

TESI DOCTORAL:

Gaudí i els jardins de l'antic «manicomi de Sant Boi de Llobregat»



David Agulló Galilea, arquitecte per l'ETSAV(UPC)

Títol de la tesi: Gaudí i els jardins de l'antic «manicomi de Sant Boi de Llobregat»

Nom del doctorand: David Agulló Galilea.

Nom i lloc de la institució on es presenta: Universitat Politècnica de Catalunya.

Director de tesi: Juan José Lahuerta Alsina, doctor arquitecte, professor de l'ETSAB (UPC) i director de la Càtedra Gaudí.

Programa de doctorat: Teoria i Història de l'Arquitectura.

Departament i Escola: Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

Lloc i data: Barcelona, Desembre de 2019.

Informació del títol que es vol obtenir: Tesi presentada per obtenir el títol de Doctor per la Universitat Politècnica de Catalunya.

Nombre total de volums de l'obra: 1 volum.

Imatge portada: Trencadís dels bancs modernistes de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat.

Resum

Les construccions modernistes dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat (Barcelona), dutes a terme entre 1903 i 1912 per un arquitecte del qual no tenim constància del seu nom, al·ludeixen, anticipen o són coetànies a obres d'Antoni Gaudí, com ara el banc ondulat del Park Güell (1909-1913), la Casa Milà (1906-1912), la cripta de la Colònia Güell (1908-1914) i la maqueta dels sostres de la Sagrada Família (1915-1921).

L'edificació del sanatori de Sant Boi de Llobregat, sota una construcció descurada i rudimentària, atesa la participació dels malalts mentals en la seva elaboració, presenta una arquitectura de gran complexitat geomètrica i d'un elaborat discurs simbòlic que ens remet, també, a la participació d'un arquitecte de primer ordre. Així, la tesi exposa que, donades les característiques que presenta, la construcció de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat articularia, com a obra inèdita i junt amb la cripta de la Colònia Güell, el gran canvi estilístic i conceptual que va portar Antoni Gaudí a fer les seves últimes obres arquitectòniques.

L'objectiu de la tesi és crear una àmplia àrea d'exploració en el període coetani a l'objecte d'estudi, la Catalunya de mitjan segle XIX i principis del segle XX, referint-se tant al context social, cultural, econòmic com religiós. Així, el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat pot esdevenir un observatori i eix de referència que permeti, des d'una altra perspectiva, interrogar-nos i formular connexions que generin noves mirades i aproximacions a la història.

Perquè tot això sigui possible s'estudiarà, a més, la biografia referent als diferents agents que formen aquest entorn coetani a la construcció del conjunt modernista objecte d'estudi: Jacint Verdaguer i el mateix Antoni Gaudí seran els personatges clau, i s'analitzarà el vincle ideològic-artístic que s'estableix entre ambdós. Cal remarcar que la societat de la Catalunya de la segona meitat del segle XIX, regida per un sistema polític liberal i una economia plenament capitalista, es trobava en un procés importantíssim de canvi i transformació cap a la modernitat i la contemporaneïtat, fet que provoca, en una part important de la societat, una resposta i un discurs, en clau catòlica, totalment confrontats a totes aquestes modificacions. Gaudí i Verdaguer són els dos personatges paradigmàtics d'aquest discurs i, enfront d'aquesta experiència «traumàtica» de la modernitat, estableixen un complex i ric vincle ideològic-artístic que els portarà a materialitzar elements tan singulars i excepcionals com el text dels «Exorcismes» de Verdaguer i el projecte del temple de la Sagrada Família d'Antoni Gaudí.

Cal considerar, a més, que la lectura i interpretació que el noucentisme va fer de l'obra de Gaudí, la situa lluny de tot el contingut simbòlic profund i complex que conté; i aquesta tesi pretén explorar un àmbit que, directament relacionat amb el món catòlic i, concretament amb el text de l'*Apocalipsi* de Sant Joan, pot enriquir i donar una nova dimensió a la visió i interpretació de l'obra arquitectònica de Gaudí.

Paraules clau: Antoni Gaudí, Jacint Verdaguer, manicomi de Sant Boi, hiperboloide, *Beat* de Girona, *Apocalipsi*, estructures.

Abstract

Created between 1903 and 1912 by an anonymous architect, the Modernist constructions in the gardens of the former Mental Hospital in Sant Boi de Llobregat, Barcelona, allude to, anticipate or are contemporaries of works by Antoni Gaudí. For example, the serpentine bench in Park Güell (1909-1913), Casa Milà (1906-1912), the crypt at the Güell Colony (1908-1914) and the model for the ceilings in the Sagrada Família (1915-1921).

The building of the sanatorium in Sant Boi de Llobregat –with somewhat careless and rudimentary construction because the labour was provided by the mental hospital’s patients– presents architecture of great geometric complexity and contains an elaborate symbolic discourse that also hints at the participation of a first-class architect. This thesis therefore expounds that, given its characteristics, the construction of the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital would articulate as a first example, alongside the Güell Colony crypt, the great stylistic and conceptual change that led Antoni Gaudí to create his final architectonic works.

Furthermore, the aim of the thesis is to create a broad exploratory field in the same period – mid-nineteenth to early twentieth-century Catalonia– as the subject of the study, making inferences from its social, cultural, economic and religious context. Thus, the Modernist interventions at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital could become an observatory and referential axis that allows us to ask more questions and formulate connections from a new perspective that generate new viewpoints and approaches to history.

For all this to be possible, the study also examines the biographies of the different agents involved in the period contemporary to the construction of the Modernist site in Sant Boi de Llobregat, including key figures such as Jacint Verdaguer and Antoni Gaudí himself and analysing the ideological-artistic connection established between the pair. It must be noted that Catalan society in the second half of the nineteenth century, then governed by a liberal political system and a fully capitalist society, was undergoing a significant process of change and transformation towards modernity and contemporaneity. Among a significant part of the society, this process triggered a response and debate, largely related to Catholicism, which was completely against all these modifications. Gaudí and Verdaguer are the two paradigmatic figures in this debate and in the face of this ‘traumatic’ experience of modernity they established a rich, complex ideological-artistic connection that would lead them to produce such singular, exceptional elements as the text entitled ‘Exorcisms’ by Verdaguer and Antoni Gaudí’s project for the Sagrada Família Temple.

Consideration must also be given to the fact that the reading and interpretation that noucentism made of Gaudí’s work situated it far from its profound and complex symbolic content and this thesis aims to explore a field directly related to the Catholic world and specifically to the text in the Book of Revelation, which could enrich and add a new dimension to the views held on and interpretation of Gaudí’s architectonic works.

Keywords: Antoni Gaudí, Jacint Verdaguer, Sant Boi Sanatorium mental hospital, hyperboloids, Girona *Beatus*, Book of Revelation, structures.

Pròleg

L'any 2001 el geòleg Daniel Barbé em va mostrar, per primera vegada, el jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Joan de Déu de Sant Boi de Llobregat. Em va demanar ajuda per interpretar-lo i vam iniciar, plegats, amb l'artista Jordi Martí Aladern i la psiquiatra Beatriz Castaño —qui va mostrar el jardí a en Daniel Barbé per primera vegada—, un treball de recerca que partia de la seva hipòtesi —d'en Daniel i en Jordi— segons la qual ens trobàvem davant d'una obra de Josep Maria Jujol, donades les similituds existents entre els bancs de trencadís del jardí de Sant Boi i els del Park Güell. Després d'un any de recerca i gràcies a l'ajut i contrastant-ho amb diferents professors i arquitectes, vam arribar a la hipòtesi, donades les estructures existents que vàrem trobar i analitzar, que estavem davant d'una obra inèdita d'Antoni Gaudí.

És a partir d'aquí, i després de tres articles publicats, que vaig començar a realitzar un treball personal, en format de tesi doctoral, basat, principalment, en donar una explicació coherent i metodològica que permetés contextualitzar històricament i analitzar estructuralment, constructivament, compositivament i simbòlicament el conjunt modernista dels jardins del recinte de l'antic manicomi de Sant Boi, actualment Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Hi havia la voluntat de fer un treball d'investigació original per tal de fer avançar la disciplina del tema o objecte d'estudi. Tot i que s'entén que la recerca ha de partir sempre d'un tema o objecte d'estudi i ha d'aportar tant noves dades i coneixements com una relectura que la comunitat científica no hagi considerat encara, cal remarcar que l'element d'estudi en qüestió no havia estat mai objecte d'una recerca contrastada, a part de la realitzada conjuntament per el geòleg Daniel Barbé, l'artista Jordi Martí Aladern, i per mi mateix.

Respecte a la metodologia, cal dir que, després d'un procés d'investigació iniciat fa molts anys, s'ha fonamentat en l'anàlisi *in situ* —tant constructiu, com compositiu i estructural— del conjunt modernista de Sant Boi, i en un buidatge bibliogràfic dels arxius que hi estan relacionats —estudiant-los, analitzant-los, recopilant-los i posant-los en relació amb l'objecte d'estudi. Aquesta tasca ens ha permès aportar dades objectives i revisar el que fins ara n'havien dit altres estudiosos —en aquest cas, molt poc. A posteriori, s'ha compilat tota la documentació elaborada, interrelacionant-la i aportant una nova perspectiva sobre el tema. Així, s'entén que ha estat possible donar una explicació coherent que, a partir de la totalitat dels indicis provinents de diferents fonts, ha configurat un text raonat i homogeni.

En l'activitat de recerca, s'entén que, partint d'un treball metodològic en el que es classifiquen les dades recopilades, s'han pogut posar en ordre totes les idees: tant les pròpies com les de l'equip humà al qual he consultat. Conseqüentment, la meva tasca ha donat un resultat final que també ha de servir als altres. Cal remarcar que —tal com explica Umberto Eco a *Come si fa una tesi di laurea*— no és tan important el tema de tesi o de recerca com l'experiència de treball que comporta. Així, un investigador o equip de recerca que ha pogut ser capaç de documentar-se adequadament, de recopilar dades, etc., hauria de ser capaç, a posteriori, d'elaborar més fàcilment qualsevol altre treball, tant de recerca com de docència.

Agraïments

Primerament, voldria donar les gràcies a l'Orde de Sant Joan de Déu i especialment al director d'enginyeria del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, Josep Collell i Badia, pel seu suport personal, econòmic i material per poder dur a terme la recerca, tot i haver passat (jo) llargs períodes convalescent. Així mateix, tal com he explicat anteriorment, l'estudi ha estat possible gràcies a la participació, entre d'altres, però primerament, del geòleg Daniel Barbé, amb qui vaig iniciar la primera etapa de la investigació, i de l'artista Jordi Martí Aladern, amb el qual també vaig iniciar la primera part de la recerca i també m'ha escoltat, ajudat i acompanyat en la fase final. Seguidament, voldria mencionar el doctor Manel Guàrdia Bassols, professor de l'ETSAB i l'ETSAV, que ha estat, fins a la seva jubilació, el meu director de tesi i m'ha ajudat a ordenar i racionalitzar tota la recerca feta. Igualment, el doctor Juan José Lahuerta, professor de l'ETSAB i director de la Càtedra Gaudí, i actual director d'aquesta tesi doctoral, els llibres del qual m'han inspirat i han contribuït a entendre molt millor l'arquitectura de Gaudí i el seu entorn històric. També l'arquitecte Josep Llinàs, a qui vam mostrar el jardí per primera vegada, i a través del qual vam contactar amb el COAC perquè pogués dibuixar, junt amb el topògraf Felipe Buill i l'il·lustrador i dissenyador industrial Esteve Agulló Galilea, els plànols del jardí modernista de Sant Boi.

A continuació, voldria anomenar, per la seva col·laboració en la recerca i/o l'escolta, l'Oriol Bohigas i Guardiola, arquitecte, l'Aleix Bagué, fotògraf, en Jordi Bonet i Armengol, arquitecte en cap jubilat de la Sagrada Família, en Jordi Faulí, arquitecte en cap de la Sagrada Família, en Joan Font, catedràtic de Geometria Descriptiva de l'ETSAV, en Guillem Fernández González, historiador, en Josep Gòmez Serrano, catedràtic de Càlcul d'Estructures de l'ETSAV, en Joan Margarit, catedràtic de Càlcul d'Estructures de l'ETSAB, en Jose Antonio Martínez Lapeña, arquitecte, l'Amadeu Monreal, professor de matemàtiques de l'ETSAB, Manuel Medarde, estudiós de Gaudí, en Jordi Recasens, professor de matemàtiques de l'ETSAV, en Joan Roig, arquitecte, en Robert Brufau, professor de Càlcul d'Estructures de l'ETSAV, en Joan Palmerola, estudiós de l'obra de Gaudí, l'Holguer Strauss, fotògraf, en Salvador Tarragó, professor de l'ETSAB, Josep Maria Tarragona, estudiós de Gaudí, en Miguel Usandizaga, professor de l'ETSAV, en Toshiaki Tange, arquitecte, l'Elias Torres, arquitecte, l'Esteve Agulló Galilea, dissenyador industrial i il·lustrador i l'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.

Agraïments també a tot el personal de la Biblioteca de Catalunya.

Finalment, agraïments als meus pares, la Vicen, germans, familiars i amics.

Sumari

1- Introducció. Una baula oblidada del gaudinisme	p. 10
2- L'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat i el jardí modernista	
2.1- El jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat	p. 12
2.2- Descripció tècnica	p. 18
2.3- Plànols i dibuixos	p. 29
2.4- Història de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat	p. 35
2.5- L'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, una institució referent en la societat catalana de finals del segle XIX i principis del XX?	p. 44
2.6- La Colònia Güell i el manicomi de Sant Boi de Llobregat, dues institucions molt vinculades	p. 46
3- Els llocs comuns i la difusió dels cultes a la Verge de Lourdes	
3.1- Introducció i antecedents	p. 52
3.2- Jardins i grutes	p. 52
3.3- Una obra d'art naïf?	p. 58
3.4- Apunts sobre alguns exemples de jardins de finals del segle XIX i principis del XX a Catalunya	p. 60
3.5- El jardí de la Verge de Lourdes	p. 69
4- Indicis gaudinians	
4.1- Fets històrics vinculants	p. 72
4.2- La Sagrada Família (1883-1926) a Sant Boi (1906)	p. 73
4.3- El Park Güell (1900-1914) a Sant Boi (1906-1912)	p. 81
4.4- La cripta de la Colònia Güell (1898-1914) a Sant Boi (1906)	p. 92
4.5- La Casa Milà (1906-1912) a Sant Boi (1906)	p. 95
4.6- Una geometria molt complexa	p. 97
4.7- El llenguatge de les estructures	p. 100
4.8- La muntanya de Montserrat i Gaudí	p. 102
5- Especulacions	
5.1- Un temple cristià	p. 104

5.2- El <i>Beat</i> de Girona i el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi	p. 107
5.3- El temple de la Sagrada Família: analogies simbòliques i conceptuals	p. 132
5.4- «Exorcismes»: Verdaguer i Gaudí	p. 139
5.5- Un temple inacabat	p. 147
5.6- <i>Paradeisos versus Hortus Conclusus</i>	p. 150
6- Conclusions	
6.1- El modernisme, un moviment artístic de caràcter transversal	p. 152
6.2- Una il·lustració molt eloqüent: els modernistes tancats en el sanatori mental de Sant Boi	p. 154
6.3- Gaudí, figura cabdal del modernisme	p. 157
6.4- Gaudí i alguns aspectes del noucentisme	p. 160
7- Bibliografia	p. 164
Annex A: Apunts del projecte de restauració del jardí modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu	p. 168
Annex B: Articles publicats sobre la recerca del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi	p. 214
Annex C: Ponència al Segon Congrés Mundial sobre Gaudí, octubre 2016	p. 296
Annex D: Índex d'imatges	p. 320

1- Introducció. Una baula oblidada del gaudinisme

L'interès i la significació del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi rau, per una banda, en el fet que s'hi donen diferents àmbits d'execució, coexistent així una arquitectura i decoracions kitsch i naïf, amb una arquitectura planificada, complexa, sofisticada, i de pareneria estructural. Junt amb tot això i per altra banda, aquesta construcció al·ludeix i s'anticipa a diferents obres de Gaudí, realitzades en el mateix temps o immediatament després de construir-se aquesta edificació. Per tant, aquesta obra, aparentment sense significació, de petites dimensions i de maldestra execució, conté una sèrie d'elements que la situen en una cronologia que ens obliga a fer una nova lectura de les obres més importants de Gaudí.

Formant una baula inexplorada i perduda en el transcurs de la història, de la qual mai s'havia fet un estudi històric-artístic contrastat, aquesta obra ens permet presentar l'obra gaudiniana en un context diferent, fet que comporta abordar una recerca en la que apareixen camins nous i noves direccions que possibiliten el plantejament de molts interrogants, vies que fins ara han estat poc abordades i diversos punts de vista, tant referits al mateix arquitecte com al context històric del qual participava.

Trobem així, als jardins de l'antic psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat, una construcció que, partint de la tradició de jardins pròpia de finals del segle XIX, va molt més enllà, atès el complex treball geomètric que conté i el sofisticat discurs simbòlic plasmat en l'obra mateixa.

