*, Actas del primer col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica, Montserrat.
- (1970): «Antonio Gaudí: Estructura y forma», en *Jornadas Internacionales de Estudios Gaudinistas* (Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Manuales de Arquitectura, v. 7), Barcelona, Blume.
- (1979): «The Design procedures and Working Methods of the Architect Antonio Gaudí», *Papers of the International Congress of Art History*, vol. III, Granada.
- COLLINS, G. R. y BASSEGODA, J. (1983): *The designs and drawings of Antonio Gaudí*, Princeton, University Press.
- «El Arquitecto Gaudí en el Salón de la "Nationale" de París», *Arquitectura y Construcción*, año XIV, núm. 217, agosto de 1910, pp. 240-248.
- FLORES, Carlos (1984): *Gaudí, Juyol y el Modernismo Catalán*, Madrid, Aguilar, 2 vols.
- (2002): *La lección de Gaudí*, Madrid, Editorial Espasa Libros.
- «Gaudí en París: Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts», *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1911*, pp. 32-45.
- Gaudí 2002: miscelánea*, Barcelona, Planeta, 2002.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (dir.) (2002): *Gaudí 2002. Miscelánea*, Barcelona, Planeta/Ajuntament de Barcelona.
- (2012): *Gaudí esencial*, Barcelona, Librosdevanguardia.
- GÜELL, Carmen (2001): *Gaudí y el Conde Güell: el artista y el mecenas*, Barcelona, Editorial Martínez Roca.
- Jornadas Internacionales de Estudios Gaudinistas* (Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Manuales de Arquitectura, v. 7), Barcelona, Blume, [1970].
- KENT, Conrad (1988): «The Park Güell in context», *Sites*, 19, pp. 66-76.
- KENT, Conrad y PRINDLE, Dennis (1992): *Hacia la arquitectura de un paraíso: Park Güell*, Madrid, Blume.
- LAHUERTA, Juan José (ed.) (1990): *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova S.A.
- (1993): *Gaudí, 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa.

- LAHUERTA, Juan José (1995): «El viatge de Jacint Verdaguer a nord d'Àfrica o l'ingenu orientalista», en Joseph Maria Fradera Barcelo *et al.*, *Catalunya i Ultramar. Poder i negoci a les colònies espanyoles (1750-1914)*, Barcelona, Consorci de les Drassanes de Barcelona.
- (2002): *Univers Gaudí*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània/Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- LEBLOND, Marius-Ary (1910): «Gaudí et l'architecture méditerranéenne», *L'art et les artistes*, Paris, XI, pp. 69-76.
- MARIMÓN, Carlos (1960): «Gaudí a través de su obra. I: La Casa Vicens, primer edificio del gran arquitecto», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 30 de noviembre de 1960.
- MARTINELL, César (1951): *Gaudí i la Sagrada Família comentada por ell mateix*, Barcelona.
- (1967): *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
- MARTORELL, Jeroni (1910): «En Gaudí a París», *La Veu de Catalunya*, any XX, núm. 3.999, 23 de junio de 1910, p. 3.
- MATAMALA FLOTATS, Juan (1960): *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto* (manuscrito conservado en la Cátedra Gaudí).
- (1999 [1960]): *Antonio Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Claret (versión abreviada del manuscrito original de 1960 conservado en la Real Cátedra Gaudí).
- MERCADER, Laura (2002): *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, Barcelona, El Acanalado, núm. 54, Gaudí 2002.
- MOLEMA, J. (1992): *Un camino hacia la originalidad. Antonio Gaudí*, Santander, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cantabria.
- PABÓN-CHARNECO, Arleen (1983): *The architectural collaborators of Antoni Gaudí* [tesis doctoral: Northwestern University, 1982], University Microfilms International, Ann Arbor.
- PANE, Roberto (1982): *Antoni Gaudí*, Milán, Edizioni di Comunità (2ª edición corregida y aumentada de la original de 1964).
- (1984): «Nova contribució a l'estudi de Gaudí, entre crítica d'art i psicologia», en *Antoni Gaudí (1852-1926)*, Barcelona, Centre Cultural de la Caixa de Pensions.
- PEVSNER, Nikolaus (1952): «The strange architecture of Antonio Gaudí», *The Listener*, núm. 7, agosto, Londres.
- (1960): «Gaudí: pioneer or outsider?», *The Architect's Journal*, núm. 15, diciembre, Londres.
- PUIG BOADA, Isidre (1976): «Gaudí ens parla», separata de *Miscellania Barcelonensia*, núm. XIV, Barcelona.
- (1981): *El pensament de Gaudí*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona.
- RÁFOLS, Josep F. y FOLGUERA, Francesc (1929): *Gaudí*, Barcelona, ed. Canosa.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1998): *La metáfora de la colmena*, Madrid, Ediciones Siruela.
- ROHRER, Judith (2004): «Catolicisme, catalanisme i polèmica: Gaudí i la Sagrada Família», en A. M. Blasco y Ramon Pla (eds.), *Gaudí i la dimensió transcendent*, Barcelona, Editorial Cruïlla, pp. 111-126.
- SAMA, Antonio (2006): «Historia versus natura: arquitectura y literatura en la obra de Gaudí. Los candelabros de Barcelona», *Goya*, núm. 310, Madrid, enero-febrero, pp. 35-49.
- SERT, José Luis y SWEENEY, James Johnson (1961): *Antonio Gaudí*, Barcelona, Poligrafía.
- TARRAGÓ, Salvador (1977): «Entre la estructura y la forma», *A+U* 86, Tokio, diciembre.
- TORI, Tokutoshi (1983): *El mundo enigmático de Gaudí*, Madrid, Instituto de España, 2 vols.

## ARQUITECTURA, INDUSTRIA Y ARTES CATALANAS, CON ESPECIAL REFERENCIA AL CONTEXTO CULTURAL DE LA RENAIXENÇA

- «Americanos» «Indianos». *Arquitectura i Urbanisme al Garraf, Penedès i Tarragonés (Baix Gaià)*. Segles XVIII-XX, Vilafranca del Penedès, Organisme Atònom Biblioteca-Museu Balaguer, 1998, 2ª edición. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la Biblioteca-Museu Balaguer en ¿1990?
- AMIGÓ I BARBETA, Jordi (2000): «L'empresa Pujol y Bausis, dels orígens a la fi de la producció modernista», I Miscel·lània del Grup d'Estudis d'Esplugues, en *Esplugues i el Modernisme. Patrimoni i Ciutat*, Ajuntament d'Esplugues, abril, pp. 15-19.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1971b): «Arquitectos catalanes del siglo XIX: Cristóbal Cascante Colom», *La Prensa*, 22 de junio de 1971.
- BOHIGAS, Oriol (1983 [1968]): *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, ed. Lumen, 3ª edición.
- CASCANTE DÁVILA, Luis María (1999): *Mi abuelo Cristóbal Cascante Colom*, Barcelona [edición del autor].

