

EL REFLEJO DE LA ANTIGÜEDAD EN LA OBRA DE GAUDÍ

GABRIEL SOPEÑA GENZOR*

1. GAUDÍ CRECIÓ en un clima artístic eclectico que frente al neoclásico revalorizó el arte del Medioevo; y que coincide en España con un romanticismo tardío, expresado en clave religiosa a través de su estética medievalizante, coincidente con el Concilio Vaticano I (1869-1870) y el entusiasmo edilicio de la Restauración alfonsina¹; ello con matices propios en una Cataluña cuyas necesidades respondían, en buena medida, a los ideales identitarios de la *Renaixença*, en el seno de los que la Historia será convertida en categoría temática clave para esta nueva clase emergente industrial, que revitalizará la cultura catalana².

* Dpto. Ciencias de la Antigüedad, Universidad de Zaragoza, Grupo *Hiberus*. <gsopena@unizar.es>.

¹ NAVASCUÉS, P., «Arquitectura española (1808-1914)», en *Summa Artis*, XXXV (2), pp. 291, 367-382; POBLADOR, M.^a P., «El modernismo en la arquitectura y en las artes», *Argensola*, 114, 2004, pp. 13-62, espec., pp. 14-35. *In extenso*, CENDÓN FERNÁNDEZ, M., «Nuevos espacios para la liturgia: el arte medieval en la arquitectura religiosa de Gaudí», *De arte*, 5, 2006, pp. 199-215.

² BASSEGODA, J. *et alii*, *Modernismo en Cataluña*, Barcelona, Thor, 1976; del mismo, «Entorno cultural de los arquitectos catalanes de tiempos modernistas», en HENARES, I. y GALLEGRO, S. (coords.), *Arquitectura y Modernismo. Del historicismo a la modernidad*, Granada, Universidad, 2000, 157-170 (*cf.* ISAC, Á., «Tradición ecléctica, modernismo y regionalismo: una cuestión crítica», *Ibidem*, pp. 5-71); CASACUBERTA, M., «Els valors literaris de la Renaixença: sobre Barcelona, l'orgull burgès i el treball dels catalans», *Quaderns d'història*, 12, pp. 53-79; FLORES, C., *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*, Madrid, 1982; FONTBONA, F., *Història de l'Art Català*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983 (y MIRALLES, F., *ibidem*, vol. VII, 1985); del mismo (dir.), *El modernisme*, Barcelona, l'Isard, 2000-2004; GENÍS, J., *Els fonaments ideològics de l'arquitectura religiosa del Gaudí de Maduresa*, Barcelona, UPF, Barcelona, 2006, pp. 10-194; ROHRER, J., *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona*, Columbia, Ann Arbor, 1984.

El quehacer de Gaudí, hijo de su tiempo, tendió a una reinterpretación de los estilos que le confirió una peculiar personalidad en el periodo³. De sobra ha sido destacado el influjo de Viollet-le-Duc, Ruskin o Schlegel⁴, del citado medievalismo a través de Elies Rogent⁵; y la embrionaria afición del artista por el excursionismo científico, que le permitió conocer los monumentos de su tierra y relacionarse con personas clave de su coevo⁶.

Sin embargo, apenas ha sido puesto de manifiesto el peso del arte antiguo en los afanes gaudianos. A través de los textos del propio creador y de las informaciones de quienes tuvieron contacto directo con él, resulta elocuente la relevancia de la Antigüedad en el gusto de Gaudí, avalando una solvente formación clásica (libresca empero, dada su reluctancia al viaje). La visión de sus próximos no debe minusvalorarse⁷, pues los manuscritos del arquitecto dan

³ La bibliografía acerca de Gaudí es prolija y de laya dispar (*vid.* COLLINS, G. R. y FARINAS, M. F., *A Bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement, 1870-1930*, Charlottesville, Virginia UP, 1973, compendio hasta *circa* 1970); ARTIGAS, I., *Gaudí. Obra completa (2 vols.)*, Barcelona, Taschen, 2007; BASSEGODA, J., *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989; IDEM (y GARCÍA GABARRÓ, G.), *La catedra de Antoni Gaudí. Estudio analítico de su obra*. Barcelona, UPC, 1999; GENÍS, J., *op. cit.*; GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, J. L. y CASALS, A., *Gaudí y la razón constructiva: un legado inagotable*, Madrid, Akal, 2002; LAHUERTA, J. J., *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993; IDEM, (coord.), *Las estancias mentales de Gaudí*, Barcelona, CCCB, 2002; MARTINELL, C., *Gaudí, su vida, su teoría, su obra* (1951), Blume, Barcelona, 1967; TARRAGÓ, S., *Antonio Gaudí*, Barcelona, El Serbal, 1991.