El text de la tesi doctoral intentarà, per un costat, analitzar pròpiament des de l'arquitectura el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, i per l'altre, acotar-hi una àrea d'exploració vinculada al context coetani cultural, polític, econòmic i ideològic. Tal com hem explicat al principi, donades les singulars i sorprenents característiques, ens serà indispensable referir-nos a l'àmbit relacionat amb Antoni Gaudí, cosa que aportarà, a la seva obra, un element inèdit que ens obliga a interrogar-nos, formular connexions i generar noves mirades i aproximacions a la història.

Com proposa Carlo Ginzburg, davant la inevitable pèrdua de documentació, la història necessita tenir en compte elements col·laterals que poden contenir informació valuosa, potser fins i tot imprescindible. Els successos sovint considerats minúsculs poden tenir la virtut de reflectir les característiques sociològiques i culturals d'una època. Totes les èpoques han oblidat de consignar en la seva documentació allò que era el més comú, el que es considerava obvi. Però passat el temps, és important recuperar aquestes condicions d'entorn mitjançant l'estudi d'obres poc estudiades que ens interpel·len i ens mostren aspectes que havien quedat oblidats.

Aquest és el cas del jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, que ens ofereix l'oportunitat d'explorar l'obra del cercle gaudinià des d'una nova perspectiva, ja que desvela o posa de relleu antecedents i relacions peculiars. Es tractaria, així, a partir de l'estudi d'aquesta edificació, de donar entrada a nous indicis que ajudin a comprendre el moment i l'entorn de Gaudí.

Aquesta construcció obliga a examinar les propostes gaudinianes i les obres majors de Gaudí en el context de la floració de les arquitectures de jardins dels *grottescos* i les rocalles que, encara que tenen antecedents remots i expressions pròpies de la tradició romàntica, van fer furor a les darreres dècades del segle XIX. Una tradició que s'entén molt especialment a partir de la inauguració del parc de les Buttes-Chaumont, a París el 1867.

És important distingir la gamma d'expressions d'aquestes arquitectures de jardins des de la vessant més culta, amb antecedents ben coneguts com l'obra de Fontserè, particularment el Parc Samà, i que arriba probablement al seu punt màxim en l'obra de Gaudí, i les expressions més populars i de caràcter més artesanal en forma d'arquitectures menors construïdes en propietats privades o institucionals de caràcter molt divers. Expressions que poden arribar fàcilment als extrems de l'art més naïf, com és el cas del Palau ideal, construït pel *facteur* Cheval el 1879 a Hauterives.

En la proliferació d'aquesta mena d'arquitectures menors de caràcter més o menys lúdic, o més o menys popular, s'hi han d'afegir, com un capítol a part, les nombroses coves dedicades a la Verge de Lourdes. Un culte de gran expansió en aquelles dècades que s'inscriu en aquesta tradició de les rocalles i els *grottescos*, dotant-la d'una significació pietosa. Així, la difusió i repercussió d'aquest culte a Catalunya és molt important.

Cal posar també en relació el jardí modernista de Sant Boi amb algunes obres «menors» d'aquells mateixos anys atribuïdes a Gaudí. Sobretot els jardins Jaume Artigas, de la Pobla de Lillet, i també el xalet Catllaràs, atès que, potser el tipus d'intervenció seria probablement similar, o no, a la que hauria pogut tenir en el cas de Sant Boi. Se suposa que en va fer el disseny, però no va dirigir l'obra personalment. Es va limitar a enviar a la Vall de Lillet un paleta que col·laborava amb ell al Park Güell. En tot cas, ho anirem esbrinant durant la lectura de la tesi, doncs la complexitat estructural i l'elaborat discurs simbòlic de la construcció de Sant Boi fa palesa que aquesta és una obra de molta més envergadura.

Cal considerar, a més, que la intervenció al jardí de Sant Boi s'ha de situar en l'evolució de la mateixa institució, que reflecteix el canvi de context de les últimes dècades del segle XIX. El clima cultural en aquest moment coincidia amb la crisi del progressisme i positivisme de la meitat del segle. Un clima que propiciava que la institució passés a mans d'una orde religiosa i sorgís la difusió del culte a la Verge de Lourdes, totalment en sintonia amb l'orientació del manicomi.



Fig. 1: Trencadís dels bancs de l'antic manicomi de Sant Boi, 1912.

2- L'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat i el jardí modernista

2.1- El jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat

Als afores de Barcelona, dirigint-nos a ponent i a la conca del riu Llobregat, entre la immensitat dels paisatges agrícoles i la turbulenta aglomeració urbana i industrial, trobem, amagat dins els murs del recinte de l'antic psiquiàtric de la població de Sant Boi de Llobregat i molt a prop de la Colònia Güell, un jardí modernista d'inspiració mariana. Fou construït entre 1906 i 1912 i ha restat ocult al pas del temps i la història. Algunes documentació escrita i fotografies recopilades demostren que la intervenció modernista en els jardins d'aquest recinte va ser de més envergadura: des del 1903 fins al 1912 es van construir fonts, bancs i placetes, algunes desaparegudes a dia d'avui.

Com ja s'ha explicat en els diferents articles publicats¹, aquest conjunt modernista conté uns elements arquitectònics amb unes característiques formals i un contingut simbòlic anàlegs o equivalents a diferents parts d'algunes de les obres més importants que Gaudí estava construint, en el mateix període de temps o immediatament després d'haver-se finalitzat aquest. Trobem aquí, entre d'altres i com a fragments, un antecedent dels sostres de les naus del temple de la Sagrada Família (1915-1921), l'estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colònia Güell (1908-1915), aspectes formals de la Casa Milà (1906-1912) i la secció i trencadissos del banc serpentin del Park Güell (1910-1914).

L'edificació modernista que s'ha conservat dins el recinte de l'antic manicomi de Sant Boi es va construir sobre un jardí preexistent d'estil anglès —creat l'any 1903— format per un llac, camins, i parterres ondulants, el qual, orientat a la vall del riu Llobregat, estava delimitat per dues avingudes, horts i el mur perimetral del recinte (Fig. 2, 5). Aquesta obra està configurada per tres conjunts arquitectònics diferenciats: la Cova-cascada —construïda l'any 1906— (Fig. 5, 6), que és una construcció de rocalla en forma de cova i muntanya coronada per un baldaquí; la Capella de la Verge —de l'any 1911— (Fig. 5), una construcció, també de rocalla, en forma de drac que contenia l'escultura d'una Verge; i la Plaça dels bancs —construïda abans de finalitzar l'any 1912— (Fig. 5), que és una plaça demarcada per bancs amb trencadís que té una altra plaça més petita, demarcada també per bancs amb trencadís i que conserva una trona. Aquestes construccions estan vinculades formalment i espacialment entre si: hi ha un llac i fonts —actualment secs— que les entrelligaven. A la Capella de la Verge, construïda al vell mig del llac, hi brollava aigua de la part frontal inferior i dorsal superior, i a la Cova-cascada, hi ha unes fonts d'on brollava una gran cascada. Al accedir al jardí des del camí que arriba de l'accés principal de l'antic manicomi de Sant Boi, es troba primer la Plaça dels bancs, que s'obre al llac de davant la Capella de la Verge. Aquesta capella és d'una dimensió tal que permet la visió del

¹ Vegeu: Agulló Galilea, David; Barbé Farré, Daniel; Martí Aladern, Jordi. «Un jardí invisible», *Mètode*, Universitat de València. [València], núm. 65 (2010), p. 30-41; Agulló Galilea, David. «Gaudí i l'enigma del conjunt modernista dels jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi», *Quaderns d'Estructures*, Associació de Consultors d'Estructures. [Barcelona], núm. 38 (2010), p. 60-70; Agulló Galilea, David. «Gaudí and the Enigma of the Modernist Architectural Ensemble in the Gardens of the Former Sant Boi Insane Asylum», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p. 41-48; Barbé Farré, Daniel. «The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p. 49-57; Agulló Galilea, David; Barbé Farré, Daniel; Gracià, Oriol. «El banc de proves de Gaudí?», *Sàpiens*. [Barcelona], núm. 106 (2011), p. 40-47; Agulló Galilea, David. «Gaudí and some observations on the Modernist Garden at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 12 (2016), p. 71-78.

baldaquí que corona la Cova-cascada, situada al darrere i, igual que la Capella de la Verge, està alineada i encarada a llevant.

La *Revista Frenopática Española*²—publicació científica de l'antic manicomi de Sant Boi que es comença a editar l'any 1903— i *Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios*—publicació de la mateixa orde religiosa—, contenen informació referent a les intervencions de caire urbanístic i arquitectònic que es van produir en el centre en els primers anys de funcionament. Hi està documentat que les primeres intervencions modernistes en els jardins van ser entre l'any 1903 i el 1904 (Fig. 3, 4, 6, 8).³ El conjunt arquitectònic de la Cova-cascada es va construir entre l'hivern i la primavera de l'any 1906.⁴ A més, l'any 1907 hi va haver més modificacions en els jardins del recinte: s'hi van construir bancs, cascades, ponts, etc.⁵ L'any 1910 es va edificar, entre els horts, un gran dipòsit d'aigua amb una muntanya de Montserrat surant-hi al vell mig,⁶ i entre l'any 1910 i el 1912, es va erigir la Capella de la Verge, una gruta consagrada a la Verge de Lourdes on des del 1918 se celebraven misses dues vegades l'any.⁷

² Daniel Barbé, geòleg, va ser el primer de trobar la documentació referent al jardí en aquesta revista.

³ L'arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu disposa d'una fotografia de la plaça de l'Esquirol, que és una construcció a base de bancs, fonts i jardineres, que es va elaborar amb el mateix estil i materials que el conjunt modernista conservat als jardins de l'antic manicomi de Sant Boi. L'any 1903 es va construir, dintre el recinte del manicomi, la plaça Pinel —obra desapareguda actualment—, que contenia una estàtua dedicada al psiquiatra Philippe Pinel i que es va inaugurar el març de 1904. El mateix arxiu disposa d'una fotografia d'aquesta estàtua en la que s'aprecia que en el sòcol hi ha una inscripció amb el nom de Pinel, elaborat amb trencadís, en la qual la lletra P —que conté una forma d'estel a l'interior—, és equivalent a la P de la inscripció *Park* dels medallons del mur de la façana principal del Park Güell, elaborats l'any 1904. Vegeu: Dr. Rodríguez Morini. «El monumento á Pinel en el Manicomio de San Baudilio de Llobregat». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 28 (abril 1905), p. 111: «En marzo de 1904 el Superior del Manicomio de San Baudilio de Llobregat, representante de la Hospitalaria Orden de San Juan de Dios, consagrada desde tiempo inmemorial á la práctica de la más hermosa de las virtudes, la Caridad, erige en sitio de honor del establecimiento frenopático un monumento que perpetúe la memoria del gran alienista francés [...] en su cara anterior se destaca el nombre de Pinel, esculpido en caprichosos caracteres».

⁴ Vegeu: Dr. Rodríguez Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Marzo 1906». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 40 (abril 1906), p. 131. «Suspendidas durante el invierno las obras de reforma y embellecimiento que desde larga fecha se vienen practicando en el establecimiento, han vuelto a reanudarse al empezar la estación primaveral, habiéndose iniciado por la construcción de una hermosa cascada y de un pequeño lago de 25 cm. de profundidad en el parque de la Sección de Hombres.»

⁵ Vegeu: Dr. Rodríguez Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Resumen general de 1906». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 50 (febrer 1907), p. 52. «Las obras de reforma y ampliación de los edificios han continuado sin interrupción. Se terminó por completo la instalación hidroterápica de sección de mujeres, ampliose la enfermería general de hombres [...] en los parques de las dos secciones se han construido bancos artísticos, cascadas, pequeños lagos de agua corriente, puentes rústicos etc que junto con las numerosas plantaciones han hermosteado todavía más dichos sitios, que ya anteriormente reunían tantos atractivos».

⁶ Vegeu: Dr. Rodríguez Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Tercer cuatrimestre de 1909». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 86 (febrer 1910), p. 60-64. «Se dio fin a la construcción de un depósito de 3000 metros cúbicos de cabida quedando asegurados para lo sucesivo los servicios de riego, limpieza, hidroterapia y consumo en la época de mayor escasez de los pozos».

⁷ Vegeu: Torre, José Antonio. «Primer Centenario». *Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios* [Barcelona], núm. 138 (octubre, novembre i desembre de 1995), p. 282. «El 27 de Julio, procedente de Ciempozuelos, llega el nuevo Superior, hermano Juan de Dios Gómez. Durante su breve estancia se aprobó edificar una gruta a la Virgen de Lourdes en el parque. Según el libro de familia, el hermano Juan de Dios partió para Ciempozuelos el 31 de enero de 1912, y el hermano Pedro Piera es el nuevo Superior».

-1918: «Con fecha 22 de Mayo de 1954, en ausencia del Superior, fray Toribio María Cruz, capellán del Sanatorio Psiquiátrico de Nuestra Señora de Montserrat, dirige una petición al Arzobispo-Obispo de

També s'han trobat, a l'arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, fotografies datades en placa de vidre que han estat fonamentals per determinar i acotar de manera fidedigna els anys en què es va construir el conjunt arquitectònic modernista.

Hi ha una fotografia datada l'any 1910 on surten uns infants residents del centre amb el conjunt arquitectònic de la Cova-cascada (Fig.7), que va ser molt rellevant des del moment en què la construcció modernista conté un esquema estructural anàleg al de les voltes del temple de la Sagrada Família, ideades per Gaudí, de manera inèdita, entre els anys 1915 i 1921. També es pot datar d'una forma fidedigna el conjunt arquitectònic de la Plaça dels bancs, ja que, en un dels bancs, hi ha un revestiment amb l'any 1912 inscrit amb trencadís.



Fig. 2: Recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, antic manicomi de Sant Boi de Llobregat.

Barcelona exponiéndole que, desde el año 1918 se viene celebrando la Santa Misa en la capilla erigida dentro de los jardines de nuestra casa dos veces al año, una en un domingo del mes de mayo y otra en la festividad del Santísimo Rosario en el mes de octubre [...] Que la capilla está dedicada a la Virgen de Lourdes con su altar correspondiente y presbiterio cerrado por dos lados con unas puertas metálicas siendo la techumbre de roca pero sin puerta que oculte la vista del altar y habiéndose caducado la licencia que temporalmente se venia solicitando del obispado, para la susodicha celebración, a vuestra Excia. Rvda suplica la competente licencia para proseguir con la tradicional celebración». Carta conservada a l'Arxiu Diocesà de Barcelona.

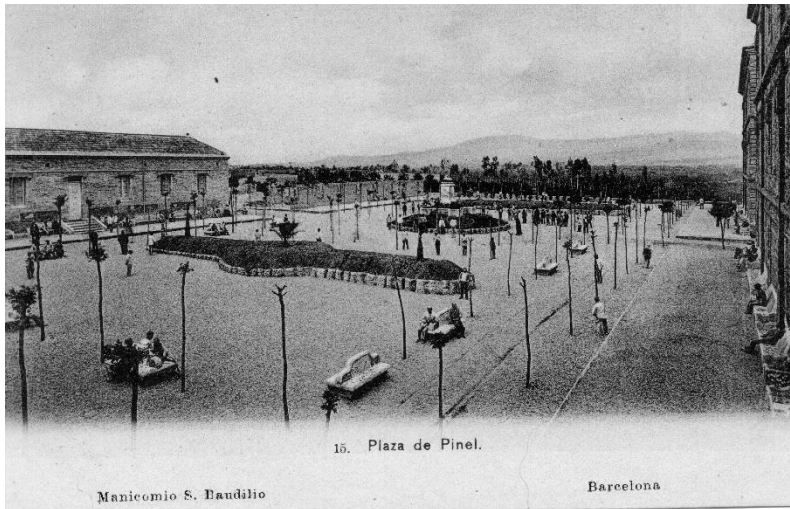


Fig. 3: Postal de l'època del recinte de l'antic manicomí de Sant Boi de Llobregat. Arxiu Vendrell.
Fig. 4: Postal de l'època del recinte de l'antic manicomí de Sant Boi de Llobregat. Arxiu Vendrell.