- CIRICI PELLICER, Alexandre (1951): *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá.
- (1973): «Un període poc estudiat: l'esteticisme», *Serra d'Or*, núm. 165, pp. 48-51.
- Commemoració del centenari de la construcció de can Casas i de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante (1889-1989)*, El Bruc (Anoia), 1989.
- Cuadernos de Arquitectura*, segundo y tercer trimestre de 1963, núms. 52/53, número especial dedicado a Domènech i Montaner.
- DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (1878): «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixensa*, año VIII, vol. I, Barcelona, 28 de febrero de 1878, pp. 149-160.
- (1878-1879): «Caràcters propis de l'arquitectura catalana da través de diferents èpoques i estils artístics», en *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana*, vol. I, pp. 82-85 y 94-97.
- Domènech i Montaner. Año 2000*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.
- El Modernisme* (Catálogo de exposición, Barcelona, Museu d'Art Modern, 10 de octubre de 1990-13 de enero de 1991), Barcelona, Olimpiada Cultural/Lunwerg editores, 1990, 2 vols. (existe una edición en castellano).
- FONTBONA, Francesc (1990): «¿Existió realmente el Modernismo?», *El Modernisme*, pp. 45-49.
- (2002): *Gaudí al detall*, Barcelona, Portic.
- FREIXA, Mireia (1986): *El Modernismo en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.
- (1988): «El Protomodernismo en la arquitectura y en las artes decorativas», en *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario (1888-1988)*, Barcelona, L'Avenç, pp. 480-489.
- (1991): *El modernisme a Catalunya*, Barcelona, Barcanova S.A.
- (2002): «... dando la forma apropiada al uso y a los materiales...». El sentido del ornamento en la obra de Gaudí», *Gaudí. Arte y diseño*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, pp. 59-77.
- HEREU PAYET, Pere (1978): «Sobre las lecciones de Historia de la Arquitectura dictadas por Aníbal Alvarez Bouquel y recogidas por Elias Rogent i Amat», *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid.
- (1987): *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya.
- (1990): «La idea d'arquitectura a l'Escola que Gaudí conegué», en J. J. Lahuerta (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova S.A., pp. 11-42.
- LACUESTA, Raquel (1976): *Cristóbal Cascante, arquitecto*, Barcelona (trabajo de investigación inédito).
- (2002): «Cristóbal Cascante i Colom (1851-1889)», *Materials del Baix Llobregat*, 8, pp. 93-98 [parte de una serie de artículos bajo el título de «Síntesis biogràfiques de diferents arquitectes històrics amb activitat a la comarca del Baix Llobregat»].
- LACUESTA, Raquel y ROSENT, Jordi (1989): *Commemoració del centenari de la construcció de can Casas i de la mort de l'arquitecte Cristóbal Cascante (1889-1989)* (tríptico), El Bruc (Anoia).
- MCCARTHY, M. (1973): *Catalan Modernisme and English Cultural Movements of the Nineteenth Century*, Cambridge University Library (tesis doctoral inédita).
- MARFANY, Joan-Lluís (1990): «Gaudí i el Modernisme», en J. J. Lahuerta (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova S.A., pp. 69-101.
- (1990b): «Modernismo catalán y fin de siglo europeo. Algunas reflexiones», *El Modernismo*, pp. 33-44.
- PUIG I CADAFALCH, Josep (1895): «Lo catalanisme y la arqueología», *La Renaixensa*, 29 de noviembre de 1895, pp. 6723-6725.
- (1902): «Don Luís Domènech Montaner», *Hispania*, núm. 93, 30 de diciembre de 1902, pp. 539-557.
- RÀFOLS, Josep F. (1949): *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino.
- ROHRER, Judith (1973): «“Modernismo” and Architecture: Some Etymological and Ideological Considerations», *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada (España), pp. 453-462.
- (1986): *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona, c. 1880-c. 1906*, Michigan, Ann Arbor (tesis doctoral presentada en la Columbia University en 1984).
- (1987): «L'Exposició Internacional del 1888», *Homeatge a Barcelona: La Ciutat i les seves arts*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- (1990): «Modernisme i el neogòtic en l'arquitectura», *El Modernisme*, Barcelona, Museu d'Art Modern/Olimpiada Cultural/Lunwerg editores, vol. I, pp. 323-333.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1988): «Orígens de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona», *Elies Rogent i la Universitat de Barcelona*, Edicions Universitat Barcelona.
- SUBÍAS PUJADAS, M. Pía (1989): *Pujol i Bausis. Centre productor de ceràmica arquitectònica a Esplugues de Llobregat*, Esplugues de Llobregat, Ajuntament d'Esplugues.
- TRENC BALLESTER, Eliseu (1982): «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne», *Melanges de la Casa Velázquez*, vol. XVIII, pp. 311-359.
- TRENC BALLESTER, Eliseu & YATES, Alan (1988): *Alexandre de Riquer (1856-1920): the British connection in Catalan modernisme*, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications.