⁴ GENÍS, J., *op. cit.*, pp. 135-164.

⁵ HEREU, P., «*La idea d'arquitectura en l'escola que Gaudí conegué*», en LAHUERTA, J. J. (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova, 1990, pp. 11-42; GENÍS, J., *op. cit.*, pp. 135-164.

⁶ En 1879 se afilió a la Associació Catalanista d'Excursions, donde coincidió con Oller, Agulló, Guimerá o Verdaguer. Este alevín espíritu viajero de Gaudí se extinguió: apenas volvió a abandonar su terruño. BASSEGODA, J., *El gran...*, *op. cit.*, pp. 167-177; MARTINELL, C., *Gaudí, su...*, *op. cit.*, pp. 46-49; FLORES, C., *op. cit.*, pp. 172-175.

⁷ BERGÓS, J., *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona, Lundberg, 1999; MARTINELL, C., *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*, Barcelona, Aymá, 1951; del mismo, *Gaudí, su...*, *op. cit.*, *passim*; del mismo, *Conversaciones con Gaudí*, Barcelona, Punto Fijo, 1969; MATAMALA, J., *Antonio Gaudí, mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, Claret, 1999; PUIG-BOADA, I., *El pensament de Gaudí*, Barcelona, COAC / La Gaia Ciència, 1981-1999, pp. 87-228; RÀFOLS, J. F., *Antoni Gaudí*, Barcelona, Aedos, 1952. Compilaciones en: CODINACHS, M., *Antoni Gaudí*, Murcia, COAATRM/CECRM/La Caixa, 2002; LAHUERTA, J. J. (ed.), *Antoni Gaudí 1852-1926: antología contemporánea*, Madrid, Alianza, 2002; MERCADER, L. (ed.), *Antoni Gaudí, escritos y documentos*, Barcelona, El Acanalado, 2002, con crítica.

refrendo a lo expresado por aquellos. En verdad, sus apuntes directos no sufren por juveniles: muchas de esas ideas serían las mismas que mantendría en su edad provectora⁸.

2. Estudiante poco disciplinado de la Escuela de Arquitectura barcelonesa, se manifestó como un lector tenaz, faceta que ya no abandonaría. Es unánime la opinión de que fatigaba a los anaqueles universitarios y del Ateneo⁹. Solo cuando se explicaba la Historia de los medios de construcción, el espíritu de Gaudí estaba en el aula:

Al iniciarse la formación de la biblioteca especializada de arquitectura, empezó Gaudí el más obstinado escrutinio de libros que se había visto nunca en aquella escuela[...]. Y cuando llegaron [...] las primeras reproducciones fotográficas del arte grecorromano, latino y bizantino, su ardor creció y muy a menudo permanecía solo horas y horas observando, comparando y asimilando aquellas maravillas que hasta entonces había tenido que estudiar con la pena de verlas reproducidas con poca fidelidad. Cuando me lo explicaba, exclamaba textualmente: «¡Entonces se me abrió el cielo!»¹⁰.

En el albor de su desempeño profesional (1878-1888) Gaudí ejerció en la vida cultural de Barcelona y se codeó con la crema de la intelectualidad catalana. A sus veintiséis años, iniciaba su *Cuaderno de notas*, un cuerpo teórico con vocación de tratado, donde exhibe un criterio propio, basado en lo aprendido en clase y en sus feraces lecturas.

Es significativo el calado de los conceptos de su universo creativo penetrado por toda la Antigüedad, sobre la que reflexiona, justo cuando la Arqueología irrumpía con vigor en el orden general de las ideas: he aquí el impacto de Émile Botta en Nínive (1842), el crédito del cuneiforme (1857), el acceso de Mariette a la gestión en Egipto (1858) y la apertura del Canal de Suez (1869); la exhumación

⁸ MERCADER, L. (ed.), *op. cit.*, pp. 16-17.