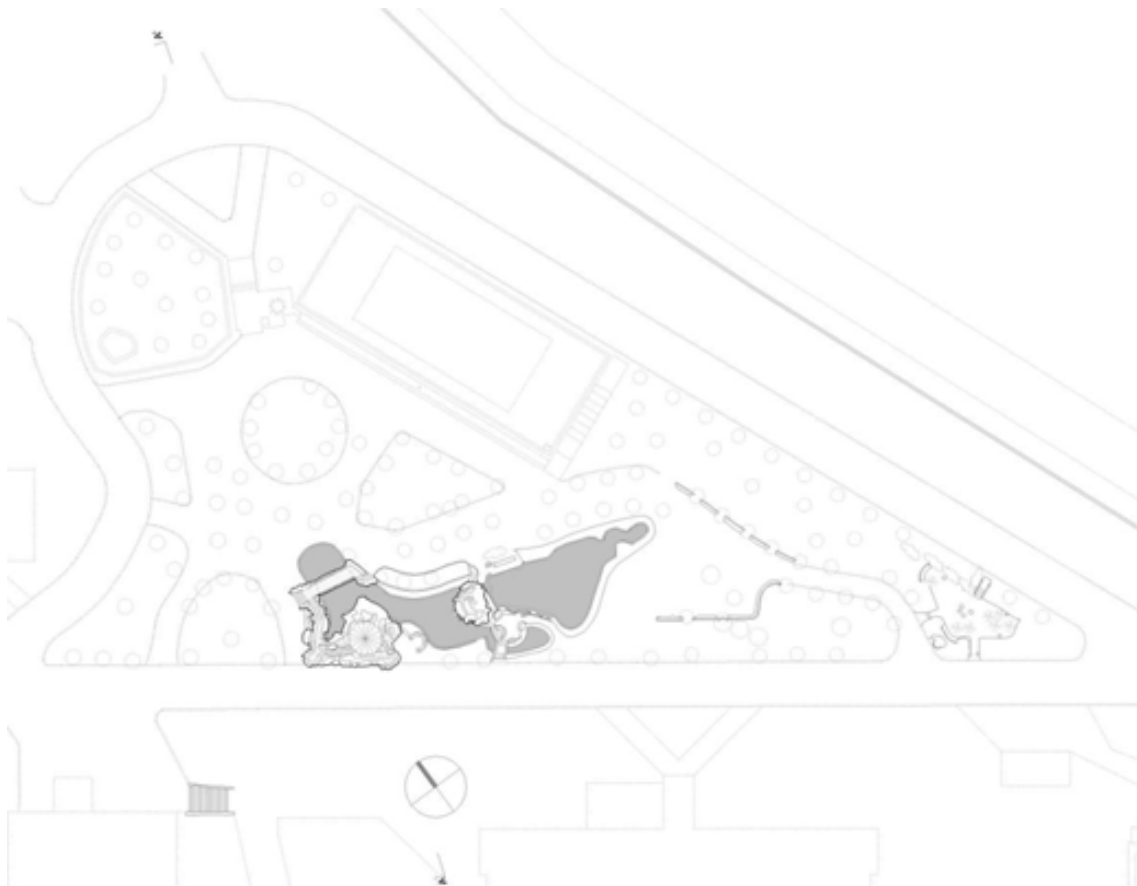


Fig. 5: Planta de l'emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomí de Sant Boi de Llobregat.



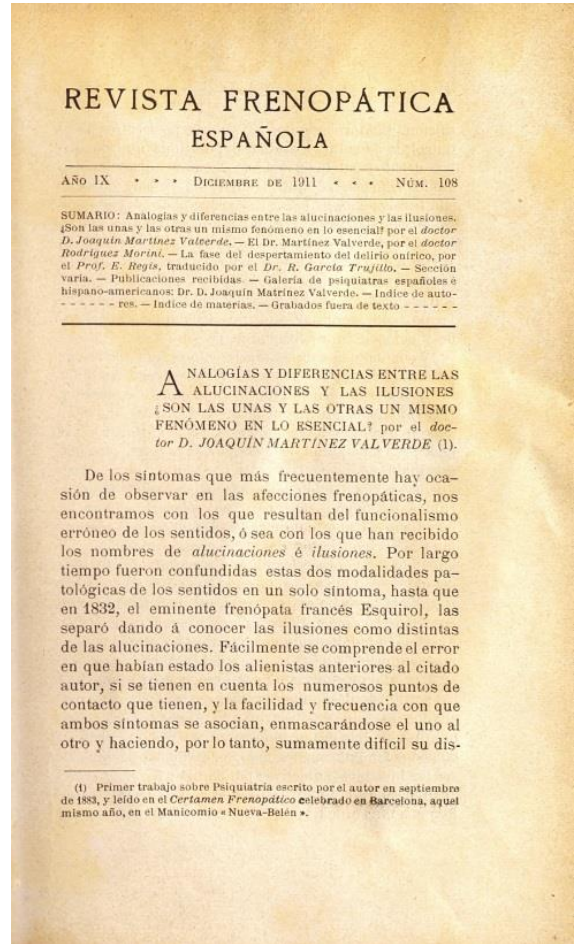
Fig. 6: Banc dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, desaparegut actualment.



Fig. 7: Postal de l'època d'uns infants a la Cova-cascada, 1910. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 8: Fragment postal de l'època del sòcol amb trencadís de l'estàtua de Pinel. Arxiu Vendrell.
Fig. 9: Portada de la *Revista Frenopàtica Espanola*, núm. 108, desembre 1911.



2.2- Descripció tècnica

Al conjunt modernista de l'antic manicomí de Sant Boi hi ha construïdes una sèrie d'estructures, moltes de les quals són anàlogues a superfícies reglades —definides per equacions de segon grau, en les que per cada punt de la superfície hi passa, com a mínim, una recta que les conté—, i hi trobem, principalment, la formada per l'hiperboloide d'un full. Aquesta superfície es forma girant una recta —generatriu— al voltant d'una altra —directriu— que no s'interseca ni és paral·lela a la primera. Un altre procediment per generar un hiperboloide d'un full és girant una hipèrbola al voltant d'un eix que no s'interseca i és perpendicular a l'eix de simetria d'aquesta. Un exemple de superfície hiperbòlica seria l'obertura final de la trompeta. Així, aquestes estructures formalitzen superfícies nervades i arborescents on els blocs estan disposats, a vegades, coherentment a les lleis geomètriques de les superfícies reglades, havent-hi, doncs, traces anàlogues a les rectes i corbes que les formen —generatrius, directrius i hipèrboles.

La Capella de la Verge

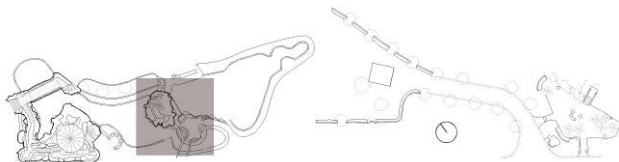


Fig.10: Planta del conjunt i la Capella de la Verge.

El conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge, edificat l'any 1911, consta d'una construcció principal de planta semicircular, coberta per una volta parabòlica nervada i tancada lateralment i dorsalment per un conjunt d'estructures verticals adossades formant mig cilindre. Aquesta construcció, que feia la funció de capella, evoca la forma d'un drac: s'hi observen, en l'àmbit superior, dos orificis que podrien simbolitzar uns ulls. En el perímetre de la volta i laterals d'aquesta edificació hi ha formalitzades unes prolongacions en forma de tentacles, de llengües de foc, i d'una gran cua. A la capella, encarada a un llac en forma de llengua, hi brollava aigua per la part dorsal superior i per la part frontal inferior, cosa que semblava que, emergint del llac, el drac obrís una gran boca i «vomités» aigua sobre la plaça principal del jardí (Fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15).

Dins la capella hi ha construït un altar on hi havia l'escultura d'una Verge (Fig. 14). La volta parabòlica es recolza, per una banda, sobre quatre nervis parabòlics i sobre un pilar exempt que es ramifica en tres pilars, i per l'altra, sobre una estructura formada per mig cilindre generat a base d'una sèrie d'estructures nervades verticals adossades i entrecruades que formen cavitats corbades en la part superior generant, junt amb la volta parabòlica, la coberta del conjunt arquitectònic. L'obertura de la Capella de la Verge disposa d'un perímetre que genera una estructura formant un voladís important que, com una escenografia, està construïda amb elements que imiten blocs de pedra. La capella està situada de tal manera que separa el llac en dues parts. A sota s'hi troben ubicats uns dipòsits que feien de sobreeixidors i permetien la interconnexió entre tots dos llacs, que s'autoregulaven mitjançant unes bombes d'aigua. Cal remarcar que la massa central que s'aixeca darrere de l'altar també amaga un dipòsit d'aigua. Eduardo Goetz Mauer, enginyer industrial, que en aquesta època treballava a l'Estació de Bombeig de la Societat General d'Aigües de Barcelona, ubicada a Cornellà, va participar,

durant aquests mateixos anys, en l'elaboració de la maqueta funicular que s'estava construint per a l'Església de la Colònia Güell. Donada la proximitat entre la Colònia Güell i l'antic manicomi de Sant Boi, l'esmentat enginyer podria haver intervingut en el disseny i construcció d'aquesta instal·lació hidràulica.

Sistema constructiu i materials

El sistema constructiu utilitzat en el conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge es basa en l'adossament vertical de blocs de pedra sense desbastar, breixa calcària principalment, i en menor proporció fragments de quars, gres carbonàtic i conglomerat que, rejuntats mínimament amb morter ràpid, componen superfícies nervades d'aparença orgànica per conformar suports, voltes, baranes i l'altar. El perímetre de l'estructura vertical de la capella es forma per blocs de pedra sense desbastar disposats en filades verticals que generen també com unes cartel·les. La pedra utilitzada a la base de la volta parabòlica i a la superfície cilíndrica és una pedra de breixa calcària. Els coronaments d'aquestes dues superfícies i els suports de la volta parabòlica estan construïts amb gres carbonàtic i fragments de quars, cosa que possibilita l'obtenció d'una volta més resistent i unes formes anguloses als coronaments de les jardineres. S'utilitza, a més, per construir part de la volta i els volums de geometries irregulars en voladís, malla metàl·lica revestida amb morter.

La formació dels forjats en voladís és a base d'utilitzar perfil·laria de ferro, això possibilita que l'estructura pugui absorbir els esforços de tracció corresponents. Sobre la superfície i el mobiliari del conjunt modernista es fan servir diferents revestiments: morters amb diverses dosificacions i materials, pintures de colors variats, vidres, còdols i trencadissos. Hi ha morters de textures granuloses, llises, sorrenques, amb nòduls que imiten com una molsa, amb peces de travertí encastades, etc. També hi ha morters de moltes tonalitats: des de colors foscos a d'altres de més clars. Es col·loquen cobrint totalment o parcialment les superfícies dels elements constructius, superposant, a partir d'esquitxos, un morter sobre la superfície regular d'un altre, o superposant, també a partir d'esquitxos, dos tipus de morter. S'aconsegueixen així diferents tipus de gradacions i textures. En l'àmbit posterior de la capella hi ha sediments de calç, «revestiments» que s'han generat de manera natural a partir del contacte amb l'aigua. A l'interior de l'estructura cilíndrica posterior de la Capella de la Verge s'hi troben canonades de plom que portaven l'aigua cap al sostre.



Fig. 11: La Capella de la Verge. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 12: La Capella de la Verge. Fotografia d'Aleix Bagué.

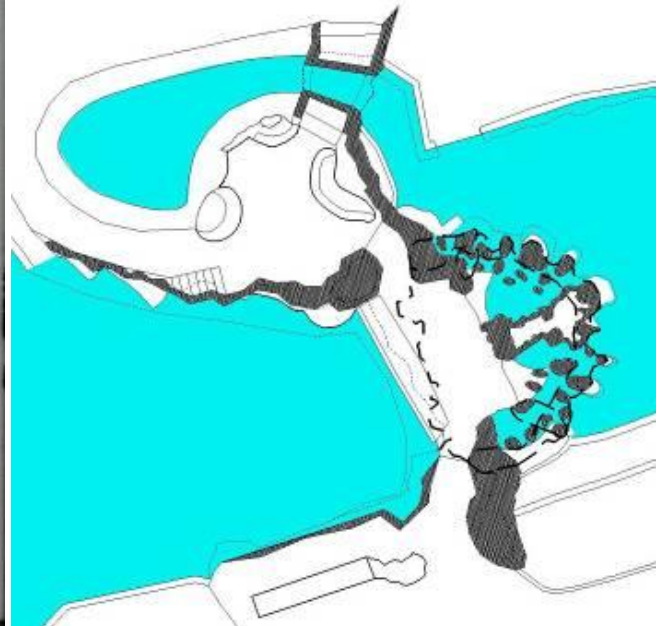


Fig. 13: Interior de la Capella de la Verge. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 14: La Verge i monjos a la Capella de la Verge. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Fig. 15: Plànol de la Capella de la Verge. David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

La Cova-cascada

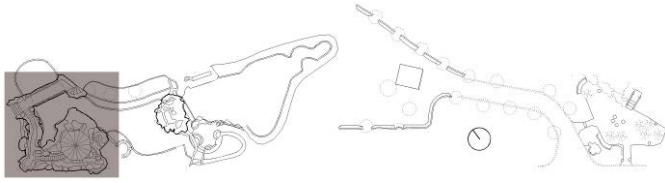


Fig. 16: Planta del conjunt i la Cova-cascada.

La Cova-cascada —construïda l'any 1906— (Fig. 16, 17) és una construcció de rocalla en forma de cova i muntanya coronada per un baldaquí. Es forma a partir de tres sistemes estructurals diferenciats: el de la volta principal, el del viaducte i el del pont catenari. El sistema estructural de la volta principal està format per una volta assimilable a mig hiperboloide d'un full el·líptic còncau —que s'eixampla de dalt a baix—, que es recolza, en l'anella el·líptica gran, sobre set pilars que, maclats entre si, són, en algunes de les seves parts i principalment en el seu perímetre exterior, de formes assimilables a mig hiperboloide d'un full convex —que s'eixamplen de baix a dalt. En aquests pilars es formen, des de l'àmbit interior de la volta i eixamplant-se en direcció a la clau, tot un conjunt de superfícies nervades corbes. Partint d'aquestes superfícies i des de cada pilar que sustenta la volta —menys en un on l'existència d'un òcul fa que es desplaci al pilar adjacent— neixen els nervis, alguns assimilables a hipèrboles, que es prolonguen fins a la clau de volta i formen l'esquelet de la volta principal (Fig. 18, 19, 20, 22).

Sobre la volta principal hi ha un baldaquí format per una coberta octogonal plegada, construïda amb una estructura a base de bigues amb ànima de ferro revestides de morter ràpid, que es recolza perimetralment sobre vuit pilars que, entrelligats per petits puntals i formats per una ànima de ferro revestida amb morter ràpid, estan encastats a un forjat de planta circular. Aquest forjat, formant una estructura radial metàl·lica, es recolza directament a l'anella petita de la volta principal, i indirectament, mitjançant pilars formats amb blocs de pedra sense desbastar —a vegades generant formes assimilables a helicoides—, al perímetre de l'anella gran de la volta principal (Fig. 21, 23). Les bigues de ferro del forjat del baldaquí no sempre es recolzen en l'extrem perimetral i coincideixen amb la vertical dels pilars que sustenten el forjat, que queden, a vegades, en voladís. Hi ha també una subestructura formada per quatre arcs construïts amb blocs de pedra sense desbastar —alguns assimilables a arcs parabòlics— que col·laboren a establir i travar el forjat del baldaquí. Aquest forjat transmet a l'anella petita de la volta principal una càrrega que substitueix la de la clau de volta existent, la qual —com que és una escenografia i no té pràcticament pes— és un volum buidat. Les càrregues que el baldaquí i els arcs transmeten als suports on es recolza la volta principal, igual que les càrregues de les jardineres dels ponts del Park Güell, contraresten les empentes laterals produïdes per la volta principal, desplaçant i reconduint les línies de pressions cap al nucli central del suport. És mitjançant la massa aconseguida que la totalitat del conjunt, i la secció, treballen a compressió i estan en equilibri.

Els pilars on es recolza la volta principal són de formes diferents en funció de les càrregues que absorbeixen, tant en l'àmbit exterior com en l'interior. Així, s'aprecia que aquests pilars, partint de la seva base, formada per una geometria que s'eixampla de baix a dalt anàloga a mig hiperboloide d'un full convexa, es desenvolupen generant, en l'àmbit interior de la volta principal, formes corbes «orgàniques» (Fig. 26) que permeten l'establiment d'una continuïtat formal —mitjançant una construcció en forma de nervis— amb la volta principal que neix des d'aquests (Fig. 22).



Fig. 17: Perspectiva de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

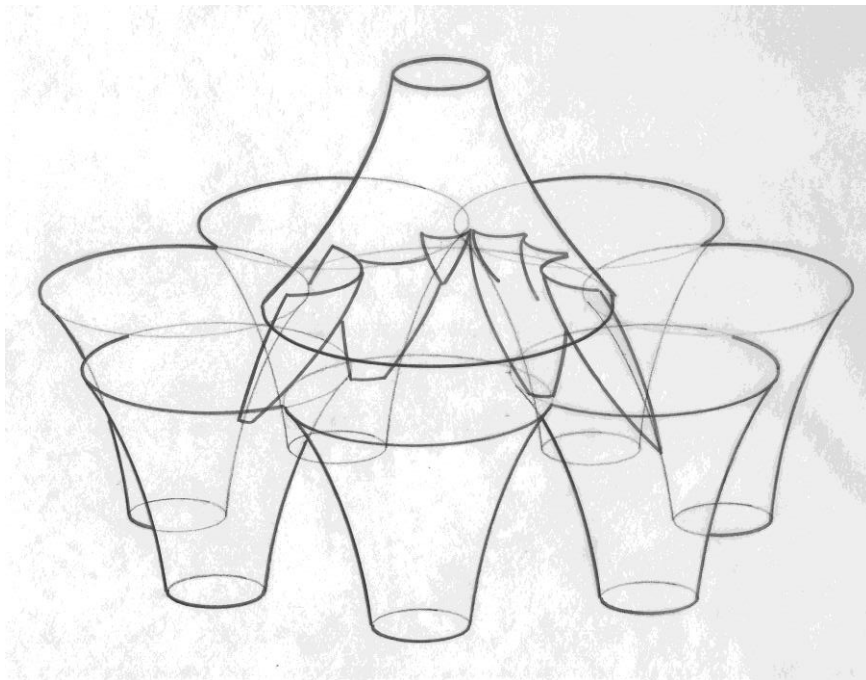


Fig. 18: Hipòtesi de l'esquema conceptual de la volta principal i pilars de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, a partir d'una recerca feta juntament amb Daniel Barbé, geòleg.