COMILLAS Y EL MECENAZGO DE LOS LÓPEZ. *EL CAPRICH*O. ARQUITECTURA CÁNTABRA

- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga (1991): *Indianos y arquitectura en Asturias (1870-1930)*, Gijón, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel y SOLDEVILLA, Consuelo (2007): *Arquitectura de los indianos en Cantabria (siglos XVI-XX)*, Santander, ediciones de la librería Estudio.
- ARNÚS, María del Mar (1999): *Comillas. Preludio de la Modernidad*, Madrid, Electa.
- (2004): *Comillas: Preludio de la Modernidad*, Barcelona, Triangle postals (nueva edición del anterior, ampliada con ilustraciones en color).
- (1984): «Comillas, preludio del modernismo catalán», *La Vanguardia*, 31 de enero de 1984, p. 32.
- (1985): «“El Capricho” de Gaudí. Una casa encantada, pero sin restaurar», *La Vanguardia*, 12 de febrero de 1985, p. 41.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1985a): «Imágenes de un Gaudí inédito», *La Vanguardia*, 10 de septiembre de 1985.
- (1985b): Hojas manuscritas sobre *El Capricho* conservadas en la Cátedra Gaudí, redactadas hacia 1985.
- (1985c): «Cartas de los lectores. *El Capricho* de Comillas», *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1985, p. 5.
- CAMPUZANO RUIZ, Enrique y CASTILLO ARENAL, Luis (1989): «Gaudí: “*El Capricho*” y su restauración. Comillas (Cantabria)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. III, pp. 53-59.
- (1991): «“*El Capricho*” de Gaudí en Comillas», *La revista de Santander para la familia montañesa*, núm. 65, abril-junio, pp. 22-29.
- ESE [Enrique Sepúlveda] (1882): *Desde Comillas. Crónica del viaje régio en el verano de 1882*, Madrid, Imprenta y Fundición de León Tello.
- GARCÍA-MARTÍN, Manuel (1993): *Comillas modernista*, Barcelona, Catalana de Gas.
- GIORDANO RODRÍGUEZ, Carlos Alberto y PALMISANO, Lionel Nicolás (2012): *Guía visual El Capricho-Villa Quijano, una casa con influencias de la arquitectura árabe y el arte oriental*, Barcelona, Dos de Arte Ediciones S.L.
- GÓMEZ ANUARBE, Manuel (2002): *Masonería y Santidad. Los Caprichos de Gaudí en los Jardines de Comillas*, Torrelavega, Editorial Besaya.
- KENT, Conrad (1988b): «Gaudí's Capricho in context: Barcelona on Atlantic», *Sites*, pp. 48-56.
- LANUZA, A. (1881): *Comillas. Apuntes Históricos, Noticias varias y reseña de la permanencia de SS. MM. Y AA. en aquella villa*, Santander, Imp. y Lit. de J. M. Martínez.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio (1881): «Nuestros grabados. Viaje de SS. MM. á Galicia», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXXIII, 8 de septiembre de 1881, pp. 82-83.
- ORTIZ DE LA AZUELA, Julián (1902): *Comillas. Notas para su historia*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1894): «Desde la Montaña. VIII. Comillas», *El Día*, 11 de noviembre de 1894, núm. 15.977, p. 2.
- (1896): *Por la España pintoresca. Viajes*, Barcelona, Antonio López editor (recopilación de las crónicas de viaje publicadas en el diario *La Época*, en 1894, y posteriormente reproducidas en el cántabro *El Atlántico*).
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1876): «Cuarenta leguas por Cantabria», *Revista de España*, Madrid.
- PÉREZ NIEVA, Alfonso (1893a): «Comillas», *El Globo*, año XIX, 3ª época, núm. 6.507, 3 de septiembre 1893, p. 1.
- (1893b): «Cosas de la Tierruca. El indiano», *El Globo*, 13 de septiembre de 1893.
- (1896): *Por la Montaña. Notas de un viaje a Cantabria*, Santander, Tipografía de *El Cantábrico*, pp. 75-81 (incluye un prólogo de José María de Pereda).
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio, et al. (1990): *Comillas*, Santander, Electra de Viesgo/Grupo Endesa.
- POLANCO CRESPO, Juan (1888): «Una excursión á Comillas», *Boletín de Comercio*, Santander, 14 de enero de 1888.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2006): «Comillas, paisaje cultural», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, tomos 18-19, 2005-2006, pp. 237-279.
- RUIZ DE LA RIVA, Eduardo (1991): *Casa y Aldea en Cantabria. Un estudio sobre la Arquitectura del territorio en los Valles del Saja-Nansa*, Santander, Ed. Librería Estudio/Universidad de Cantabria.
- SAMA, Antonio (1987): *Gaudí y el Modernismo en Comillas*, Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad Complutense de Madrid.
- (1991): «Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioscos de Comillas», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2ª época, núm. 11, abril, pp. 37-52.
- (1992): «Antecedents juvenils del parc Güell: *El Capricho* de Comillas», *Butlletí dels Mestres*, octubre-diciembre, núms. 239-240.
- (2011): *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*, Tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.

- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2008): *Comillas por escrito. Antología de textos sobre la villa cántabra*, Santander, Ediciones Valnera/Consejería de Cultura, Ayuntamiento de Comillas/Fundación Comillas.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup>. Teresa (1975): «“El Capricho” de Comillas, de Gaudí», *Altamira*, núm. I, Santander, pp. 337-343.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis (2000): «Gaudí en Comillas. Entre el orientalismo y el modernismo», en Ignacio Henares Cuellar y Salvador Gallego Aranda (eds.), *Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la Modernidad* (Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista), Universidad de Granada, pp. 383-398.
- (2002): «Gaudí y Comillas. Historia, historiografía y gestión de un patrimonio», *Conferencia de clausura. II Jornadas de ACANTO sobre Patrimonio Cultural y Natural de Cantabria*, ACANTO/Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- (1996): *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria/Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Fundación Marcelino Botín.
- THOS Y CODINA, Silvino (1890): *De Comillas a París (agosto a octubre de 1889)*, 2ª edición, Barcelona, A. López Robert imp.
- VERDAGUER, Jacint [1882]: *A la benedicció de la capella del Cor de Jesus erigida per l'Excm. Sr. D. Antoni Lopez. Al arquitecte Martorell* [hoja impresa], Santander, Imprenta y lit. de Martínez s.d.
- (1885): «En Comillas», *Caritat. Poesies estampades a favor de les víctimes dels terratrèmols d'Andalusia*, Barcelona, Estampa de Fidel Giró.

## TEORÍA Y CRÍTICA ARQUITECTÓNICA. FUENTES CLÁSICAS Y CONTEMPORÁNEAS PARA LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XIX