⁹ RÀFOLS, J. F., *op. cit.*, pp. 18-19. «Pocos conocen en Gaudí al literato de gusto exquisito, formado al lado de Yxart [...] y embebido en la lectura de los clásicos de todas épocas y naciones» (Masriera, *apud* SAMA, A., «*Historia versus natura: arquitectura y literatura en la obra de Gaudí. Los candelabros de Barcelona*», *Goya*, 310, 2006, pp. 35-48).

¹⁰ BERGÓS, J., *op. cit.*, pp. 24-26, 41-42. *Cfr.* MARTINELL, C., *Gaudí, su...*, *op. cit.*, p. 27; MERCADER, L., *op. cit.*, pp. 81, 106, 112; SALA, T. M., «Interior(es) de Gaudí», en GIRALT-MIRACLE, D. (ed.), *Gaudí, arte y diseño*, Barcelona, La Caixa, 2002, pp. 39-57; FREIXA, M., «[...] dando la forma apropiada al uso y a los materiales [...]». El sentido del ornamento en la obra de Gaudí», *ibidem*, pp. 59-77.

de Troya, Micenas (1870 y 1874, por parte de Schliemann); o los primeros trabajos de Rassam en Babilonia (1880)¹¹.

El caudal de notas –propias y de sus próximos– que avena generosamente el cauce de la veneración de Gaudí por el mundo griego, que modeló –por más que no fuera un intelectual– su teoría del gusto, es abundoso; y escapa de los límites de esta contribución su consigna. Conste, no obstante, que la conciencia del creador catalán raya en el escrúpulo: dedica párrafos enteros al capitel del Templo de Bassae, contrapuesto al de Lisícrates o al de Figalia; al Partenón; a la escultura no como un momento de la acción, sino esta completa y compendiada, en Laocontes y Níobes; al encomio de la policromía, en la fe de que vida y belleza reclaman el color. Su estimación del carácter de la obra artística halla en el Erecteón el axioma que separa las formas sencillas (peculiares de la grandeza) y la ornamentación profusa (de las pequeñas masas). En fin, su idea de que la distancia a la que se ha de ver un objeto implica una composición *ad hoc*, tiene en los templos griegos un paradigma preciso¹².

3. Gaudí asumió su arte como un todo –escultura, arquitectura, oficios–, concibiéndolo en el sentido griego del término: exactamente una Τέχνη practicada por un τέκτων, forjando un cosmos donde la iconografía cristiana convive particularmente bien con la grecolatina¹³. Por ello, el helenismo que el autor atribuía a la Sagrada Familia no radica en lo formal, sino en el alto espíritu estético que informa los estilos¹⁴:

[...] al concepto griego se acogió Gaudí. El templo es un homenaje a Dios, y la expresión de este acto de homenaje es el hombre quien ha de entenderlo [...]. He aquí una preocupación que no sentirían los góticos, sobre todo en el aspecto figurativo. He aquí una preocupación de Gaudí [...] en la Sagrada Familia. El arquitecto ha dejado un sistema de control, de la deformación de las figuras según su situación de altura o de distancia del ojo humano, y deformadas están en su realidad para que nuestros ojos las vean correctas¹⁵.

¹¹ GRAN-AYMERICH, E., *El nacimiento de la Arqueología Moderna 1798-1945*, Zaragoza, PUZ, 2001; EADEM, *Dictionnaire biographique d'archéologie, 1798-1945*, París, CNRS, 2008.

¹² CODINACHS, M., LAHUERTA, J. J. (eds.), y MERCADER, L. (ed.), *op. cit., passim*. Cfr., MARTINELL, C., *Gaudí, su... , op. cit.*, pp. 132 y ss.

¹³ GIRALT-MIRACLE, D., «Gaudí, objetos para la arquitectura», en GIRALT-MIRACLE, D. (ed.), *Gaudí, arte... , op. cit.*, pp. 11-23.

¹⁴ MARTINELL, C., *Gaudí, su... , op. cit.*, p. 135.