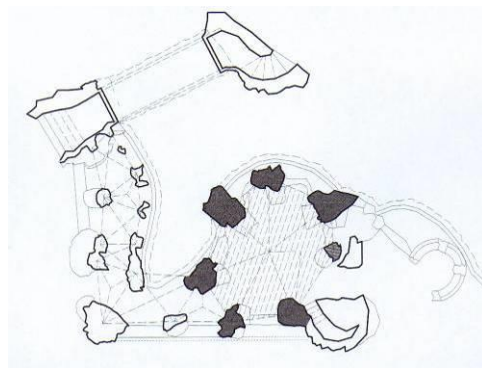


Fig. 19: Planta de la Cova-cascada amb la demarcació dels pilars que sustenten la volta principal. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

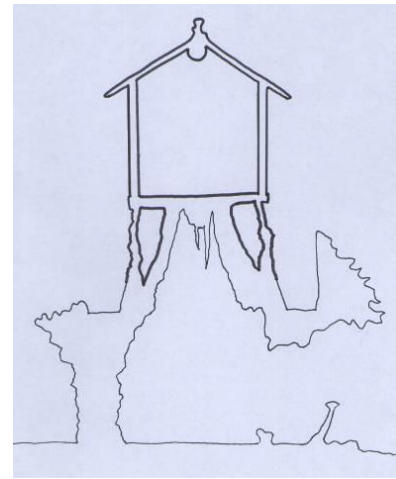
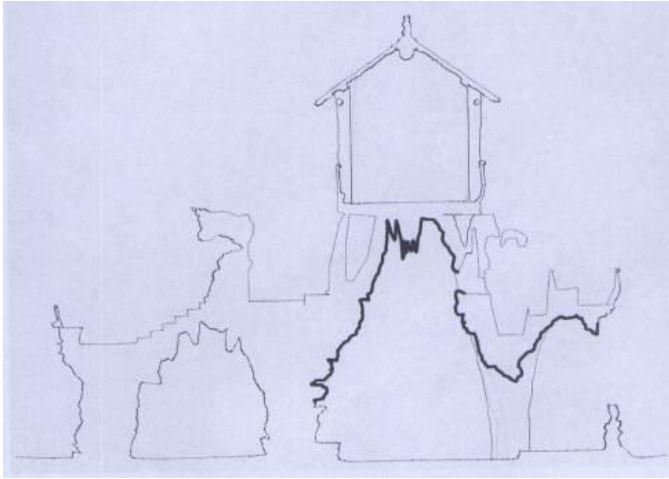


Fig. 20 i 21: Seccions transversal i longitudinal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló, arquitecte.

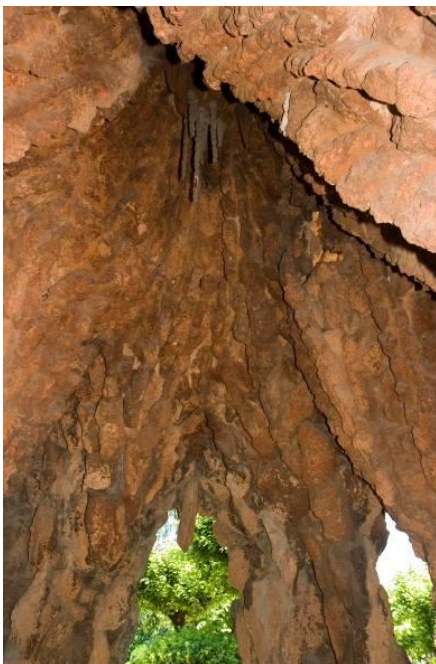


Fig. 22: Volta principal. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 23: Esquema conceptual de la volta principal i el baldaquí. Dibuix de David Agulló, arquitecte.



Fig. 24 i 25: Pilars de la volta principal. Fotografies de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 26: Pilar de la volta principal. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

En canvi, en el perímetre exterior —i també partint de la base—, a mesura que els pilars es desenvolupen, els que aguanten l'estructura en voladís de les fonts i els balcons existents, generen formes anàlogues a mig hiperboloide d'un full convex, i alguns d'aquests es construeixen formant estructures nervades resseguint el traçat de les hipèrboles que contindria una superfície reglada anàloga (Fig. 25, 27). Els suports del perímetre exterior de la façana sud també són formes anàlogues, però més esveltes, a mig hiperboloide d'un full convex, que es prolonguen generant unes jardineres i, a diferència dels de la façana nord, no han de suportar pràcticament cap sobrecàrrega perimetral (Fig. 26). En el perímetre de la construcció i entre els suports de la volta principal, es generen voltes de formes conoidals i arcs apuntats que necessiten d'una clau d'arc per estabilitzar-los i donar-los un acabat. Adjacents als suports de la volta principal, hi ha dos suports més, l'un aguanta una escala en espiral i l'altre genera un voladís en forma de balcó.

El sistema estructural del viaducte de la Cova-cascada està format per voltes apuntades amb clau de volta recolzades sobre pilars de formes diferents. Formen superfícies nervades arborescents que a vegades giren helicoidalment i generen formes anàlogues a hiperboloides, a una superfície convexa en forma de calze, i a geometries amb un desenvolupament formal arborescent que tendeixen a una dimensió plana. Els pilars del viaducte es prolonguen formant jardineres, baranes i respatllers de bancs (Fig. 27, 29).

L'existència del sistema estructural del pont catenari permet l'accés al lloc de la Cova-cascada mitjançant un pont (Fig. 28, 30) que es construeix seguint la forma d'un arc catenari. Aquesta forma la corba parabòlica que adopta una cadena, una corba, perfectament flexible i amb una càrrega uniformement repartida en tota la llargària, fixa en els extrems i suspesa lliurement. Si suporta un conjunt de càrregues puntuals, la cadena o corba adopta la forma d'un arc funicular. La forma inversa d'un arc catenari, funicular o parabòlic, suportant una càrrega qualsevol i treballant a tracció, és equivalent a la mateixa forma amb les mateixes càrregues treballant a compressió. L'arc catenari del conjunt modernista de Sant Boi és de baixa alçada, fet que genera grans empentes horitzontals a la clau de l'arc i als extrems, que són absorbides amb massa rocosa en forma de blocs de pedra col·locada als extrems de la volta del pont (Fig. 30).



Fig. 27, 28: Viaducte i pont catenari de la Cova-cascada. Fotografies d'Aleix Bagué.

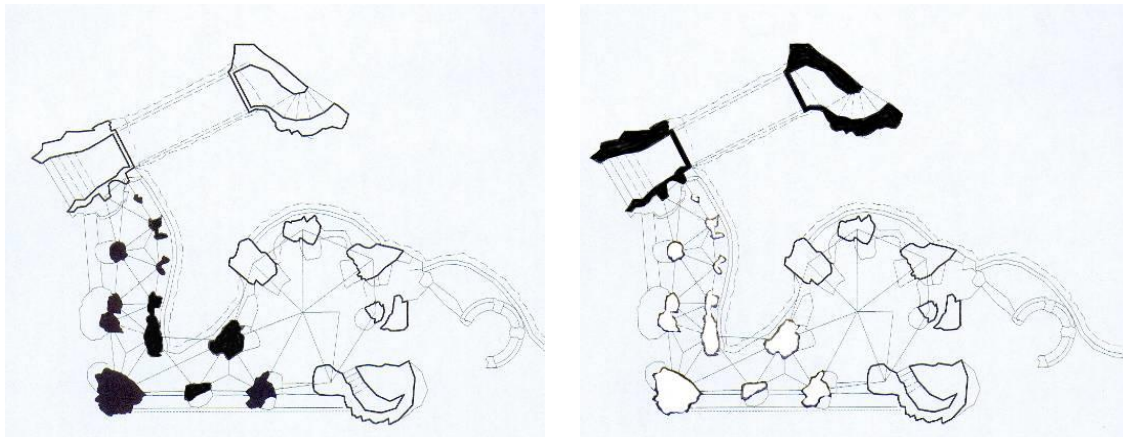


Fig. 29, 30: Plantes del viaducte i el pont catenari de la Cova-cascada. Dibuixos de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

Sistema constructiu i materials

El sistema constructiu utilitzat en el conjunt arquitectònic de la Cova-cascada es basa, igual que a la Capella de la Verge, en l'adossament vertical de blocs de pedra sense desbastar, breixa calcària principalment i, en menor proporció, fragments de quars, gres carbonàtic i conglomerat silícic, rejuntats mínimament amb morter i formant superfícies nervades d'aparença orgànica, per conformar suports, voltes, baranes, fonts i torratxes. Quant a la col·locació de les pedres dels elements arquitectònics del conjunt modernista, cal dir que pel fet d'estar unides entre si per una junta de morter mínima, la seva estabilitat depèn de l'encaix òptim i del lligament entre les pedres, i així, el lligam s'obté evitant la continuïtat tot alternant les juntes perquè no coincideixin. Cal remarcar també que les pedres, tot i que la gran majoria són sense desbastar, estan parcialment escairades —alguns dels plans formen angles rectes—, d'aquesta manera hi ha una feina de selecció i semidesbastament per adaptar-les a les diferents sol·licitacions estructurals.

Pel que fa a la construcció dels pilars «hiperbòlics» que sustenten la volta principal de la Cova-cascada, direm que en la majoria s'empren, en la base, les pedres més grosses. Aquests pilars es formen, tant verticalment com horitzontalment i sense haver-hi filades de pedra definides, partint d'estructures nervades amb un desenvolupament arborescent. En tots els pilars les pedres es col·loquen verticalment, coincidint així amb la direcció i inclinació de les línies isostàtiques. S'ha d'afegir, a més, que, la majoria dels pilars de la façana de les fonts de la Cova-cascada disposen de pedres verticals que, radialment i en la cara perimetral exterior, generen una estructura formant cartel·les. Les formes «hiperbòliques» dels pilars creen una estructura que, a mesura que creix, s'eixampla, i consegüentment es forma un voladís. D'aquesta manera, les pedres que els formen actuen com un joc de palanca i contrapès. Cal remarcar que els pilars de la façana de les fonts i les voltes del viaducte de la Cova-cascada estan, en algunes parts, reblerts, per això s'omplen els buits entre les pedres grosses que hi ha.

El remat de les jardineres de la façana sud de la Cova-cascada es configura a partir de pedres en sardinell, agrupades de cantell i en fileres. A les voltes semicòniques situades entre els pilars «hiperbòlics», les pedres convergeixen cap al centre de l'obertura i disposen d'uns pilars de gran dimensió per neutralitzar l'empenta de l'arc. Quant a la volta principal de la Cova-cascada, els junts de separació de filades tendeixen a la continuïtat, i les pedres de la volta principal estan solapades i en falca, fent que cada parament apuntali parcialment el seu adjacent. Fent la funció estructural de clau de volta, la volta principal finalitza amb una estructura horitzontal que és el

forjat d'on neix el baldaquí. A l'interior de la volta principal, en la part superior del pilars, es generen unes superfícies irregulars corbes que, partint de filades verticals en pedra, es maclen tot formant unes costures a la manera de cremalleres.

Per a la formació de forjats i cobertes plegades s'utilitza una estructura a base de perfils de ferro i entrebigats de totxo massís. A l'hora de construir les terrasses, fonts i balcons en voladís s'opta per utilitzar perfil·leria de ferro (assimilable a un IPN, passamà, etc.), que, en forma de ventall, s'encasta a la construcció de pedra i possibilita que l'estructura pugui absorbir els esforços a tracció. L'estructura en voladís de les fonts està construïda amb perfil·leria de ferro, xarxa de ferro de somiers, blocs de pedra de breixa calcària, totxo massís i morter. Arran de l'ensorrament, la primavera de l'any 2003, dels balcons de l'àmbit de la façana est de la Cova-cascada, és possible apreciar la secció constructiva de les voltes entre suports i del sobre de la coberta transitable. Aquestes voltes estan construïdes amb blocs de pedra —rejutats amb morter— que tendeixen a una forma plana i de poc gruix (4-5 cm.). Sobre la volta, es genera una superfície plana a base d'un reomplert de sorra, escòria i còdols; es disposa d'un paviment d'acabat amb pedra plana rejutada amb morter. Així, els paviments estan construïts, per una banda, a base de blocs irregulars de pedra plana de breixa calcària rejutats amb morter ràpid i, per l'altra, als viaductes, amb un acabat de morter ràpid i bocins de pedra calcària. Les voltes del viaducte són apuntades i amb clau de volta. Sobre la volta, possiblement, hi ha un reomplert amb escòria i sorra, i al damunt un paviment de morter ràpid i còdols que a posteriori s'ha reforçat amb morter de ciment pòrtland. La volta de pont catenari que hi trobem està construïda amb volta de maó de pla, col·locat, possiblement, a trencajunts, i revestida amb trencadís ceràmic.

Sobre la superfície i mobiliari de la Cova-cascada s'opta, igual que al de la Capella de la Verge, per l'ús de revestiments diversos: morters sorrencs, morters cimentosos, vidres, trencadissos, etc. Hi ha morters de textures granuloses, llises, sorrenques, amb nòduls que imiten com una molsa, imitant travertí amb peces de travertí encastades, etc. Hi ha morters de moltes tonalitats, des de colors foscos a colors clars. Es col·loquen cobrint totalment o parcialment les superfícies dels elements constructius, superposant, a base d'esquitxos, un morter sobre la superfície regular d'un altre, o superposant, també a base d'esquitxos, dos tipus de morter. Així, s'aconsegueixen diferents tipus de gradacions i textures. A la façana de les fonts trobem travertí i sediments de calç, «revestiments» que s'han generat de manera natural a partir de l'aigua i la vegetació. Hi ha, a més, diferents morters de ciment pòrtland rejutant blocs de pedra i col·locats sobre la superfície del conjunt modernista, fruit d'intervencions de reparació produïdes entre els anys 60 i 90.

En aquest conjunt arquitectònic trobem tota una subestructura, formada per passamans, làmines i elements de rebuig de ferro, col·locada per poder absorbir els esforços a tracció generats per les diferents geometries de les construccions. El fet de generar unes geometries que tan sols podien sustentar-se amb la utilització de ferro, i que d'aquestes hi brollés aigua que formava unes fonts, fa que ens trobem amb un sistema constructiu incompatible amb la funció que se li assigna, atès que l'aigua de les fonts ha provocat la corrosió del material metàl·lic i ha generat una greu patologia.

Al Park Güell, el voladís perimetral de la coberta de la sala hipòstila se sostenia, també, amb la utilització de passamans, làmines o bandes de ferro —molts d'aquest elements podrien ser

flexos rebutjats de les bales de cotó procedents de les fàbriques tèxtils del compte Güell⁸—, i han estat, igual que a Sant Boi, la causa principal del deteriorament de molts dels elements arquitectònics del parc de Barcelona. Aquests errors en la utilització del ferro es van donar en molts dels arquitectes contemporanis a Gaudí, entre ells Domènech i Montaner i Jujol. L'ús del ferro, un material constructiu nou en aquell temps, va suposar noves formes d'experimentació, com a material i les tècniques corresponents d'utilització. L'experimentació va comportar, en part, haver d'improvisar, fet que va generar errors de càlcul a l'hora de dimensionar i protegir els materials metàl·lics. Els elements de ferro del voladís de la coberta de la sala hipòstila del Park Güell, igual que els voladissos del conjunt modernista de Sant Boi, es van col·locar, desordenadament, en forma de ventalls.

⁸ Conrad Kent i Dennis Prindle, a la publicació *Hacia la Arquitectura de un Paraíso: Park Güell*. Barcelona: Hermann Blume, 1992, p. 87-88.

2.3- Plànols i dibuixos



Fig. 31: Plànol de Barcelona i Sant Boi de Llobregat.

Fig. 32: Recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, antic manicomi de Sant Boi, i part del terme municipal de Sant Boi de Llobregat.

Fig. 33: Recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu i el conjunt modernista.