- ÁLVAREZ, Aníbal (1846): «Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico, por el profesor de esta asignatura en la escuela especial de Arquitectura, don...», *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, núm. 13, 1 de diciembre de 1846, pp. 97-99.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1859): *El estilo mudéjar en la arquitectura* (discurso leído ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de D... el 18 de junio de 1859), Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- BIDOU, H. (1910): «Le Salon du 1910 (III parte)», *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 637, julio, pp. 26-50.
- BLANC, Charles (1867): *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture...*, Paris, Henry Laurens éditeur.
- BRISEUX, Ch-E. (1743): *L'Art de bâtir des maisons de campagne où l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur décoration*, 2 vols.
- COUSIN, Victor (1851): *Du Vrai, Du Beau & Du Bien*, Paris, Librairie Académique, Didier et Cie Libraires.
- CHABAT, Pierre (1881): *La brique et la terre cuite*, Paris, Morel et Cie.
- DALY, César (1840): «De l'Architecture domestique monumentale», *Revue générale de l'architecture et les travaux publics*, I, núm. 4, abril, cols. 197-204.
- (1844): «L'Alhambra», *Revue générale de l'architecture et les travaux publics*, V, cols. 94-102 y 529.
- (1864): *Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Première série. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, 3 vols., Paris, Morel; tomo 1, hôtels privés; tomo 2: maisons a loyers; tomo 3: villas suburbaines.
- (1869): «De l'architecture de l'avenir. A propos de la Renaissance française», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, núm. XXVII, Paris, cols. 10-71.
- (1868-1872): *L'Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Deuxième série. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, 3 vols., Paris, Ducher et Cie; tomo 1: décorations extérieures et intérieures des établissements de commerce et des habitations; tomo 2: villas, chalets, jardins...; tomo 3: décorations intérieures des établissements de commerce et des habitations de ville et de campagne.
- (1874-1877): *Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Troisième série. Décorations intérieures peintes*, 2 vols., Paris, Ducher; tomo 1: salons, salles a manger, chambres a coucher; tomo 2: cabinets de travail, bibliothèques, accès, salles de concert...
- DURAND, J. N. L. (1813): *Nouveau précis des leçons d'architecture: données a l'Ecole impériale polytechnique*, Paris, Fantin.
- (1981 [1802-1821]): *Compendio de lecciones de arquitectura y Parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Madrid, Pronaos. Traducción al español con prólogo de Rafael Moneo del *Précis des leçons d'Architecture données a L'Ecole Royale Polytechnique*, 2 vols., Paris, 1802-1805, seguida de la *Partie Graphique des Cours d'Architecture faits a l'École Royale Polytechnique depuis sa reorganization, precedé d'un sommaire des leçons relatives a un nouveau travail*, Paris, 1821.

- FOSSAS PI, Modesto (1870): «Juicio crítico sobre la Alhambra. Discurso leído por el arquitecto D. Modesto Fossas Pi, en el Ateneo catalán de Barcelona», *El Eco de los Arquitectos*, pp. 217-219, 234-237, 243-244, 257-259.
- HAUDEBOURT, Louis Pierre (1838): *Le Laurentin, maison de campagne de Pline de jeune: restituée d'après la description de Pline*, Paris, Carilian-Goeury.
- HUMBERT DE SUPERVILLE, Pierre David Giottin (1827): *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, C.C. van der Hoek.
- ISABEY ET LEBLAN, Léon (1864): *Villas, Maisons de Ville et de Campagne Composées sur les Motifs des Habitations de Paris dans les Styles des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> & XIX<sup>e</sup> Siècles, et sur un Choix des Maisons les Plus Remarquables de l'Etranger*, Paris, A. Levy [hay otra edición de 1867].
- JONES, Owen (1856): *The Grammar of Ornament*, Londres, Day and Son Limited.
- KERR, Robert (1865 [1861]): *The Gentleman's House; how to plan english residences from the parsonage to the palace*, Londres, John Murray.
- KRAFFT, Jean-Charles (1849): *Maisons de campagne, habitations rurales, chateaux, fermes, jardins anglais, temples, chaumières, kiosques, ponts, etc. etc., situés aux environs de Paris et dans les Départements Voisins...*, Paris, Maison Bance aîné.
- LÁZARO, Juan Bautista (1882-1883): «El estilo moderno», *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, año IX, 1882, pp. 140-142, 146-149, 210-211. Año X, 1883, pp. 98-100.
- LOUDON, John Claudius (1833): *An Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture. Illustrated by numerous designs of Cottages, Farm-houses, Farmeries, and Villas, including their interior finishing and Furniture, accompanied by critical remarks*, Londres, Longman, Rees and Co.
- MANJARRÉS, José de (1862): «Imitación de estilos», *Revista de Cataluña*, tomo II, pp. 163-169.
- (1874): *Teoría estética de las artes del dibujo*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús.
- PLANAT, P. (1893): «Maison moderne», *La Construction Moderne*.
- *Habitations particulières, première série, hôtels privés*, Paris, Dujardin et Cie s.d.
- QUATREMERE DE QUINCY, A.-C. (1788-1825): *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Paris, Panckoucke, 3 vols.
- (1825): *Essay sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*.
- RAVON (1879): «La propriété artistique», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXXVI, cols. 263-270.
- REVENTÓS, Isidro (1973): «De la caracterisació en l'arquitectura», *La Renaixensa*, III, 1 de febrero de 1873, pp. 8-10.
- REYNAUD, Léonce (1875): *Traité d'architecture. Contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*, Paris, Dunod, 4<sup>a</sup> edición (la primera fue publicada en Paris por Carilian-Goeury y V. Dalmont Éditeurs, 1850).
- RIVOALEN, Emile (1890): «Ville maritime à Villers», *La Construction Moderne*.
- (¿1900?a): *Petites maisons modernes de ville et de campagne récemment construites*, Paris, Georges Fanchon s.d. [c. 1900].
- SEDILLE, Paul (1884): *L'architecture contemporaine et les industries d'art*, Paris.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel (1846): «Du style gothique au dix-neuvième siècle», *Annales Archéologiques*, junio (hay una edición publicada en la misma fecha por la Librairie Archéologique de Victor Didron, Paris).
- (1858): *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, B. Bance Éditeur, 1854-1858.
- (1869): «Caractère de l'architecture moderne», *Gazette des architectes et du batiments*, tomo IV, núm. 14, 1868-1869.
- (1858-1872): *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Bance et Morel.
- (1875): *Habitations modernes recueillies par Emmanuel E. Viollet-le-Duc; avec la collaboration de Felix Narjoux*, Paris, [J. Claye, s.a.].
- (1882): *Histoire d'une maison*, Paris, Bibliothèque d'Education et de Récreation/J. Hetzel et Cie s.d.
- (1986 [1863]): *Entretiens sur l'architecture*, Bruselas, Pierre Mardaga Éditeur (edición facsímil de la edición original de 2 vols., publicada en Paris, Q. Morel et Cie, 1863).
- (1986 [1875]): *Histoire de l'habitation humaine*, Bruselas, Pierre Mardaga Éditeur (edición facsímil de la original publicada en Paris, Hetzel, 1863).
- VITRUVIO, Marco Lucio (1980): *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, Editorial Iberia S. A.
- ZABALETA, Antonio y AMADOR DE LOS RÍOS, José (1846): «Sobre los medios de mejorar el estado de la Arquitectura y de los arquitectos», *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, núms. 2, 5, 6, 8 y 9.
- ZABALETA, Antonio (1847): «Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia», *El Renacimiento*, Madrid, Entrega 1<sup>a</sup>, pp. 3-5.

## ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (CON ESPECIAL REFERENCIA AL SIGLO XIX). FUENTES LITERARIAS

- ACKERMAN, James S. (1995): *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Londres, Thames and Hudson.
- ARGAN, Giulio Carlo *et al.* (1977): *El Pasado en el Presente: el Revival en las Artes Plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- ARRECHEA MIGUEL, Julio (1989): *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Secretaría de Publicaciones, Universidad de Valladolid.
- (1993): «Focillon y Strzygowski o la lejana raíz del arte occidental», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo 6, pp. 559-606.
- BARREDA, Francisco de (1917): *Cartas de Plinio*, Madrid, «Biblioteca Clásica», tomo CLV, vol. II.
- BENEVOLO, Leonardo (2010): *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.L. (8ª edición revisada y ampliada).
- BLANCO GARCÍA, Vicente (1963): *Cartas de Plinio*, vol. II, Madrid, CESIC/Instituto Antonio de Nebrija.
- BONET CORREA, Antonio (2006): «El estilo neoárabe en España», en Loretta Mozzoti y Stefano Santini, *Architettura Dell'eclettismo: La Dimensione Mondiale*, vol. 10 de *Problemi e metodi di architettura*, Liguori Editore.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1991): «El Arte mudéjar», *Cuadernos de Arte Español*, núm. 7, Madrid.
- BOTTI, Ken y PERLIN, John (1985): *Un hilo dorado. 2500 años de arquitectura y tecnología solar*, Madrid, Hermann Blume.
- BUENO FIDEL, María José (1987): *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Málaga.
- (1989): «Arquitectura y Nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales», *Fragmentos. Siglo XIX*, núm. 15-16.
- CALATRAVA ESCOBAR, J. A. (1992): *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Granada, Diputación Provincial.
- CASADO RIGALT, Daniel (2006): *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*, vol. 13 de Publicaciones del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, Antiquaria Hispánica; 13, Madrid.
- COLLINS, Peter (1977 [1965]): *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona.
- CONNER, P. (1979): *Oriental Architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson.
- CULOT, M. *et al.* (1979): *Le siècle de L'Eclectisme. Lille, 1830-1930*, Paris-Bruselas.
- CHAINAUT, P. (1980): *La demeure Océan de Victor Hugo*, Paris.
- DARBY, Michael (1983): *The Islamic Perspective*, Londres, Leighton House Gallery.
- DA ROCHA ARANDA, Óscar (2009): *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid, CSIC.
- DIXON, Robert y MUTHESIUS, Stefan (1991): *Victorian Architecture*, London, Thames and Hudson.
- ELEB-VLDAL, M. y DEBARRE, A. (1995): *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, Paris.
- FERAY, J. (1988): *Architecture Intérieure et Décoration en France des origines à 1875*, Paris, Éd. Berger Levrault.
- FOUCART, Bruno (1984): *Viollet-le-Duc. L'Éclectisme raisonné*, Paris, Éditions Denoël.
- FRYCZ (1982): «Viollet-le-Duc, créateur romantique ou positiviste?», *Actes Du Colloque International Viollet-le-Duc, Paris, 1980*, Paris, Nouvelles éditions latines.
- GIROUARD, M. (1990): *The Victorian Country House*, 4ª edición, New Haven/London, Yale University Press.
- GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Adolfo (1969): «Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX», *Arquitectura*, núm. 125, mayo.
- GONZÁLEZ DÍAZ, A. (1970): «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte*, tomo XLIII.
- GRENIER, L. (1985): *Villes d'Eaux en France*, Paris, IFA.
- HAUTECOEUR, L. (1957): *Historie de l'architecture classique en France*, vol. VII, Paris.
- HENARES, L. y CALATRAVA, J. (1982): *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid.
- HERNANDO, J. (1989): *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, Cátedra.
- HITCHCOCK, Henry Russell (1957): *Gaudí*, New York, Museum of Modern Art.
- (1985): *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Manuales Arte Cátedra.
- ISAC, A. (1987): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, Congresos (1846-1919)*, Granada.
- (1990): «Eclecticismo i nacionalismo arquitectònic al segle XIX», en J. J. Lahuerta (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova S.A., pp. 43-67.