¹⁵ FOLCH, J., *apud*, LAHUERTA, J. J. (ed.), *op. cit.*, pp. 65-74.

El artista aludía a esta maestría griega en el uso compensado de las formas. En los pliegues de la Venus de Milo no se detalla lo cóncavo, pero sí lo convexo, valorado por aquel. Pues bien, en la Sagrada Familia rige tal criterio, aún con elementos góticos¹⁶. La plástica de la fachada es barroca en algún aspecto, con las líneas góticas que la encuadran; pero en los elementos decorativos mimó el contraste de concavidades y convexidades, compensando: como en el ropaje de la Venus de Milo¹⁷. Por esta regla aplicada en el Templo, Gaudí afirmaba que su arte era helénico, con sorpresa de los no enterados¹⁸.

Así, armonizó la mixtura en pos de la racionalidad y la funcionalidad¹⁹. Su intento extravagante de fusión entre lo heleno y lo gótico lo plasmó en el par Orestes-Hamlet: el primero es templo griego, exento de un perfil de adentros y con vocación exterior. El príncipe danés, a cambio, encarna a la catedral donde todo es cautivo del interior²⁰: «En ocasiones le oí comentar lúcidamente el «Hamlet»... de Shakespeare con sus apariciones fantásticas, hijas de las brumosidades nórdicas, y compararlo con las tragedias griegas de claridad y realismo mediterráneo»²¹.

4. Conviene destacar que Gaudí vinculaba la superioridad de la mentalidad y latitud mediterráneas, apelando a la *aurea mediocritas* de Horacio²²:

La virtud está en el punto medio; Mediterráneo quiere decir en medio de la tierra. En sus orillas de luz mediana y a 45 grados, que es la que mejor define a los cuerpos y muestra su forma, es el lugar donde han florecido las grandes culturas artísticas a causa de este equilibrio de luz: ni mucha ni poca, porque las dos ciegan y los ciegos no ven; en el Mediterráneo se impone la visión concreta de las cosas, en la cual tiene que descansar el arte auténtico. Nuestra fuerza plástica es el equilibrio entre el sentimiento y la lógica: las razas del norte se obsesionan, ahogan el sentimiento y con falta de luz producen fantasmas; mientras los del sur, por exceso de luz, descuidan la racionalidad y producen monstruos; lo mismo con la luz insufi-

¹⁶ MARTINELL, C., *Gaudí, su..., op. cit.*, p. 135.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 163-165.

¹⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹⁹ «La ciencia se aprende con ejemplos y el arte con ejemplos, que son las obras del pasado» (BERGÓS, J., *op. cit.*, p. 50 y *passim*).

²⁰ CRIPPA, M.^a A., «Gaudí entre la historiografía contemporánea y la búsqueda efectiva de la belleza», en BERGÓS, J., *op. cit.*, pp. 13-19.

²¹ MARTINELL, C., *Gaudí, su..., op. cit.*, p. 196 (*cf.* LAHUERTA, J. J. (ed.), *op. cit.*, pp. 121 y ss.).

²² V. g., *Odas*, II, 10.

ciente como con la deslumbrante, la gente ve mal y su espíritu es abstracto. Las artes mediterráneas tendrán siempre una superioridad marcada sobre las nórdicas, porque se aplican a la observación de la naturaleza: los pueblos nórdicos producen a lo sumo obras bonitas pero no capitales, por eso compran las creaciones mediterráneas; en cambio están muy dotados para el análisis, la ciencia y la industria²³.

Gaudí, en esta exaltación y su recelo sobre norteños y sureños, aplica un cierto determinismo ambiental de prístina índole griega²⁴. Recuérdese el paradigma platónico de los tres grados del progreso²⁵: salvaje (*αγροίκος*), semisalvaje (*μέσαγροίκος*) y civilizado (*πόλιτικός*). En el primero se vive en cumbres, bosques, bajo climas hostiles, en el segundo se ocupan laderas menos adversas; en fin, la ciudad emerge en llanos y costas fértiles con un tempero amable. Tal explicación del origen de la civilización conduce a las de época romana –Poli-bio y Estrabón son casos señeros–, que inciden en su difusión desde los centros neurálgicos privilegiados del *Mare Nostrum*²⁶:

Con objeto de afinar la expresión de las imágenes aconsejaba estudiar los distintos tipos étnicos, que se hallan más puros en las comarcas alejadas de la costa, pues en esta la facilidad de comunicación marítima y fluvial mezcla las diferentes procedencias. Recordaba que a pesar de esto en Cataluña se conservan todavía tipos antiguos como los «ilergetas» en la provincia de Lérida, los «iberos» en Tortosa y cuenca del Ebro los romanos en el Campo de tarragona, el tipo «griego» en el Ampurdán y el «fenicio» en la isla de Ibiza. Sugería clasificar por medio de fotografías estas características etnográficas que se diferencian no solo en las facciones sino en la estructura ósea²⁷.

Sería interesante abordar el influjo de las tesis deterministas y raciales del siglo XIX en Gaudí, inmerso en la corriente de pensamiento dominante en su

²³ BERGÓS, J., *op. cit.*, pp. 34-35; *cfr.* MARTINELL, C., *Gaudí, su... , op. cit.*, p. 186.

²⁴ Declinó ir a la exposición de sus obras en 1910 en París, pretextando: «La cuna del Arte ha sido siempre el Mediterráneo, y como ellos [los parisienses] son nórdicos, no se mueven del plano [...]. No quise ir a París porque no nos hubiéramos entendido [...]. Yo soy geómetra, que quiere decir sintético. Los del norte no comprenden la síntesis y han hecho geometría analítica, que es la geometría del punto y todo se resuelve con puntos. Son ultraalpinos. Los mediterráneos son los únicos que han entendido la geometría, y para encontrarla hemos de recurrir a los griegos [...]». (MARTINELL, C., *Gaudí i... , op. cit.*, pp. 133 y ss.). Aun: «Los del Norte no sienten la belleza y complican las cosas» (*Ibidem*, p. 104); «Los habitantes del Norte, como los del Ecuador, se abstraen, ven fantasmas» (*Ibidem*, p. 114).

²⁵ *Leyes*, III, 677 y ss.; *cfr.* Aristóteles, *Política*, I, 1, 6.

²⁶ PELEGRÍN, J., *Barbarie y frontera. Roma y el Valle Medio del Ebro durante los siglos III-I a. C.*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002, *passim*.

²⁷ BERGÓS, J., *op. cit.*, p. 158.

tiempo²⁸, apoyada en el racionalismo y el evolucionismo en boga, así como en las inveteradas expectativas suscitadas por el avance industrial. Tal estado de opinión parece quedar reflejado en los textos descritos, una actitud intelectual que manejaba conceptos físico-biológicos para la comprensión de la geografía política y de las culturas²⁹.

5. Aparte soluciones concretas³⁰, hay tres obras capitales que fian el uso ideológico de la Antigüedad en el autor: los candelabros de la Plaza Real, la Finca de Pedralbes y el Park Güell.

En 1878 el artista diseñó los primeros. De su puño y letra comienza destacando la importancia del *agorá* y del foro; y afirma que la parte de sustancia de su proyecto es el remate del sustentante, cuya forma sintetiza la tradición de la ciudad, fundada por griegos³¹. Dicha enseña es el caduceo de Hermes/Mercurio, emblema mercantil, coronado por el tocado de la deidad.

Ahora bien, el amable pétaso ha devenido elemento militar dotado de cubrenuca y cimera, con aspecto de casco heleno. La adición de un pájaro en él implica una quiebra en la milenaria tradición de la imagen divina: las carúnculas en el cuello y el moñete de aquel apuntan al Fénix, también plasmado por Gaudí en el Palau Güell, en su resurrección. No resulta baladí que el motivo fuese divisa de la Asociación de Arquitectos de Cataluña en 1874; y de la cabecera del diario *La Renaixença* en 1880, con diseño de Domènech. Los seis tubos –al extremo de los que surge el fanal– confieren un aspecto de guerrero al conjunto. En fin, las dos serpientes del caduceo no son tales, pues portan alas: son dragones heráldicos de Aragón, asumidos como blasón de la Ciudad Condal³².