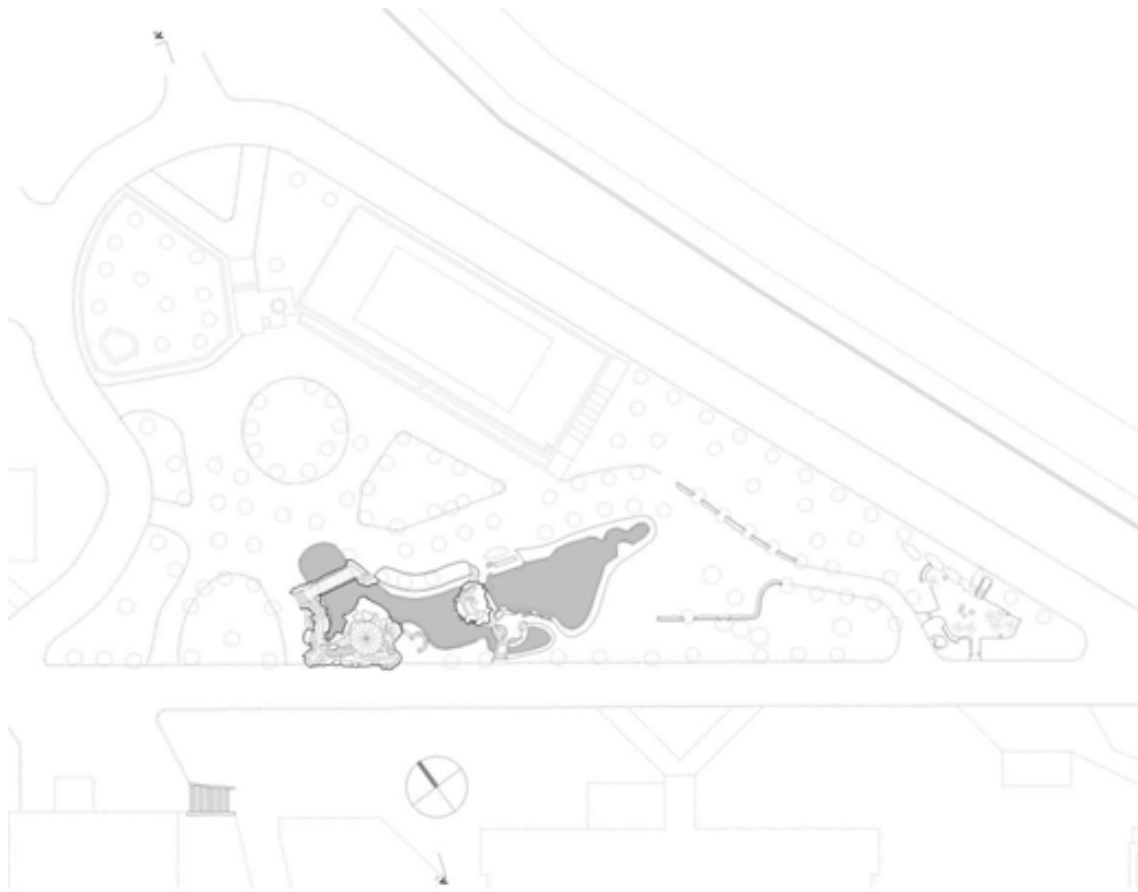


Fig. 34: Planta general del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

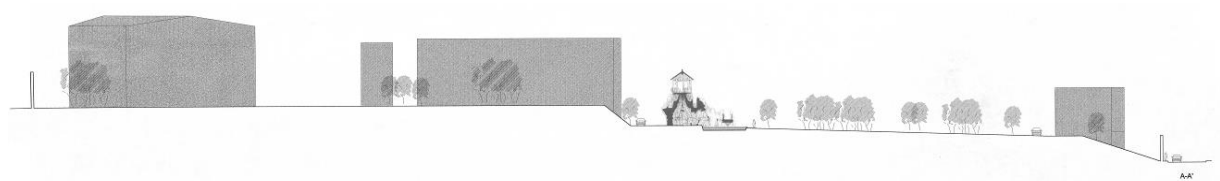


Fig. 35: Secció transversal del recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte.

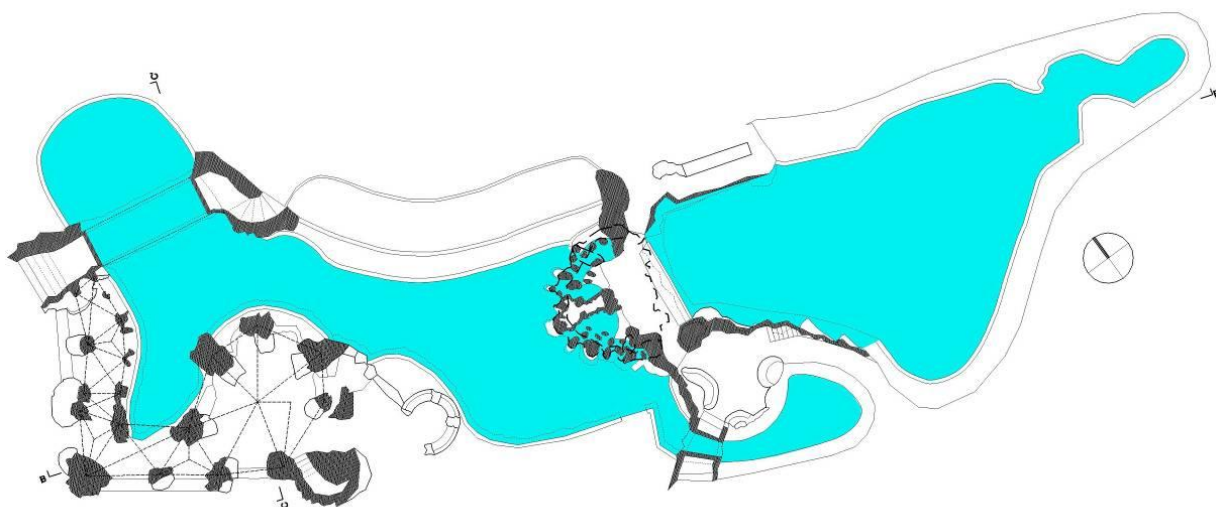


Fig. 36: Planta general de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

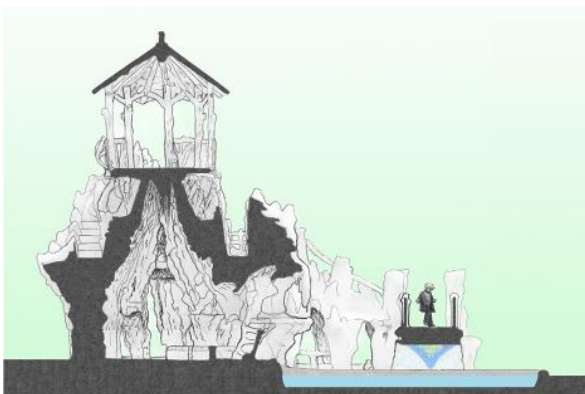
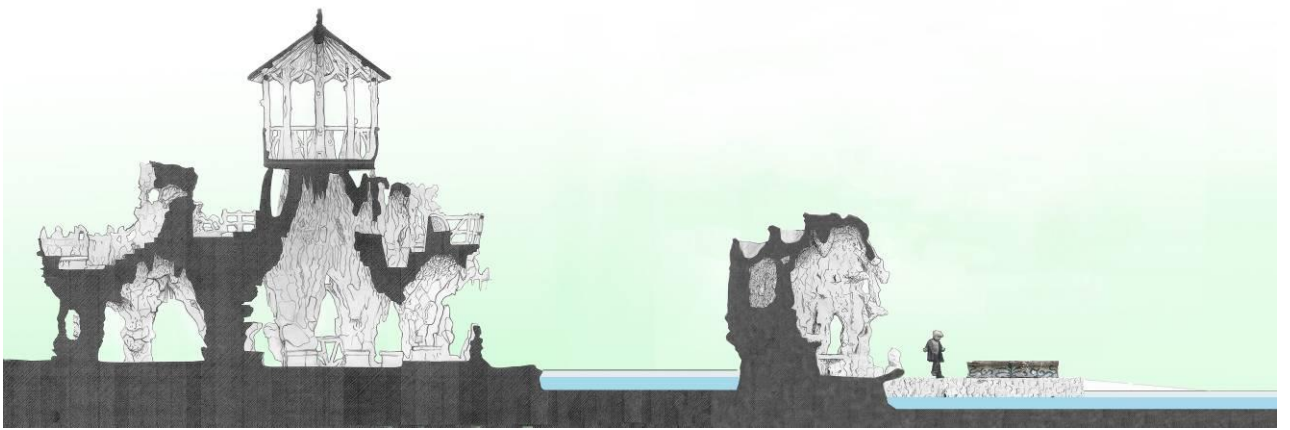


Fig. 37: Secció longitudinal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, Esteve Agulló Galilea i Felipe Buill.

Fig. 38: Secció transversal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, Esteve Agulló Galilea i Felipe Buill.



Fig. 39: Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea.



Fig. 40, 41, 42, 43: Perspectives del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuixos d'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.

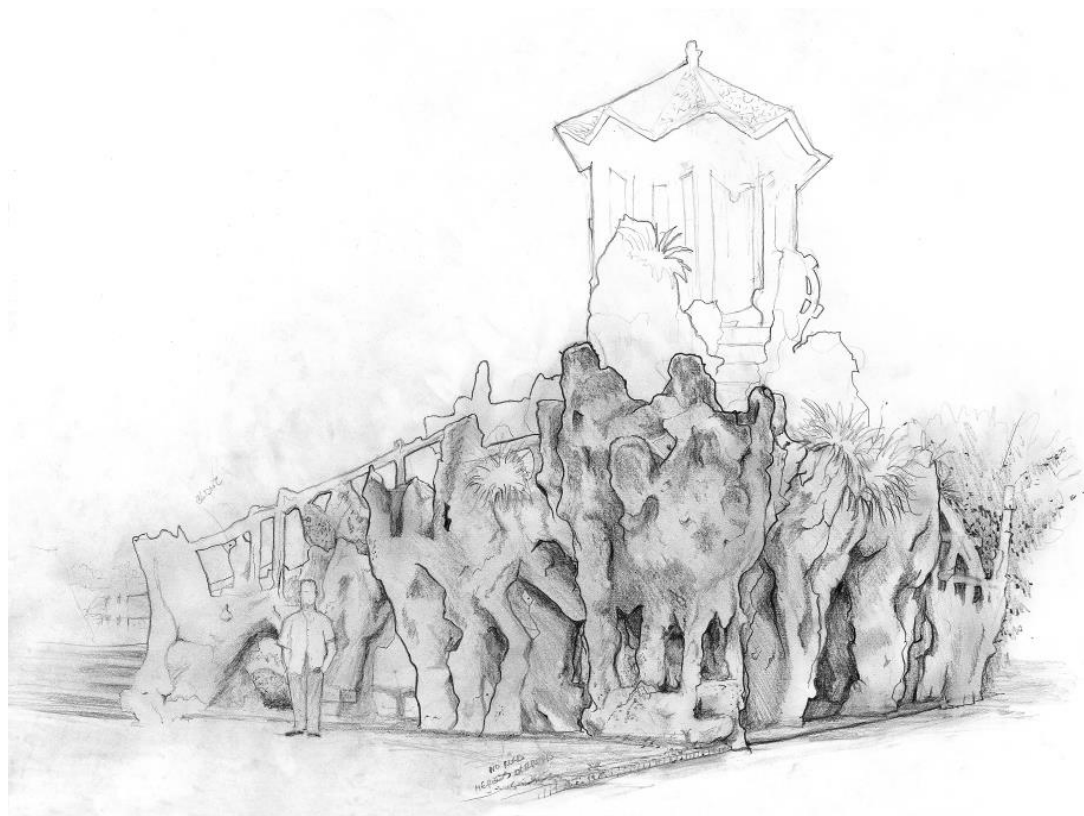


Fig. 44, 45: Perspectives del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuixos d'Ernest Agulló Galilea i Esteve Agulló Galilea.



Fig. 46, 47, 48: Perspectives de l'interior de la volta hiperbòlica del conjunt arquitectònic de la Covacascada. Dibuixos d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

2.4- Història de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat

L'antic manicomi de Sant Boi passa, al llarg de la seva història, per diverses etapes quant a la concepció i funcionament de la institució; així, del pas d'un període essencialment renovador de la psiquiatria, progressista i fins i tot positivista, a una fase de crisi, de canvi de propietat i d'orientació que sintonitza amb el gran ressorgiment catòlic de finals de segle XIX, serà el canvi més significatiu que haurem de considerar. És en els primers temps d'aquesta nova fase quan es crearà el jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi; l'evolució de la institució psiquiàtrica reflecteix un canvi en la cultura de finals de segle XIX i el jardí modernista n'és una expressió visible i materialitzada.

A l'Europa de finals del segle XVIII i principis del XIX la psiquiatria va començar a constituir-se com a disciplina autònoma de la medicina i van aparèixer els primers tractats, entre els quals els més significatius van ser els de Philippe Pinel (1798 i 1801), Y. Tzvi Langermann (1797), Alexander Crichton (1798) i Johann Cristian Reil (1803). Aquestes obres, junt amb d'altres aparegudes a la primera meitat del XIX, van iniciar l'etapa moderna de la psiquiatria, i consegüentment, de l'assistència psiquiàtrica, el gran reformador de la qual va ser William Tuke, que a finals del segle XVIII, adonant-se que els manicomis anglesos estaven en una situació lamentable, proposà l'any 1792 a la *Society of Friends* la construcció d'un establiment on es respectés, amb voluntat de cura, el malalt mental. Així, quan l'any 1796 es va fundar el *York Retreat*, aquest centre va esdevenir el referent en les grans reformes hospitalàries del segle XIX, fonamentades en el tractament humanitari dels malalts mentals. Consegüentment, els grans alienistes europeus del segle XIX —O'Connolly, Pinel, William Tuke, etc.—, van decidir millorar les característiques ambientals i de serveis dels manicomis, proposant la construcció de grans jardins i avingudes, estances adients, tallers ocupacionals, teatres, esglésies, etc.

La psiquiatria espanyola del segle XIX estava molt influenciada per l'escola francesa, que s'assentava principalment en els tractats mèdics de Philippe Pinel —amb el *Traité medico-philosophique sur l'aliénation mentale*, publicat per primer cop l'any 1801— i Jean Étienne Dominique Esquirol —que va publicar, l'any 1839, el *Des maladies mentales considérées sous les rapports medical, hygienique et medico legal*. Aquestes dues obres, juntament amb les dels seus deixebles dels hospitals de La Salpêtrière i Bicêtre —Baillarger, Legran de Saulle, Moreau de Tours, Falret i Bourneville— van esdevenir els fonaments teòrics de la psiquiatria francesa. Es formulaven, bàsicament, a partir de paràmetres descriptius i clínics; es descrivien els símptomes de la malaltia i s'agrupaven segons característiques afins, constituint finalment síndromes clíniques. Tant Pinel com Esquirol consideraven que el que avui en dia anomenem psiquiatria era una part de la medicina i deixaven totalment de banda qualsevol component filosòfic, metafísic o psicològic. Així doncs, cal remarcar que la influència dels alienistes francesos a Europa i Espanya va ser hegemònica en tota la segona meitat del segle XIX, i es va mantenir fins i tot al llarg del primer terç del segle XX.

El manicomi de Sant Boi de Llobregat va ser fundat l'any 1854 pel doctor Antoni Pujadas i Mayans, que va començar a posar en pràctica totes aquestes noves propostes provinents d'Europa respecte del malalt mental per reconèixer en el pacient la condició humana de la que havia estat desposseït al llarg de la història. Pujadas entenia la malaltia mental en coherència amb el pensament i la teoria psiquiàtrica de l'època, i per això partia d'una classificació que venia donada pels símptomes de la malaltia, sense arribar a definir-ne mai les possibles causes d'ordre orgànic i fisiològic.

Partint d'un convent de religiosos caputxins que havia comprat en estat mig derruït, va reformar-lo i adequar-lo per iniciar l'activitat curativa del manicomi amb pacients que provenien de la Casa de Curació, del carrer Canuda de Barcelona, propietat del mateix metge (Fig. 49, 50). Des dels primers anys d'existència, el manicomi va anar creixent i adquirint nous terrenys circumdants amb la voluntat de crear altres departaments. Pocs anys després de l'inici de l'activitat del manicomi, Pujadas va decidir construir-hi una gran colònia agrícola adjacent que, voltada de boscos i conreus, estava constituïda per seixanta cases petites aïllades on vivien els malalts posant en pràctica el «tractament agrícola» per a la seva curació. La colònia agrícola es va projectar a partir dels models més exemplars existents a Europa, principalment el fundat a Àustria pel baró de Bandy, el de Bielefeld a Westfalia, i el de Gheel a Bèlgica (Fig. 51, 52). Els mètodes de tractament utilitzats per Pujadas per als malalts mentals del manicomi de Sant Boi eren anomenats terapèutics, higiènics i «morals», i s'aplicaven a tots els malalts en cada un dels diferents estadis de la malaltia que tenien. Com a tractament terapèutic s'utilitzava la medicalització, la balneoteràpia, les sangoneres i els sedals aplicats a la nuca. Els mètodes higiènics més comuns eren el règim dietètic, les passejades, el treball manual i la gimnàstica. Com a tractament «moral» es duïen a terme jocs de taula, balls, concerts, assistència als oficis religiosos, lectures i també qualsevol altre mètode o terapèutica ocupacional, com la que exercien alguns pacients que treballaven de jardiners, d'agricultors als conreus i d'artesans als tallers.