- JONES, Barbara (1974): *Follies and Grottoes*, 2ª edición, Londres, Constable and Robinson.
- KOHLMAIER, Georg y VON SARTORY, Barna (1991): *Houses of glass: a nineteenth-century building type*, Londres, MIT Press.
- KRUFT, H. W. (1990): *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Madrid, Alianza.
- LEMOINE, B. (1986): *L'Architecture du Fer. France: XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Champ Vallon.
- LIPSTADT, Hélène (1975): *Réflexions sur l'habitation bourgeoise à Paris au XIX siècle: les écrits de César Daly*, memoria de licenciatura de Historia del Arte, Université de Paris I, 1975.
- (1977): «César Daly et l'habitation. A propos de l'habitation de César Daly retrouvé à Wissous (Essonne)», *AMC. Architecture mouvement continuité. Source*, núm. 42, junio, pp. 37-40.
- (1977b): «Housing the Bourgeoisie: César Daly and the Ideal Home», *Oppositions, a Journal for the Ideas and criticism in Architecture*, núm. 8, pp. 34-47.
- (1978): «César Daly: revolutionary architect?», *Architectural design*, núm. 11-12, pp. 18-29.
- LOYER, F. (1983): *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*, Paris, Skira.
- (1987): *Paris XIX<sup>e</sup> siècle. L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan.
- MARREY, Bernard y MONNET, Jean-Pierre (1984): *La grande histoire des serres & des jardins d'hiver. France 1780-1900*, [Paris], Graphite.
- MEEKS, C. L. V. (1950): «Picturesque Eclecticism», *Art Bulletin*, XXXII, pp. 226-235.
- MIDANT, Jean-Paul (2001): *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, Paris, L'Aventurine.
- MIDDLETON, Robin (1984): *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, Londres, Thames and Hudson.
- MIDDLETON, Robin y WATKIN, David (1989): *Arquitectura Moderna*, 2 vols., Madrid, Aguilar/Asuri.
- MIGNOT, Cl. (1994): *Architecture of 19<sup>th</sup> Century*, Köln, Taschen.
- MOZZONI, Loretta y SANTINI, Stefano (eds.) (2006): *Architettura Dell'eclettismo: La Dimensione Mondiale*, vol. 10 de *Problemi e metodi di architettura*, Napoles, Liguori.
- MUTHESIUS, S. (1982): *The English terraced house*, Londres, Yale University Press.
- MUTHESIUS, Hermann (1990): *The English House*, Oxford, BSP Professional Books (reedición en inglés de la versión original: *Das englische Haus*, Berlin, Wasmuth, 1904-1905, 3 vols.).
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1971): «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, Madrid, CSIC.
- (1981): «El Capricho (Alameda de Osuna)», *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, pp. 133-150.
- (1990): «La Arquitectura española del siglo XIX: Estado de la Cuestión», *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. 11, pp. 27-42.
- (1994): *Arquitectura española (1808-1914)*, SUMMA ARTIS, tomo XXXV\*\*, 2ª edición, Madrid, Espasa-Calpe.
- ORTIZ PRADAS, Daniel (2010): «En busca de una arquitectura nacional. Mérida y San Juan de los Reyes de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp. 257-271.
- PATETTA, Luciano (1977): «Los revivals en arquitectura», en Giulio Carlo Argan et al., *El Pasado en el Presente: el Revival en las Artes Plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 129-163.
- (1995): *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milán, CittàStudi (5ª reedición del original publicado en 1975 por Gabriele Mazzotta).
- PEVSNER, Nikolaus (1947): «The Picturesque in Architecture», *Journal of the Royal Institute of British Architects*, LV, pp. 55-61.
- (1977): *Pioneros del Diseño Moderno de William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Ediciones Infinito (4ª edición en castellano).
- PINON, Pierre (1982): «L'invention de la maison romaine», *Ut architectura poesis. La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, Paris, pp. 11-53.
- PITARCH, José Antonio y DALMASES BALANÁ, Nuria (1982): *Arte e industria en España, 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume.
- PRAZ, Mario (1982): *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, Nueva York, Thames and Hudson.
- RAQUEJO, Tonia (1989): *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus Humanidades.
- REVILLA, Federico (1974): «Una interpretación psicológica de la arquitectura musulmana en Cataluña», separata de *Ideas Estéticas*, núm. 126.
- ROCHA ARANDA, Óscar da (2009): *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid, «Biblioteca de Historia del Arte», CSIC.
- ROUILLARD, Dominique (1984): *Le site balnéaire*, Bruselas, Pierre Mardaga éditeur.
- RYBCZYNSKY, Witold (1986): *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea.

- RYKWERT, J. (1982): «The Ecole des Beaux-Arts and the classical tradition», *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, Londres, Thames and Hudson.
- SABOYA, Marc (1991): *Presse et Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, Picard Éditeur.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis (1992): *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la Arquitectura Española*, Santander.
- SEARING, Helen (ed.) (1982): *In Search of Modern Architecture: A Tribute to Henry Russell Hitchcock*, Cambridge, MIT Press.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de (1980): *Eclecticismo y vanguardia: El caso de la arquitectura moderna en Cataluña*, Barcelona.
- (1983): «De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts», *Arquitectura*, núm. 243, Madrid, julio-agosto, pp. 56-63.
- SZAMBIEN, Werner (1993): *Simetría, Gusto, Carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la Época Clásica. 1550-1800*, Madrid, Akal.
- The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1982.
- Ut architectura poesis. La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1982.

## ARQUEOLOGÍA E HISTORIA. EL DESCUBRIMIENTO CIENTÍFICO DE ORIENTE. VIAJES. HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUEOLOGÍA DECIMONÓNICA

- BADÍA LEBLICH, Domingo (1814): *Voyages de Ali-Bey en Afrique et en Asie pendant les Années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807*, Paris, Firmin Didot.
- BERNAL DE O'REILLY, A. (1878): *Viaje a Oriente, en Egipto*, Madrid, Victoriano Suárez.
- BOTTA, P. E. (1849-1850): *Monument de Ninive découvert et décrit par M. P. E. Botta; mesuré et dessiné par M. E. Flandin*, Paris, Imprimerie nationale, et chez Gide et J. Baudry.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1981): «Los viajeros románticos franceses y el mito de España», en el catálogo *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- CANINA, Luigi (1839-1844): *L'architettura antica*, Roma, tipografía Canina.
- CONTRERAS, Rafael (1878): *Estudio descriptivo de los Monumentos Árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, 2<sup>a</sup> edición, Madrid, Imprenta y litografía de A. Rodero.
- (1882): *Recuerdos de la dominación de los árabes en España: sus tradiciones, literatura, artes, historia de los nazaritas*, Granada, El Defensor de Granada.
- CORDOBA ZOILO, Joaquín M<sup>a</sup>.; JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael y SEVILLA CUEVA, Covadonga (eds.) (2001): *El redescubrimiento de Oriente Próximo y Egipto. Viajes, hallazgos e investigaciones*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- COSTE, Pascal (1837): *Architecture arabe, ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris, Firmin Didot.
- (1867): *Monuments Modernes de la Perse*, Paris, A. Morel.
- CHIPIEZ, Charles y PERROT, Georges (1882-1890): *Histoire de l'art dans l'antiquité: Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Etrurie, Rome*, Paris, Hachette et Cie.
- CHOISY, Auguste (1873): *L'Art de Bâtir chez les Romains*, Paris, Ducher.
- (1887): «Les fouilles de Suse et l'art antique de la Perse», *Gazette archéologique*, 12, pp. 8-18, 182-197.
- DE VOGÜÉ, M. (1865-1877): *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Baudry libraire-éditeur, 2 vols.
- Description de l'Égypte ou Recueil des observations et de recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée Française*, Paris, Imprimerie Impériale, 1809-1822, 9 vols. de texto y 12 de láminas.
- DIEULAFOY, Jane (1887): *La Perse, la Chaldée et la Susiane, relation de voyage*, Paris, Hachette.
- (1887): «The excavations at Susa», *Harper's Magazine*, junio.
- (1888): *A Suse, journal des fouilles 1884-1885*, Paris, Hachette.
- DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1882): «Une mission archéologique en Perse», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 39, cols. 39, p. 187.
- (1883): «Mausolée de Chah Khoda-Bendè», *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 40, pp. 193-197, pl. 23-26.
- (1884-1885): *L'Art Antique dans la Perse. Achemenides, Parthes, Sassanides*, Paris, Librairie centrale d'architecture.