De tal modo, la obra fue sometida a una razón de carácter simbólico sin hueros lenguajes historicistas: se trataba de conectar dos edades de oro, la Anti-

²⁸ De creer a Jan Molema, Gaudí sostenía que una persona era tanto más inteligente cuanto más cerca de Reus hubiese nacido (*apud* BASSEGODA, J. y GARCÍA GABARRÓ, G., *op. cit.*, p. 31).

²⁹ CUCHE, D., *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004; PALERM, Á., *Introducción a la teoría etnológica*, México, Iberoamericana, 1997.

³⁰ Quizá las bóvedas de la iglesia de la Colònia Guëll se construyeran a la romana, táctica factible y apropiada (GONZÁLEZ, J. L. y CASALS, A., «Bóvedas convexas», en GIRALT-MIRACLE, D. (ed.), *Gaudí. La búsqueda de la forma*, Barcelona, Lunwerg, 2002, pp. 75-80.

³¹ MERCADER, L. (ed.), *op. cit.*, pp. 135-148.

³² FATÁS, G., «El escudo de Aragón», en *Aragón, reino y corona*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 167-174.

güedad y la *Renaixença*. Si el caduceo alude al comercio pacífico –el *seny*–, la cimera remite al arrojó –la *rauxa*–, con el ave Fénix como albacea de la nueva luz que alumbraría a Cataluña³³.

Destacable es la referencia en el texto del proyecto a la deseable armonía entre las partes, subordinándolas al conjunto si no se desea que les ocurra lo que al *monstruo de Horacio*. Gaudí, sin citarlo, se refiere al aforismo proveniente de la *Epístola a los Pisones*, 1-41³⁴. La execración gaudiana del comunismo enfatiza este certero conocimiento de los clásicos:

El comunismo solo se da en las decadencias; así pasó en Grecia, donde fracasó estrepitosamente según atestigua Aristófanes al burlarse de la sopa negra comunal que servían a los ciudadanos³⁵.

La fina alusión remite a *Los caballeros* de Aristófanes (1172-1175), feroz crítica de Cleón, un arribista sin escrúpulos excitando las bajas pasiones de los ociosos adocenados en un Estado asistencial. El *demos* ateniense dialoga con el Morcillero (una suerte de taumaturgo tragicómico). La diosa es la patrona Ate-nea, en cuyas fiestas se repartían pan y sopa gratis³⁶. Empero, Gaudí yerra en parte. El catalán pudo confundir en su monólogo con Bergós dos conceptos: las comidas atenienses a cargo del Estado y el *caldo negro* (μέλας ζωμός), privativo del severo espíritu espartano: un bodrio para bizarros paladares, guisado con cerdo, sangre cuajada, vinagre, sal y pan (Plutarco, *Licurgo*, 12).

El patronazgo de Eusebio Güell fue providencial para Gaudí, que preparó para él varios proyectos. Con una inmensa fortuna familiar amasada por su padre en Cuba y acrecentada por él mismo, fue un catalanista devoto de Platón y de la arqueología; y mecenas de numerosos artistas³⁷.

³³ Un riguroso estudio de conjunto en SAMA, A., *op. cit.*

³⁴ Se ha visto ya su alusión a la *aurea mediocritas*. Horacio retorna al citarse el uso de inscripciones en el edificio: deben enseñar deleitando (*Arte Poética*, 343-344). Por cierto, que Gaudí cita *sui generis* y con una errata: *amore delectando periterque monendo* (*verbatim: Lectorem delectando, pariterque monendo*). MERCADER, L. (ed.), *op. cit.* p. 87; CODINACHS, M., *op. cit.*, p. 49.

³⁵ BERGÓS, J., *op. cit.*, p. 34.

³⁶ «MORCILLERO: ¡Oh, Demo!, está claro que la diosa vela por ti; incluso ahora sostiene sobre ti una olla llena de caldo. DEMO: ¿Crees que continuaría habitada esta ciudad, si por encima de nosotros no sostuviera a ojos vista... la olla?». GIL FERNÁNDEZ, L., *Aristófanes. Comedias I*, Madrid, Gredos, 1995. *Vid.* RAMÓN PALERM, V., «Homosexualidad y anagnórisis cómica en Aristófanes (*Los Caballeros*, 1224-1248)», *Cuadernos de filología clásica*, 20, 2010, pp. 83-94.