Al febrer de l'any 1856, dirigida pel doctor Pujadas, va aparèixer el primer número de la revista *La Razón de la Sin Razón* que, destinada als «pensionistes» residents al centre, informava de les activitats del manicomi i fomentava l'estudi de la malaltia mental. A partir de l'any 1870, el manicomi, que atenia tan sols pacients particulars, va iniciar una sèrie de convenis amb diputacions i ajuntaments que va propiciar l'ingrés de malalts de beneficència. Això va fer que anés augmentant incessantment el nombre de malalts al centre, fet que va suposar la creació de noves edificacions, la millora dels patis i jardins i l'ampliació del recinte del manicomi de Sant Boi de Llobregat (Fig. 53, 54, 55, 56). L'arribada de malalts pobres va implicar que deixessin d'ingressar pensionistes, amb la consegüent pèrdua d'ingressos per al centre, a més, la majoria de malalts eren enviats per les diputacions, que tenien serioses dificultats a l'hora de pagar les quotes corresponents als malalts. Finalment, els greus problemes econòmics derivats d'aquests fets van fer que Pujadas, just abans de la seva mort l'any 1881, hagués de cedir l'administració de l'establiment als seus creditors. Posteriorment a la mort de Pujadas, es va crear una junta administrativa de creditors que va ser l'encarregada de dirigir el centre i va designar el doctor Rafael Rodríguez Méndez com a director mèdic. El nou responsable mèdic del centre havia mantingut una estreta relació amb el doctor Pujadas, com a codirector del manicomi des de 1878 i havia col·laborat en la publicació de la revista *La Razón de la Sin Razón*. Cal dir, però, que al febrer de 1882, als pocs mesos d'exercir en el càrrec, va dimitir per diferències de criteri amb la comissió executiva del centre. A partir d'aquí, el manicomi va començar un període de dificultats, tant en l'esfera mèdica com en l'econòmica i administrativa. D'aquesta època, l'any 1885, cal fer esment que al manicomi es va produir una epidèmia de còlera, fet que va comportar que s'adoptessin una sèrie de mesures destinades a millorar les condicions higièniques del centre. Cal remarcar que es va decidir també traslladar 290 malalts a la finca Can Soler, propietat d'Eusebi Güell, que formaria part de la Colònia Güell i quasi confinava amb el manicomi de Sant Boi de Llobregat.



Fig. 49, 50: Primer nucli urbà del manicomi en època de Pujadas. Aproximadament consolidat l'any 1854.



Fig. 51, 52: Primera ampliació del manicomi en època de Pujadas.

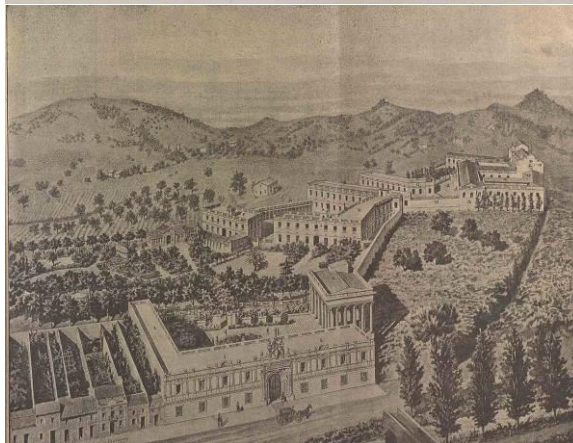




Fig. 53, 54: Segona ampliació del manicomí en època de Pujadas, l'any 1870.

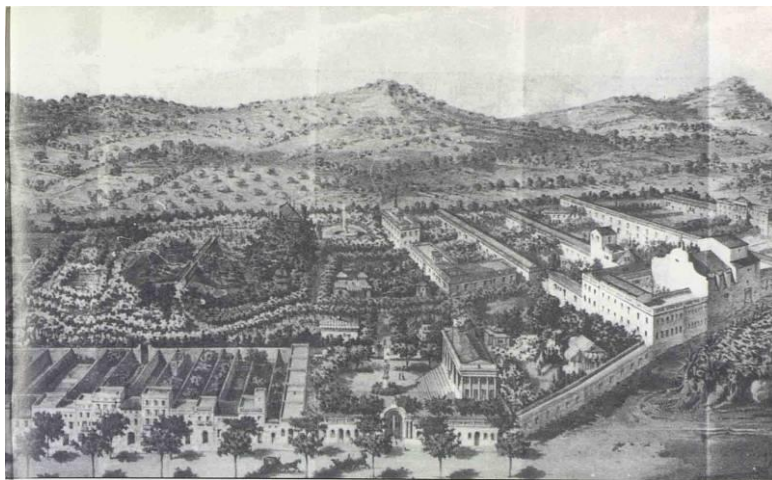
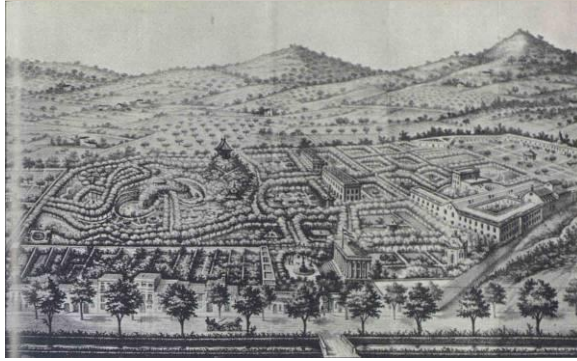
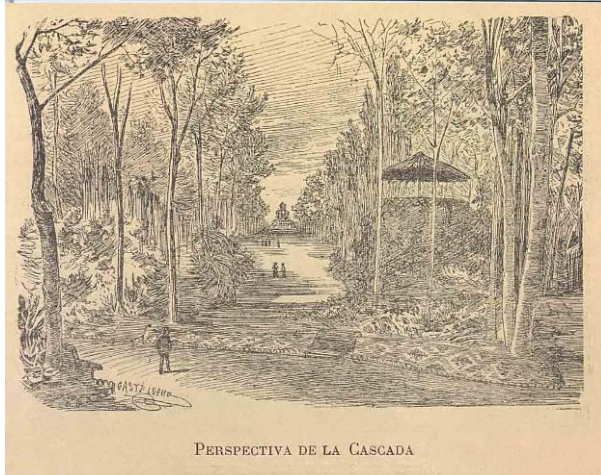


Fig. 55, 56: Tercera ampliació del manicomí en època de Pujadas, on en diferents il·lustracions s'observa que en els jardins hi havia un conjunt arquitectònic singular formant cascades.



L'any 1885 el doctor Arturo Galceran i Granés va ser designat director mèdic del manicomi de Sant Boi de Llobregat, i va exercir el càrrec fins l'any 1895, quan el centre hospitalari va ser adquirit per l'Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. Les idees psiquiàtriques de Galceran tenien una base organícista, entenent que s'havia d'abordar la malaltia mental des de l'anatomia i la fisiologia, i consegüentment s'havia d'aplicar la medicalització; va utilitzar els mateixos procediments terapèutics dels millors centres europeus de l'època, com la hidroteràpia, l'electroteràpia i la medicalització. Cal esmentar que Galceran va col·laborar assíduament a la *Revista Frenopática Barcelonesa*, fundada l'any 1881 per Giné i Partagàs, director del manicomi de Nueva Belén i catedràtic de clínica quirúrgica. L'any 1886 Galceran va iniciar un procés de regeneració del manicomi que va significar un nou projecte d'organització del centre, en el que es va proposar una altra ampliació del recinte i la reorganització de tots els serveis, es van construir més pavellons disposats en forma de *village* i nous equipaments —una biblioteca, una escola, tallers, etc. (Fig. 57, 58, 59). La superfície total del recinte era de 6 hectàrees, i al costat, a l'altra banda del canal dret del riu Llobregat, hi havia els horts i conreus de la colònia agrícola, que disposaven d'una extensió de 5 hectàrees. Els edificis s'organitzaven en tres seccions: el manicomi per al sistema mixt, ubicat entorn a l'entrada per la carretera principal, el departament de dones i el departament d'homes —situat aquest últim a la zona propera a l'antiga església. Les normes quant als criteris de separació eren: «sistema manicomial», sexe, classe social i tipus de malaltia. Es van excloure els espais de reclusió: davant d'un malalt agitat, s'optava per deixar-lo lliurement pels jardins sota la vigilància dels metges o auxiliars, administrant-li calmants farmacològics en els casos que el pacient no pogués recuperar-se. Hi havia també una secció que, comunicada amb totes les dependències, parcs, colònies agrícoles i l'exterior del manicomi, s'havia concebut com a espai de transició entre el règim del manicomi i la vida familiar, cosa que facilitava la reinserció en la vida social. A més, s'hi trobaven edificacions destinades a pensionistes que residien amb familiars en casetes o apartaments. Tota aquesta zona era la més propera a l'exterior del recinte i era on estava ubicat el Partenó: imitant un temple grec, contenia les estances de la direcció, oficines i habitacions dels metges de guàrdia.

El manicomi, a més, disposava de tots els mitjans tècnics necessaris de l'època, pel que fa als relacionats directament amb aspectes mèdics com els de serveis pròpiament, així existia una granja, tallers —de fleca, ferreria, fusteria, ebenisteria, sastreria, sabateria i fotografia—, secció de piscina i galeria dels banys amb tractament d'hidroteràpia —banys, immersions, dutxes, xorros, estufes, etc.—, secció d'electroteràpia i secció d'oci.

A partir de 1889, hi va tornar a haver reformes al manicomi i es van construir nous edificis i terrenys destinats a horts, regats per un dipòsit de 1500 m³ d'aigua. L'any 1892, un concert establert amb la Diputació de Barcelona va fer que a partir d'aquell moment augmentessin significativament, any rere any, les entrades de pacients. Cal remarcar que l'any 1865 la població del manicomi era de 96 malalts, i que 34 anys després s'havia situat en 1.723 residents.

L'any 1895 el manicomi de Sant Boi estava immers en una greu crisi econòmica, i l'Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, tal com hem dit anteriorment, amb el pare Menni al capdavant, va decidir fer-se'n càrrec comprant-lo a la junta de creditors que el regia. L'Orden Hospitalaria de San Juan de Dios s'ocupava dels homes residents, l'administració i l'economia general, i la Congregación de Hermanas Hospitalarias prenia cura de les dones que ingressaven al manicomi.

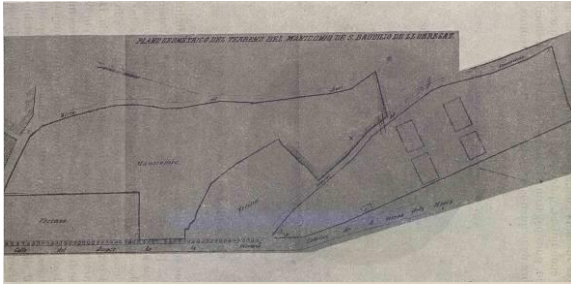


Fig. 57, 58: Ampliació del manicomi en època de Galceran, l'any 1886, i després continuada per Morini.



Fig. 59: Imatge de l'ampliació del manicomi segons el projecte de Galceran.

El pare Benito Menni va millorar el centre amb noves construccions ,i així, es va edificar la clausura dels monjos, el pavelló destinat a porteria, nous pavellons per a homes i dones, noves dependències destinades a tallers i granges, es va crear un altre parc i es van adquirir més terrenys per fer horts i una gran bassa.

L'any 1897 es va establir un nou reglament al manicomi que, firmat pel pare Benito Menni, anul·lava tots els anteriors i en el que, tot i que l'opinió mèdica estava per sobre de qualsevol concepte, la presència de la religió i preceptes catòlics van esdevenir absolutament rellevants. Conseqüentment, es van començar a portar a terme pràctiques religioses i de moralització, sempre, però, consultant abans els facultatius, que decidien respecte de la conveniència d'aquestes. Com a mitjans de curació, es va continuar practicant la hidroteràpia i també els passeigs —tant a l'interior com a l'exterior del recinte—, cura en la dieta, oci i higiene.

L'any 1902 es va produir un canvi important al centre, es va designar el doctor Rodríguez Morini director mèdic del manicomi de Sant Boi de Llobregat. Rodríguez Morini va ser, junt

amb A. Galceran, un dels alienistes més importants de l'època, tots dos s'havien format amb el doctor Giné i Partagàs al manicomi de Nueva Belén, seguint així els criteris biològics del seu mestre, fonamentats a partir de descripcions clíniques i psicopatològiques. L'any 1903 Rodríguez Morini va iniciar la publicació de la *Revista Frenopática Española*, diari mensual il·lustrat i òrgan científic del manicomi, on s'informava de les activitats del centre i on es publicaven estudis i notícies relacionades amb la malaltia mental. La major part dels seus treballs teòrics apareixen en aquesta revista. És remarcable el seu treball en el camp de la psiquiatria forense, en què va aconseguir un gran prestigi internacional. A partir de l'any 1905, es va iniciar un procés que va culminar l'any 1913 amb la separació del manicomi entre homes i dones, i que va donar lloc a dos establiments independents, amb administració i direcció econòmica també diferenciades. L'assistència als homes va ser regida per l'Orden de San Juan de Dios, i va passar a anomenar-se Sanatorio Psiquiátrico Nuestra Señora de Montserrat i tenia Rodríguez Morini com a director mèdic fins l'any 1930. L'assistència a les dones era regida per la Congregación de las Hermanas Hospitalarias i es va anomenar Instituto Psiquiátrico Nuestra Señora de los Dolores.

Des de l'inici del segle XX el manicomi va continuar creixent significativament, així, mentre l'any 1900 hi havia 1710 pacients, l'any 1913 va augmentar fins a 1974. L'any 1902 hi va haver una epidèmia d'enteritis colibacil·lar que va comportar un ascens significatiu de la mortalitat. Rodríguez Morini va dirigir els treballs de control, diagnòstic i resolució de l'epidèmia. Després d'una anàlisi bacteriològica de les canonades i de les aigües del centre, es van trobar bacteries en grans quantitats. Com que també s'havien trobat filtracions i comunicacions directes amb els desguassos de les latrines, es va decidir substituir gran part de la instal·lació de desguàs i fontaneria, i es van col·locar bateries de filtres per a l'esterilització de l'aigua. A més, en la recerca de noves fonts d'aigua, es va trobar un corrent subterrani de gran qualitat química i bacteriològica.

L'any 1903, limitant amb l'àmbit nord-est del recinte del manicomi, es va construir un jardí «a l'anglesa» amb una plaça central, també amb la voluntat de millorar el centre seguint els preceptes higienistes imperants en l'època (Fig. 60, 61, 62). El jardí estava configurat per camins i parterres ondulants, i disposava de diferent tipus de vegetació i d'un llac artificial. El jardí, formant una planta propera a un triangle, estava delimitat, per una banda, per dues grans avingudes, l'una, en la vessant sud, limitava amb l'àrea on s'ubicava tot el sistema de pavellons, i l'altra, convergint amb aquesta i en la vessant nord-est, limitava amb el mur perimetral del recinte. La planta triangular del jardí es delimitava, en la vessant nord-oest, per un espai on s'ubicava un hivernacle, horts, i un edifici de planta longitudinal que contenia diferents tallers. Atès que el jardí s'ubicava a una cota superior a la del mur perimetral que demarcava la vessant nord-est del recinte, el tancament no era visible des del jardí, fet que permetia gaudir d'extenses vistes a la vall del Llobregat, així es disminuïa la sensació de recinte tancat i aportava un espai que millorava, significativament, la vida dels malalts residents al centre. Coincidint amb les obres d'urbanització d'aquest jardí, es va construir un nou pavelló, situat al sud de la plaça Pi i Molist, ubicada en aquest centre, i destinat a albergar 60 malalts. També durant els anys 1903 i 1904 es va ampliar i reformar el manicomi amb altres construccions: així com les construccions antigues estaven agrupades formant un nucli compacte, la gran majoria de les construccions modernes es van disposar en pavellons aïllats, separats els uns dels altres per grans espais enjardinats.