- DIEULAFOY, Marcel-Auguste (1888): «L'Art décoratif dans l'ancien Orient», *Revue de l'architecture et des travaux publics*, XLV, col. 28-32, 53-56, 99-101 y 115-121, pl. 2-3 y 4-5.
- (1893): *L'acropole de Suse, d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886 sous les auspices du Musée du Louvre*, Paris, Hachette.
- DURÁN FUENTES, Manuel (2006): «Estudio sobre las bóvedas de los puentes romanos», *Nuevos Elementos de Ingeniería Romana. III Congreso de las Obras Públicas Romanas*, Astorga, Junta de Castilla y León/Colegio de Ingenieros T. de O. P.
- ESCRIBANO MARTÍN, Fernando (2001): «Los estudios sobre Oriente en la España de finales del siglo XIX: la vida y la obra de Francisco García Ayuso», *Actas del Primer Seminario Monográfico de Primavera. El Redescubrimiento de Oriente Próximo y Egipto*, Madrid, Centro Superior de Estudios de Asiriología y Egiptología/UAM, pp. 107-116.
- FERGUSON, James (1851): *Palaces of Nineveh and Persepolis Restored. An Essay on Ancient Assyrian and Persian Architecture*, Londres, John Murray.
- (1855): *The Illustrated Handbook of Architecture: being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and all countries*, Londres, J. Murray.
- (1865): *A history of architecture: in all countries, from the earliest times to the present day*, Londres, J. Murray.
- FLANDIN, Eugène y COSTE, Pascal (1851-1854): *Voyage en Perse de mm. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, entrepris par ordre de m. le ministre des affaires étrangères, d'après les instructions dressées par l'Institut. Publié sous les auspices de m. le ministre de l'intérieur*, Paris, Gide et J. Baudry.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, E. (1995): *Bio-bibliografía de Viajeros Españoles (siglo XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos.
- JONES, Owen y GOURY, Jules (1842-45): *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra...*, Londres, Owen Jones editor.
- JONES, Owen (1989 [1856]): *The Grammar of Ornament*, Londres, Studio Editions.
- La aventura española en Oriente (1166-2006). Viajeros, museos y estudiosos en la historia del descubrimiento del Oriente Próximo Antiguo* (2006), ed. coord. por J. M<sup>a</sup>. Córdoba y M<sup>a</sup>. C. Pérez Die (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, abril-junio de 2006).
- LAYARD, Austen H. (1849): *Nineveh and Its Remains: With an Account of a Visit to the Chaldaean Christians of Kurdistan, and the Yezidis, Or Devil-worshippers, and an Enquiry Into the Manners and Arts of the Ancient Assyrians*, Londres, J. Murray, 2 vols.
- (1849b): *Illustration of the Monuments of Nineveh*, Londres, J. Murray.
- (1852): *A Popular Account of Discoveries at Nineveh*, Londres, John Murray.
- (1853): *Discoveries Among the Ruins of Nineveh and Babylon; with Travels in Armenia, Kurdistan, and the Desert, Being the Result of a Second Expedition Undertaken for the Trustees of the British Museum*, Londres, John Murray.
- (1853b): *A second series of the Monuments of Nineveh; including bas-reliefs from the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud*, Londres.
- (1854): *The Nineveh Court in the Crystal Palace*, Londres, John Murray.
- LE BON, Gustave (2007): *Los árabes: historia, civilización y cultura*, Barcelona, Abraxas.
- LITVAK, Lily (1986a): *El ajedrez de estrellas, crónica de los viajeros españoles en el siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Barcelona, Laila.
- (1986b): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus.
- (1987): *Viaje al interior de Persia. El itinerario de Rivadeneyra (1874-5)*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- PLACE, Victor (1867-1870): *Ninive et l'Assyrie*, Paris, Imprimerie Impériale, 2 vols. de texto y 1 de láminas.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Elena y SANJURJO ÁLVAREZ, Alberto (2005): «La influencia persa en el origen de la arquitectura gótica: Dieulafoy y su tesis», en S. Huerta (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Cádiz, 27-29 de enero de 2005, Madrid, I. Juan de Herrera/SEdHC/Arquitectos de Cádiz/COAAT Cádiz.
- PRISSE D'AVENNES, Émile (1877): *L'art arabe d'après les monuments du Kaire*, Paris, Veuve Morel.
- RADA Y DELGADO, José de Dios de la (1876): *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles y de la Comisión científica que llevó a su bordo*, Barcelona, Emilio Oliver y Cía.
- RIAÑO, Juan F. (1870): «Mr. Layard», *Ilustración Española y Americana*, 25 de abril de 1870, núm. 9, año 14, pp. 134-135.
- RIVADENEYRA, Adolfo (1880): *Viaje al interior de Persia*, 3 vols., Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau y Cía.
- ROUSSELET, Louis (1875): *L'Inde des Rajahs. Voyage dans les Royaumes de l'Inde centrale et dans la présidence du Bengale*, Paris, L. Hachette et Cie.
- SAULCY, Louis Félicien Joseph Caignart de (1874): *Sept siècles de l'histoire judaïque: depuis la prise de Jérusalem par Nabuchodonosor jusqu'à la prise de Betteir par les Romains*, Paris, librairie A. Lévy.

- STOLZE, F. (1882): *Persepolis, die achaemenidischen und sassanidischen Denkmäler und Inschriften von Persepolis, Istakhr, Pasargadae, Shâpûr*, Berlín, A. Asher ed.
- STRZYGOWSKI, Joseph (1927): «Le Temple du Feu», *Revue des Arts Asiatiques*, Paris, Mars, IV année, núm. 1.
- TEXIER, Charles (1842-1852): *Description de l'Armenie, la Perse et la Mesopotamie*, Paris, Firmin Didot, 2 vols.
- Viajes de Ali Bey el Abbassi (Don Domingo Badia y Leblich) por África y Asia durante los años 1803, 1804, 1805, 1806 y 1807, traducidos del francés por P. P., Valencia, Librería de Mallén y sobrino, 1836, 3 vols.
- WOOD, John Turtle (1877): *Discoveries at Ephesus, Including the Site and Remains of the Great Temple of Diana*, London, Longmans, Green and Co.