³⁷ GÜELL, C., *Gaudí y el conde Güell, el artista y el mecenas*, Barcelona, Martínez Roca, 2001.

Entre 1884 y 1887 el artista construyó los pabellones de la finca Güell, en cuya puerta de acceso ubicó un dragón de hierro forjado, que gira sobre un eje fijo a una columna en cuya cima se halla un naranjo de antimonio. Es Ladón, guardián del Jardín de las Hespérides, al que venció Heracles en su undécimo trabajo, encadenándolo para robar los frutos del mítico vergel. En la finca reposó a menudo el marqués de Comillas, suegro de Güell y protector de Jacinto Verdaguer –capellán en sus buques de la Transmediterránea–, quien le dedicó *La Atlántida*, donde se explica el viaje hercúleo al extremo Poniente. Gaudí fue amigo del poeta y plasmó esta historia de resonancias clásicas para mayor gloria de sus patronos, con intereses coloniales y deseos de ornar su aristocracia mediante la creación de una mítica familiar³⁸.

El conde hizo representar los *Himnos Delficos* en su Palacio en 1894, un año después de haber sido hallados en Grecia; y apenas unos meses desde su estreno en París. Y ensayó una interpretación en clave helénica del Park Güell: deseaba una nueva Delfos en Cataluña. La escala de acceso exhibe un tramo central de interés escultórico: el trípode de la Pitonisa, una cascada –trasunto de Castalia–, Pitón y una fuente con un dragón y el escudo de Cataluña. El ascenso concluye en una plaza –*Teatro Griego*, en el proyecto gaudiano– debajo de la que se ubican 86 columnas dóricas de una *Sala Hipóstila*, por la que dreña el agua de lluvia. Gaudí corrigió el código vitrubiano con una lectura metafórica del dórico, para evocar un tiempo preclásico, robusto. En suma, la conversión de la ciudad Güell en una Delfos rediviva que, de nuevo, vincularía la Antigüedad con la Edad de Oro de la *Renaixença*³⁹.

6. Casi asceta en su vejez, el reflejo de la Antigüedad acompañó a Gaudí hasta su muerte. Se emocionaba al escuchar de Pericles⁴⁰ y apelaba a los clásicos para expresar sus propias opiniones. Sabemos que, al final de sus días, la reverencia por lo helénico se sustanció en su suscripción a la *Colección Clàssics grecs i llatins*, iniciada por la Fundació Cambó hacia 1923⁴¹.

³⁸ BASSEGODA J., «El Jardín de las Hespérides», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 46, 1978, pp. 98-122; del mismo, «Verdaguer, els Guell i Gaudí», *Anuari Verdaguer*, 1, 1986, pp. 215-219; GENÍS, J., *op. cit.*, cap. III.

³⁹ BASSEGODA, J., «El Park Güell, mitología i nacionalisme», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XI, 1997, pp. 59-76.; GENÍS, J., *op. cit.*, cap. III; LAHUERTA, J. J., *Antoni...*, *op. cit.*, pp. 145-163, *passim*.

⁴⁰ BERGÓS, J., *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ MARTINELL, C., *Gaudí, su...*, *op. cit.*, p. 196.

.....

Gaudí resumió su concepto admirativo del arte de la Hélade afirmando que *los griegos no sintieron el remordimiento*⁴². Estimulante sentencia, inefable hasta cierto punto por libérrima y por el alcance que entraña, en la panorámica del gusto del artista. En elocuentes palabras dadas a Martinell poco antes de morir, tendiendo un puente más entre la Sagrada Familia y las raíces helénicas de su arte:

Como si presintiera que sería la última vez, me habló del Templo futuro con una emoción y plasticidad que no le había oído nunca [...]. Dice que esto de los mosaicos es griego, como muchas otras cosas de la Sagrada Familia. Que cuando las «punxes» estén terminadas los extranjeros las divisarán de lejos, al acercarse por mar y vendrán gentes de todo el mundo para verlas y ejercerán influencia en el Arte. Añadió que la esencia del arte griego era connatural con él; que lo llevaba adentro, y cuando en la Escuela le explicaron lo griego, nada le fue nuevo y lo asimiló rápidamente⁴³.

⁴² *Ibidem*, p. 135.

⁴³ *Ibidem*, p. 113.