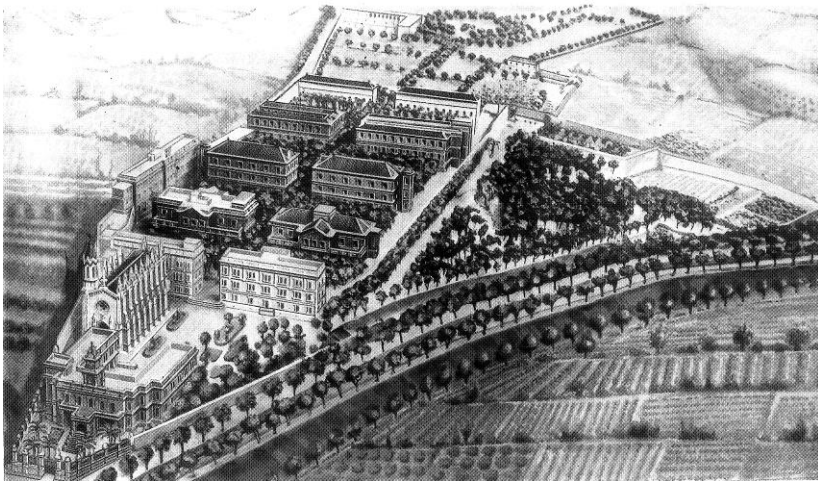
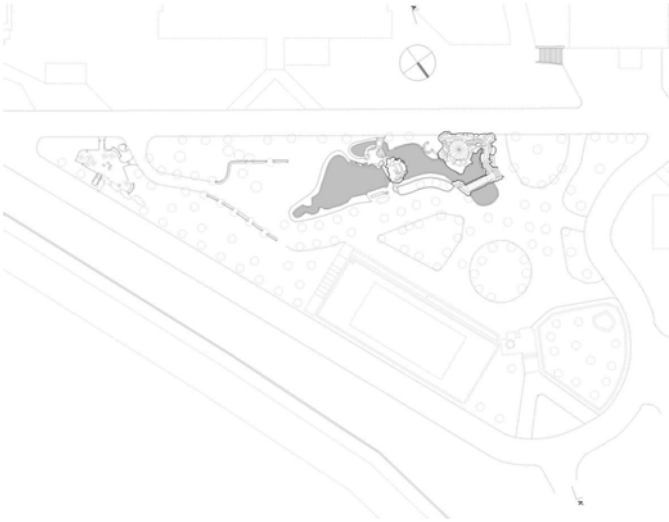


Fig. 60, 61, 62: Segona ampliació del manicomí en temps de Morini, els anys 1903-1904.

Posteriorment, l'any 1906 es va construir, en el departament de dones, un pavelló d'hidroteràpia, construcció de gran singularitat que disposava d'una instal·lació de tractament d'hidroteràpia general ornamentada evocant l'estètica islàmica. També en aquest any es van dur a terme més reformes d'urbanització de vies i millora dels jardins existents i es van construir, entre d'altres, el conjunt de la Cova-cascada. Un any més tard, el 1907, es van acabar dues noves construccions: una destinada a l'estància diürna de pensionistes masculins, i l'altra, a nova infermeria general, que també, seguint criteris higienistes, estava situada en la part més elevada del recinte, envoltada de jardins i aïllada dels altres pavellons. L'any 1911 es va edificar la Capella de la Verge, la capella modernista dedicada a la Verge de Lourdes, i l'any 1912 es van fer els bancs de trencadís que demarcaven la Plaça dels bancs.

La superfície de terreny que ocupava el manicomí era de divuit hectàrees, i situat en un petit turó, disposava d'una orografia irregular amb una inclinació suau en direcció al riu Llobregat. La superfície edificada constava de cinc hectàrees i a la resta del recinte hi havia parets, jardins, horts i patis. Un cop acabada l'ampliació i modernització d'aquests anys encara quedaven algunes edificacions antigues, i la resta eren edificacions modernes en forma de pavellons aïllats, formant com petits manicomis que podien funcionar autònomament, especialitzats per grups de dolències. També els serveis comuns generals, com l'administració i direcció, infermeria, lavabos, laboratori, cuines, etc., ocupaven edificis específics i diferenciats. Cal remarcar que tots els pavellons, exceptuant-ne dos, estaven envoltats de jardins, sense cap mena de tanca de protecció. Les excepcions eren els pavellons d'epilèptics i malalts perillosos, que tenien patis aïllats adjacents als mateixos pavellons. Hi havia també diferents tallers: planxa, sabateria, sastreria, fusteria, ferreria, impremta i fleca. S'hi trobava, a més, una extensa colònia agrícola adjacent al recinte que disposava d'hortos i granges.

En aquests anys els malalts es classificaven i s'agrupaven en seccions seguint raonaments clínics i assistencials. El manicomí tractava tant amb persones amb malaltia mental com persones especials (síndrome de Down, «retard mental», etc.). Referent a la terapèutica ocupacional, cal dir que era vigent, tant en els nombrosos tallers com en la colònia agrícola, on l'any 1908 hi havia 200 malalts treballant-hi.⁹

⁹Arranz ,Tomás. «Del internamiento a la psiquiatría comunitaria: historia de la asistencia» a Benito Menni. *Complejo Asistencial en Salud Mental. Sant Boi de Llobregat: Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús*, 1995; Rodríguez Morini, Antonio. *El antiguo Manicomio de San Baudilio y el moderno Sanatorio Frenopático de Nuestra Señora de Montserrat, notas históricas y descriptivas*. Barcelona: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1929; AA.VV. *Revista Frenopática Española*. Revista científica de l'Institut Frenopàtic de Sant Boi de Llobregat. Dirigida pel doctor Rodríguez Morini. Barcelona, 1903-1911; AA.VV. *Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios* [Barcelona], núm. 138 (oct.- nov.- des. 1995).

2.5- L'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, una institució referent en la societat catalana de finals del segle XIX i principis del XX?

Tal com hem explicat anteriorment, l'Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, amb el pare Menni al capdavant, va comprar, l'any 1895, el manicomi de Sant Boi de Llobregat a la junta de creditors que el regia; posteriorment, l'any 1897, es va establir un nou reglament al manicomi que, firmat pel pare Benito Menni, anul·lava tots els anteriors, i en què, tot i que en principi l'opinió mèdica estava per sobre de qualsevol concepte, la presència de la religió i preceptes catòlics van esdevenir absolutament rellevants: a partir d'aquell moment es van fer pràctiques religioses i programes de moralització, sempre, però, consultant abans els facultatius, que en decidien la conveniència.

També tal com hem descrit anteriorment, l'any 1902 es va produir un canvi important al centre: el doctor Rodríguez Morini va ser designat director mèdic del manicomi de Sant Boi, i va ser, junt amb Arturo Galceran, un dels alienistes més importants de l'època. Tots dos s'havien format amb el doctor Giné i Partagàs al manicomi de Nueva Belén i seguien els criteris biològics del seu mestre, fonamentats a partir de descripcions clíniques i psicopatològiques. L'any 1903 Rodríguez Morini va iniciar la publicació de la *Revista Frenopática Española*, diari mensual il·lustrat i òrgan científic del manicomi, que informava de les activitats del centre i s'hi publicaven estudis i notícies relacionades amb la malaltia mental. A la *Revista Frenopática Española* hi ha publicats tota una sèrie d'articles que fan palesa l'existència, dins l'antic psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat, d'un corrent de pensament en què els preceptes religiosos s'interposen amb una visió purament científica de la malaltia mental. Són explícits en aquest sentit els articles, publicats a la mateixa revista, del doctor Wifredo Coroleu, metge intern del manicomi de la Santa Creu, que estableix vincles entre patologies psiquiàtriques i, per una banda, diferents corrents religiosos cristians no catòlics —com el jansenisme, el protestantisme, etc.— i per l'altra, amb diferents corrents pagans¹⁰. També cal tenir en compte els articles del doctor Rafael Forns, que contenen un fort contingut ideològic catòlic¹¹, o els del doctor Diego Ruiz, en què els fets de la Setmana Tràgica de 1909 s'interpretaven com uns esdeveniments produïts a causa d'una patologia mental col·lectiva.¹² A més, caldria fer referència al fet que es fa visible, a la *Revista Frenopática Española*, l'existència, dins l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, de programes i conferències dedicades a transmetre conceptes morals catòlics als interns adults¹³, i programes docents que, impartits pels mateixos monjos, es donaven als infants ingressats al mateix centre.¹⁴ A més, trobem documentació que fa palesa la voluntat, per part dels religiosos de l'Orden de San Juan de Dios, de fer prevaldre la vessant científica en el funcionament d'aquest centre psiquiàtric, i així, per exemple, veiem publicada, a la *Revista*

¹⁰ Vegeu, entre d'altres articles: Coroleu, Wifredo. «Sectarios y locos», per a la *Revista Frenopática Española*, Tipografia «La académica», de Serra y Russell [Barcelona], núm. 27 (1905), p. 69-75; núm. 28 (1905), p.103-108; núm. 29 (1905), p. 137-144, i núm. 30 (1905), p.172-178.

¹¹ Forns, Rafael. «Vicios y Pasiones o Abdicaciones de la voluntad» per a la *Revista Frenopática Española*, Tipografia «La académica», de Serra y Russell [Barcelona], núm. 79 (1909), p. 213-216.

¹² Ruiz, Diego. «Una página de la Historia Médico-Psicológica de los “Sucesos de Julio” en Cataluña», per a la *Revista Frenopática Española*, Tipografia «La académica», de Serra y Russell [Barcelona], núm. 93 (1910), p. 257-265.

¹³ Rodríguez Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Agosto 1907», per a la *Revista Frenopática Española*, Tipografia «La académica», de Serra y Russell [Barcelona], núm. 57 (1907), p. 284-285.

¹⁴ Rodríguez Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Cuarto trimestre de 1908», per a la *Revista Frenopática Española*, Tipografia «La académica», de Serra y Russell [Barcelona], núm. 73 (1909), p. 24-30.

Frenopática Española, una carta del 30 de desembre de 1904, en què el provincial de l'Orden de San Juan de Dios, Andrés Ayúcar, es dirigeix al metge i director del manicomi de Sant Boi de Llobregat, instant-lo a desenvolupar i crear una memòria i un programa científic que serveixi de guia als altres centres psiquiàtrics propietat de l'orde religiosa.¹⁵ És en aquest context que, en diferents institucions i mitjans escrits, van aparèixer un seguit de crítiques envers el funcionament de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat; la que va fer la Diputació de Barcelona va ser de consideració. En aquest sentit cal fer referència al fet que la Mancomunitat de Catalunya va dur a terme, l'any 1915, un concurs del projecte d'una clínica mental a Santa Coloma de Gramenet, i la proposta guanyadora va ser la que van presentar els arquitectes Josep Maria Pericas i Rafael Masó. Uns anys més tard, la Diputació de Barcelona, va adoptar aquest mateix projecte dins la proposta del pla general d'assistència psiquiàtrica de la província de Barcelona, estructurada a partir de la recerca feta pel psiquiatre Tomás Busquet Teixidor, que, per encàrrec de la mateixa Diputació, va visitar, l'estiu de l'any 1926, diferents centres psiquiàtrics d'Europa. Tot aquest treball va ser publicat un any després amb el títol «La asistencia de los psicópatas en Suiza, Alemania y Francia»; es feia al·lusió explícita a l'antic manicomi de Sant Boi i, entre d'altres coses, deia: «No voy a entrar en detalles sobre las condiciones de aquellos servicios, però sí he de consignar que, no obstante el ser los manicomios de San Baudilio de los mejores de España, adolecen, como la generalidad, de múltiples deficiencias que, en mi concepto, derivan de una causa común. Esta causa consiste en la poca preponderancia que tiene en ellos la autoridad del médico»¹⁶.

Aquest estudi proposava, a més de la construcció de la clínica mental de Santa Coloma de Gramenet, la creació d'un «asil-colònia», anomenat «Instituto Psiquiátrico general de la provincia de Barcelona», que pogués fer les funcions que fins llavors feia l'antic psiquiàtric de Sant Boi, on la mateixa Diputació de Barcelona finançava l'atenció als malalts residents sense recursos econòmics. La creació d'aquest nou centre es justificava, entre d'altres coses, pel baix índex de curació que tenien els psiquiàtrics a Espanya, que era d'un 5 per cent dels pacients, en front de l'alt índex que tenien els psiquiàtrics a Europa, de l'ordre del 40 i 60 per cent dels pacients¹⁷. Es fa palès, així doncs, que l'antic manicomi de Sant Boi, estructurat i influenciat en bona part pel pensament catòlic de l'orde religiosa que el regia, va patir tota una sèrie de crítiques que, infundades o no, feien que esdevingués una institució molt present en l'opinió pública del moment i que, per aquesta mateixa raó, la construcció d'un jardí modernista dedicat a la Verge de Lourdes, símbol de la curació mitjançant el miracle, dins d'aquest centre psiquiàtric i realitzat per algun arquitecte de renom, hagués generat un debat incòmode per a la mateixa institució psiquiàtrica.

¹⁵ Ayúcar, Fray Andrés. «Carta circular dirigida por el R. P. Provincial de los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios, Fray Andrés Ayúcar, á los Médicos-Directores de los Manicomios de España y Portugal, dependientes de la Orden», per a la *Revista Frenopática Española*, Tipografia «La académica», de Serra y Russell [Barcelona], núm 25 (1905), p. 21-23.

¹⁶ Busquet Teixidor, Tomás. «Plan de organización de los Servicios para psicópatas en la provincia de Barcelona. Asilos-Colonias para los alineados crónicos». *La asistencia de los psicópatas en Suiza, Alemania y Francia*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1926, p. 294-302. [Nota: Aquest document me'l va mostrar en Jordi Martí Aladem, artista plàstic.]

¹⁷ Busquet Teixidor, Tomás. «Plan de organización de los Servicios para psicópatas en la provincia de Barcelona. Asilos-Colonias para los alineados crónicos». *La asistencia de los psicópatas en Suiza, Alemania y Francia*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1926, p. 296.

2.6- La Colònia Güell i el manicomi de Sant Boi de Llobregat, dues institucions molt vinculades

Voldríem referir-nos ara als molts i significatius vincles i paral·lelismes existents entre l'antic manicomi de Sant Boi i la colònia industrial dels Güell a Santa Coloma de Cervelló, on Gaudí va erigir la que es considera la seva obra cabdal. Entre 1908 i 1915 hi va construir una església que va quedar inacabada i que havia estat encarregada l'any 1898. S'hi va fer un complex treball d'experimentació i, en els mateixos tallers de la colònia, s'havia elaborat una gran maqueta funicular amb una exhaustiva anàlisi mitjançant fotografies i càlculs estructurals.

En aquells anys, Antoni Gaudí hauria establert vincles amb el municipi de Sant Boi de Llobregat, ja que diferents tallers d'artesans del mateix municipi participaven en la construcció de l'església de la Colònia Güell, fet que coneixem atès que s'han conservat factures d'aquests tallers firmades per Gaudí i de viatges en tartana dels trajectes que va fer l'arquitecte al mateix municipi¹⁸ (Fig. 66). A més, cal posar èmfasi en el fet que per, a la primera fase de les obres del Park Güell, es va contractar, com a constructor principal, Lluís Parés que, igual que molts dels seus paletes, era nascut i treballava al mateix municipi de Sant Boi¹⁹. En els anys dedicats al projecte de la Colònia Güell, Antoni Gaudí feia el llarg trajecte des de Barcelona fins al nucli industrial viatjant amb ferrocarril fins a l'estació de Cornellà i després, amb una tartana, travessava el municipi de Sant Boi de Llobregat passant, ja quasi arribant a la colònia, per davant del recinte de l'antic manicomi de Sant Boi on, entre 1903 i 1912, s'estava construint un conjunt de grutes i bancs que anticipen obres posteriors d'Antoni Gaudí (Fig. 63, 64, 65).

Ara ens referirem, tal com hem comentat anteriorment, al vincle geogràfic de les dues institucions que, assentades en extenses finques rústiques vorejant la riba del riu Llobregat, distaven molt pocs minuts a peu, fet que facilitava que s'establissin relacions de veïnatge o interdependència. Com a primer exemple documentat, doncs, tal com ja hem explicat anteriorment, tenim notícia que l'any 1885 es van traslladar, a causa d'una epidèmia de còlera, centenars de pacients de l'antic sanatori de Sant Boi a la casa pairal de la finca Can Soler de la Torre, residència de la família Güell i finca on, anys més tard, s'erigiria la Colònia Güell.²⁰ Cal explicar que la Colònia Güell i l'antic manicomi de Sant Boi es van concebre i, posteriorment desenvolupar, en un mateix i conflictiu context cultural, polític i social i això fa possible establir, entre ambdues entitats, semblances que faciliten una millor comprensió del conjunt modernista de l'antic sanatori de Sant Boi de Llobregat,²¹ i així es fa manifest que, tant la

¹⁸ Aquestes factures es conserven a l'arxiu de la rectoria de la Colònia Güell i apareixen, entre d'altres: l'Esparteria i estereria José Molins, de Sant Boi de Llobregat; la ferreteria Ramon Brugueros, de Sant Boi de Llobregat, i el Cafè del Restaurant de José Elías, de Sant Boi de Llobregat.

¹⁹ Martí i Vilà, C. *Notes històriques de la vila de Sant Boi de Llobregat*. Barcelona: Biblioteca Popular, 1952, p. 151. [Nota: Aquesta dada ha estat aportada en la recerca que vàrem fer, dirigida per l'historiador Guillem Fernández González, als Arxius Històrics Municipals de Sant Boi de Llobregat.]

²⁰ Martí i Vilà, C. *Notes històriques de la vila de Sant Boi de Llobregat*. Barcelona: Biblioteca Popular, 1952, p. 97. [Nota: Aquesta dada ha estat aportada en la recerca que vàrem fer, dirigida per l'historiador Guillem Fernández González, als Arxius Històrics Municipals de Sant Boi de Llobregat.]