## OTRA BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA USADA PARA EL ESTUDIO

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANDT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona.
- GOMBRICH, E. H. (1984a): «El estilo all'antica: imitación y asimilación», *Norma y forma*, Madrid, Alianza Forma.
- (1984b): «La teoría y práctica de la imitación en Reynolds. Tres mujeres adornando un término de Himeneo», *Norma y forma*, Madrid, Alianza Forma.
- LEMMEN, Hans van (1989): *Azulejos decorativos*, Madrid, editorial Libsa.
- MICHELET, Jules (1856): *L'Oiseau*, Paris, Librairie Hachette et Cie.
- (1861): *La Mer*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie.
- (1875): *El Mar*, Barcelona, Mariano Blanch (traducción al castellano del original de 1861).
- (1886): *El pájaro*, Barcelona, Luis Tasso (traducción al castellano del original de 1856).
- MURCHISON, Carlos (1882): *Lecciones clínicas sobre las enfermedades del hígado seguidas de las lecciones sobre desórdenes funcionales sobre el hígado*, Madrid, Enrique Teodoro.
- SCHNEIDER, Marius (1946): *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y en la escultura antiguas: ensayo histórico etnográfico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología.
- SCHORSKE, Carl E. (1981): *Viena fin de siglo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- TOUSSENEL, Alphonse (1866 [1855]): *L'Esprit des bêtes. Le monde des oiseaux, ornithologie passionnelle*, Paris, E. Dentu Libraire-Éditeur (3ª ed. corregida y aumentada).
- URTEAGA GONZÁLEZ, J. L. (1980): «Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX», *GeoCrítica*, núm. 29, Barcelona, septiembre.



## ILUSTRACIONES

1. © Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC).
2. © Foto Rozas (Comillas).
3. Autor.
4. Registro de la propiedad de San Vicente de la Barquera (Cantabria).
5. *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Barcelona de 1915*.
6. Estudio Luis Castillo Arenal.
7. Estudio Luis Castillo Arenal.
8. Estudio Luis Castillo Arenal.
9. Estudio Luis Castillo Arenal.
10. Autor.
11. Autor.
12. Autor.
13. E. Viollet-le-Duc, *Habitations modernes...* (1875).
14. E. Viollet-le-Duc, *Habitations modernes...* (1875).
15. Autor.
16. *Gazette des Architectes et du Batiment* (1869).
17. Autor.
18. Autor.
19. Colección Antonio Correa.
20. Autor.
21. Autor.
22. peristilo.wordpress.com.
23. Wikipedia.
24. <http://www.sezincote.co.uk/>.
25. © Victoria and Albert Museum.
26. Émile Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments du Kaire*, París, edición facsímil del Atlas de L'Aventurine (2002).
27. Émile Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments du Kaire*, París, edición facsímil del Atlas de L'Aventurine (2002).
28. [uzbekistan.cedmultimedia.com](http://uzbekistan.cedmultimedia.com).
29. <http://www.eba.gov.tr/>.
30. <http://www.eba.gov.tr/>.
31. James Fergusson, *The History of Indian and Eastern Architecture* (1910). Edición digitalizada, University of Toronto Library.
32. James Fergusson, *The History of Indian and Eastern Architecture* (1910). Edición digitalizada, University of Toronto Library.
33. Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB).
34. Louis Rousselet, *L'Inde des Rajahs* (1875). Reedición de Anjana ediciones. Madrid, 2002.
35. Austen H. Layard, *Nineveh and Its Remains* (1849). Digitalización de NYPL Digital Gallery.
36. Austen H. Layard, *A second series of the Monuments of Nineveh* (1853). Digitalización de Digital Gallery.
37. P. E. Botta, *Monument de Ninive...* (1849-1850). Digitalización de NYPL Digital Gallery.
38. P. E. Botta, *Monument de Ninive...* (1849-1850). Digitalización de NYPL Digital Gallery.
39. Victor Place, *Ninive et l'Assyrie* (1867-1870). Digitalización de la NYPL Digital Gallery.
40. Victor Place, *Ninive et l'Assyrie* (1867-1870). Digitalización de la NYPL Digital Gallery.
41. [www.flickr.com](http://www.flickr.com).
42. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).
43. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).
44. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).

45. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).
46. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (1854-1858). Edición digitalizada por The Project Gutenberg.
47. Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856). Reedición facsímil de Studio Editions, Londres, 1989.
48. www.clker.com.
49. Autor.
50. Autor.
51. J. Fergusson, *The Illustrated Handbook of Architecture* (1855). Edición digitalizada por Google.
52. Metmuseum.org.
53. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).
54. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).
55. Charles Chipiez y Georges Perrot, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité...* (1890). Edición digitalizada de la Biblioteca Nacional (Madrid).
56. M. de Vogué, *Syrie centrale...* (1865-1877).
57. Autor.
58. Autor.
59. Autor.
60. Autor.
61. Autor.
62. Estudio Luis Castillo Arenal.
63. Autor.
64. Autor.
65. Totovía.
66. Estudio Luis Castillo Arenal.
67. E. Viollet-le-Duc, *Habitations modernes...* (1875).
68. E. Viollet-le-Duc, *Habitations Modernes...* (1875).
69. C. Daly, *L'Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Deuxième série* (1868-1872).
70. C. Daly, *L'Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Deuxième série* (1868-1872).
71. C. Daly, *L'Architecture privée au XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Deuxième série* (1868-1872).
72. Isabey et Leblan, Léon, *Villas, Maisons de Ville et de Campagne...* (1864).
73. *Gazette des Architectes et du Batiment*, 1869.
74. D. Rouillard, *Le site balnéaire* (1984).
75. D. Rouillard, *Le site balnéaire* (1984).
76. 1984-1987. *Tres años de recuperar Alcalá*. Fundación Colegio del Rey, Madrid, 1987.
77. *La Construction Moderne* (1887-1888). Tomo III.
78. *La Construction Moderne* (1890-1891). Tomo VI.
79. Hermann Muthesius, *The English House* (1904-1905), edición de Oxford, BSP Professional Books, 2002.
80. Hermann Muthesius, *The English House* (1904-1905), edición de Oxford, BSP Professional Books, 2002.
81. Wikipedia.
82. Hans van Lemmen, *Azulejos decorativos* (1989).



*Septiembre, 2014*

*El manifiesto del girasol* es un profundo trabajo de investigación sobre una de las obras de Gaudí menos estudiadas: *El Capricho* de Comillas. Levantada entre 1883 y 1885, esta casa encargada por el abogado cántabro Máximo Díaz de Quijano, tiene la importancia de ser el primer edificio construido según diseño del genial arquitecto catalán y, sin embargo, es una gran desconocida.

El trabajo de Sama se ha fijado dos objetivos fundamentales: por un lado, la búsqueda de fuentes de información que aporten conocimiento sobre el proyecto original (ya que los planos se han perdido); por otro, la puesta en contexto de *El Capricho*, es decir, el estudio del edificio en relación con la teoría y la práctica arquitectónica de su época. Las conclusiones de este trabajo demuestran que, pese a su aparente extravagancia, la obra de Comillas es un verdadero manifiesto arquitectónico en busca de la modernidad.