²¹ L'origen de la Colònia Güell el trobem quan Joan Güell i Farré (1800-1872), indià que va obtenir una gran fortuna a Cuba i promotor de diverses indústries, funda, quan va tornar a Barcelona, al barri de Sants de Barcelona la fàbrica El Vapor Vell (1846), que disposava de l'exclusiva de fabricació de panes a Espanya. A causa dels conflictes laborals que es van produir en aquesta fàbrica tèxtil, concentracions en massa de les classes obreres a les grans ciutats, que suposaven la pèrdua de control per part de les classes dirigents, i a causa de les facilitats de caire urbanístic que implicava construir fora de Barcelona, l'any 1860 el mateix empresari va comprar, traslladant-hi la indústria de panes, la finca Can Soler de la Torre,

Colònia Güell com l'antic manicomi van néixer, principalment, amb la voluntat d'establir i recrear un model social aïllat que permetés evitar una sèrie de conflictes socials, principalment de caire laboral i de convivència social, que eren presents en la societat d'aquell moment. Tot plegat, estructurat en un sistema d'organització modèlic on el treball col·lectiu i la vida religiosa esdevenien l'eina bàsica que articulava el funcionament d'ambdues institucions.²² Fent ara esment al frenopàtic de Sant Boi i, com ja hem esmentat, cal dir que l'any 1895 la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios es va fer càrrec del centre psiquiàtric, fet que va suposar la creació d'un nou reglament en què els plantejaments catòlics es van tornar més rellevants, a més d'incorporar, per fer-se càrrec de les dones, la Congregación de las Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús. I aquest és l'origen, amb la posterior partició per sexes, de la creació de dues institucions diferenciades.

Dins d'aquest entorn, amb una presència religiosa significativa tant a la Colònia Güell com a l'antic manicomi de Sant Boi, cal citar dos esdeveniments importants que permeten vincular-los, tant cronològicament com ideològicament: el 23 de febrer de 1905 un nen obrer va caure en un dels dipòsits d'aigua tintada bullint dels tallers de la Colònia Güell, fet que va ocasionar-li

ubicada a Santa Coloma de Cervelló. Uns anys després d'iniciada l'activitat industrial en aquesta finca, el 20 de maig de 1892, el fill de Joan Güell i Farré, Eusebi Güell i Bacigalupi, va iniciar oficialment la producció de teixits a la Colònia Güell. L'origen de la institució del que s'anomenava «Institut Manicomi de Sant Boi de Llobregat» també el trobem a Barcelona, on Antoni Pujadas i Mayans (1812-1881), doctor en medicina i cirurgia, dirigia, al carrer Canuda, la Casa de curació, destinada al tractament i cura de malalts mentals. A causa de diferents conflictes entre els malalts i els veïns del barri on s'ubicava i a la facilitat d'expansió urbanística de fora de Barcelona, l'any 1854, el centre psiquiàtric es va traslladar al terme municipal de Sant Boi de Llobregat, i s'hi va iniciar l'activitat partint d'un primer nucli format per un antic convent de caputxins.

²² Tant en la concepció urbanística de la colònia industrial com en la de l'antic frenopàtic es van aplicar criteris higienistes que, ideats a principis de segle XIX a la Gran Bretanya, es basaven en l'aportació d'un seguit de millores ambientals i de serveis, amb espais públics i una planificació urbanística racionalitzada, a més de conformar sistemes amb un alt grau d'autonomia organitzativa. En el cas del centre psiquiàtric, trobem, a banda dels serveis mèdics, tota una sèrie d'equipaments vinculats a necessitats bàsiques —una escola, una biblioteca, una gran colònia agrícola, i tallers (sastreteria, fusteria, jardineria, ferreteria, fleca, impremta, etc.). El taller de més activitat era el de paletes, on els pacients aprenien l'ofici, per poder treballar en les diferents obres que es duïen a terme en el recinte hospitalari, com la construcció de pavellons, edificis de servei o les auxiliars dels jardins. Cal remarcar que fins i tot es disposava d'una bòvila on es fabricaven els maons que després feien servir per construir els diferents pavellons i edificis auxiliars. Tal com hem comentat, a la Colònia Güell també hi havia una estructura urbanística planificada i, tot i que la presència d'arquitectes del despatx d'Antoni Gaudí està documentada des de l'any 1893, el projecte urbanístic de la colònia, que és anterior, s'atribueix a Francesc Berenguer i Mestres, col·laborador i mà dreta del mateix Gaudí. Hi havia també aquí tota una sèrie de serveis —ateneu, cooperativa, cafè, escoles, farmàcia, teatre, tinença parroquial, etc.— que feien que la colònia esdevingués un sistema que, al igual que el centre psiquiàtric de Sant Boi, disposava d'un alt grau d'autonomia. Per altra banda, s'ha de considerar el fet que a la Colònia Güell hi havia, a més d'una tinença parroquial, tota una sèrie d'ordes i associacions religioses que portaven a terme l'activitat social de la comunitat, entre d'altres, trobem les Germanes Carmelites de Sant Josep, que vivien a la mateixa colònia i es dedicaven a la cura dels malalts i a la docència tant dels infants com de les dones joves obreres; la Venerable Orde Terciària de Sant Francesc d'Assís, i el Patronat Obrer de Sant Lluís, on s'impartia el catecisme i la Història Sagrada. L'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, originat en un marc fonamentat en les teories higienistes, disposava ja, des dels inicis, de la corresponent parròquia, on els pacients podien participar en els oficis religiosos.

gravíssimes cremades a les cames. L'infant, Josep Campderrós, va ser traslladat immediatament a l'hospital del Sagrat Cor de Barcelona on, gràcies a l'empelt de pell donada per 14 treballadors de la colònia i pels mateixos fills d'Eusebi Güell, Claudio i Santiago, es van poder salvar les seves malmeses cames en una intervenció sense anestèsia²³. Aquest esdeveniment es va considerar un autèntic miracle; se'n va fer ressò la pràctica totalitat dels diaris de Barcelona, fet que va comportar, a partir d'aquell moment, que la Colònia Güell esdevingués, idealitzant-se, un referent d'organització social. Just l'any 1906, un any després de l'accident i coincidint amb el ressò mediàtic i social que va generar la seva curació, es va començar a construir, a molts pocs metres de la Colònia Güell i dins els jardins de l'antic manicomi de Sant Boi, el conjunt arquitectònic de la Cova-cascada, que, impregnat de referències formals a l'església de la Colònia Güell i disposant de les mateixes característiques d'obra experimental, formava part d'un grup de grutes que, destinades a l'ús dels infants, estaven dedicades a la Verge de Lourdes, símbol per excel·lència de la curació mitjançant el miracle.

Els fets de la curació de l'infant de la Colònia Güell van comportar la posada en funcionament d'una sèrie d'actuacions de caire propagandístic que van culminar amb la concessió, per part del Papa Pius X, del Diploma Pontifici i la medalla d'or Benemeriti als operaris donants. Així i posteriorment, l'any 1911, la Junta Diocesana d'Acció Catòlica, amb la presència del bisbe de Barcelona monsenyor Laguarda, va imposar, a la mateixa colònia, aquests diplomes i medalles; possiblement no de manera eventual i coincidint en el mateix any, es va iniciar la construcció, a l'antic sanatori de Sant Boi, de la Capella de la Verge, que formava part del conjunt de grutes del recinte psiquiàtric i n'era l'element central, ja que, ubicada al centre geomètric del conjunt arquitectònic, estava formada per una gruta amb funcions de capella presidida per l'escultura de la Verge de Lourdes. Justament aquest mateix any 1911 es van tornar a donar, a la Colònia Güell, més casos de curacions considerades miraculoses, com per exemple el de dos treballadors que, malalts, es van guarir després que el capellà de la colònia invoqués la intercessió de Pius X i de la Santíssima Trinitat. Cal remarcar, a més, que aquests esdeveniments «miraculosos» van provocar que molts eclesiàstics peregrinessin a la colònia industrial, fins al punt que també arribés, des de Roma, monsenyor Ragonesi, el nunci del Papa Pius X (Fig. 67, 68).

Amb tot plegat, trobem, tant en la Colònia Güell com en l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, dues institucions molt properes, físicament i ideològicament, fet que permet establir vincles entre els esdeveniments i activitats que s'hi fan, a més de fer palesa que la construcció del conjunt modernista del centre psiquiàtric no seria un fet casual i aïllat. Tot aquest conjunt de vincles i analogies es podria il·lustrar amb el fet que l'any 1910, en els actes de la celebració a Barcelona de la *V Semana Social de España* —trobades congressuals on l'Església debatia per la qüestió social—, els ponents van dur a terme una visita a la Colònia Güell i monsenyor Juan José Laguarda, bisbe de Barcelona, va demanar a Eusebi Güell que, donada la seva excepcionalitat i exemplaritat, erigís al voltant de la colònia «una muralla molt gruixuda i molt alta perquè mai penetressin les doctrines del socialisme»²⁴, tal com la muralla que demarcava el recinte de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat i que feia difícil una relació normalitzada amb el món exterior que el circumdava.

²³ *Colonia Güell y fábrica de panas y veludillos de Güell y Cia. S. En C.: breve reseña histórica escrita con motivo de la visita hecha a dicha colonia por los Señores Congresistas de la Semana Social.* Barcelona: Diciembre, 1910.

²⁴ Lahuerta, Juan José. «Capital y trabajo, hermanos». Antoni Gaudí. 1852-1936. *Arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993. p. 200 i 201.

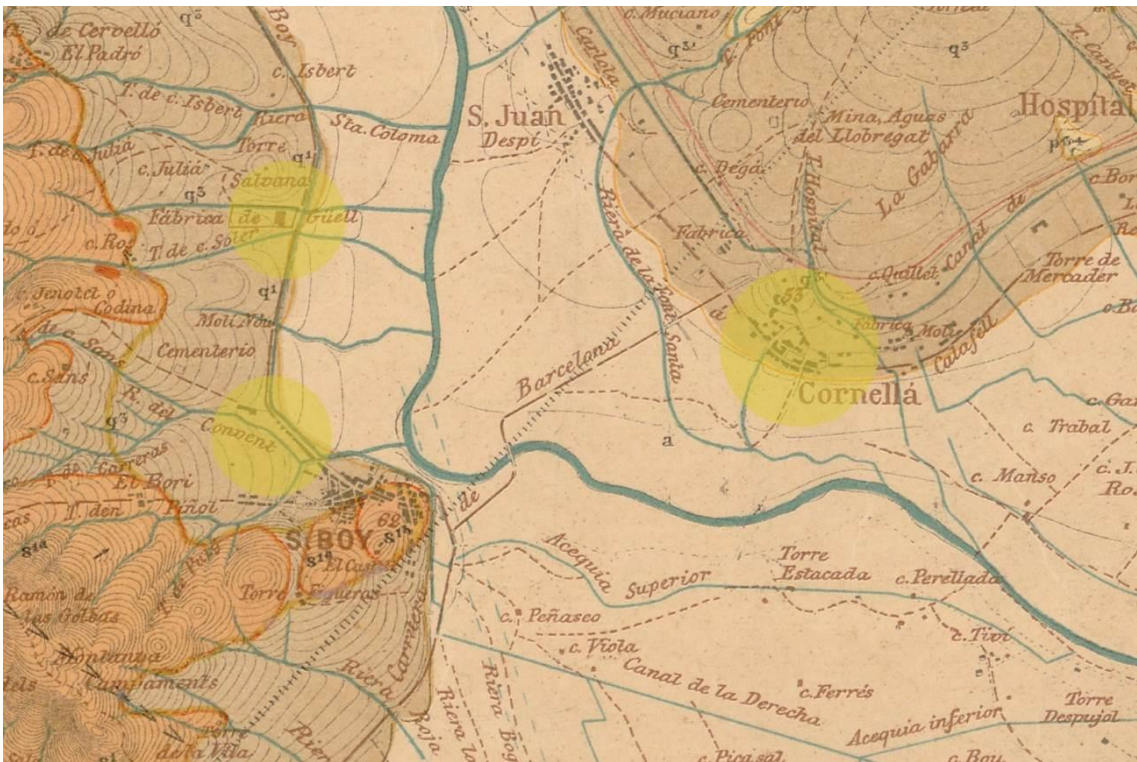
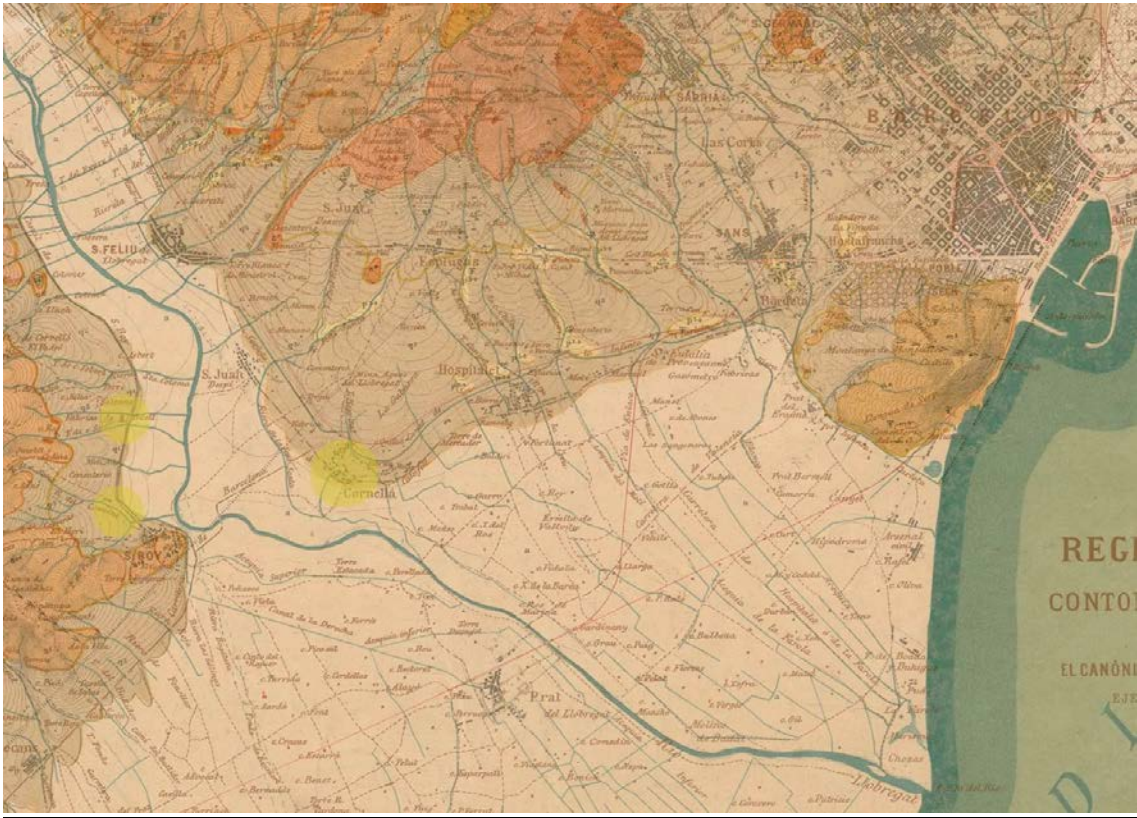


Fig. 63, 64: Detalls del mapa geològic i topogràfic de la província de Barcelona, 1891.



Fig. 65: Plànol urbanístic actual marcant el jardí del Parc Sanitari Sant Joan de Déu i la cripta de la Colònia Güell.

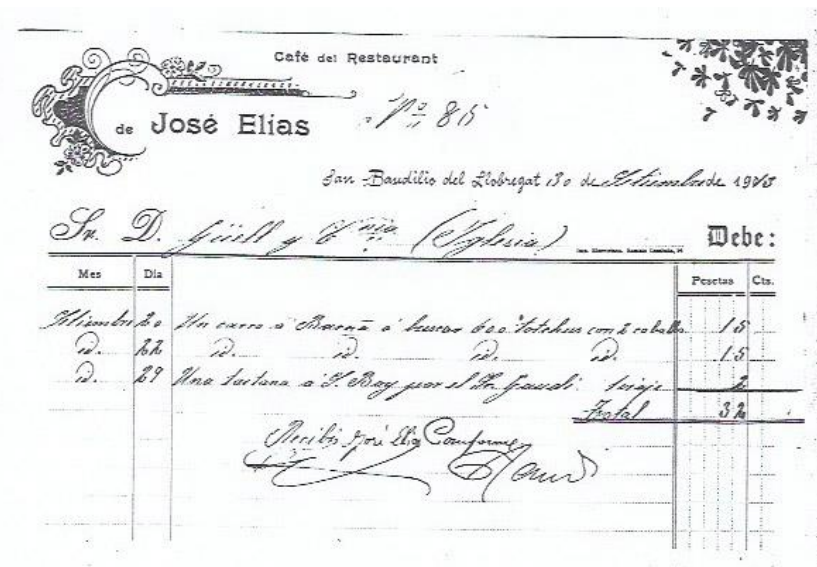


Fig. 66: Factura de José Elias del trajecte amb tartana de la Colònia Güell a Sant Boi de Llobregat signada per Gaudí el 13 de setembre de 1913.



Fig. 67: Processó a la Colònia Güell, 1910.

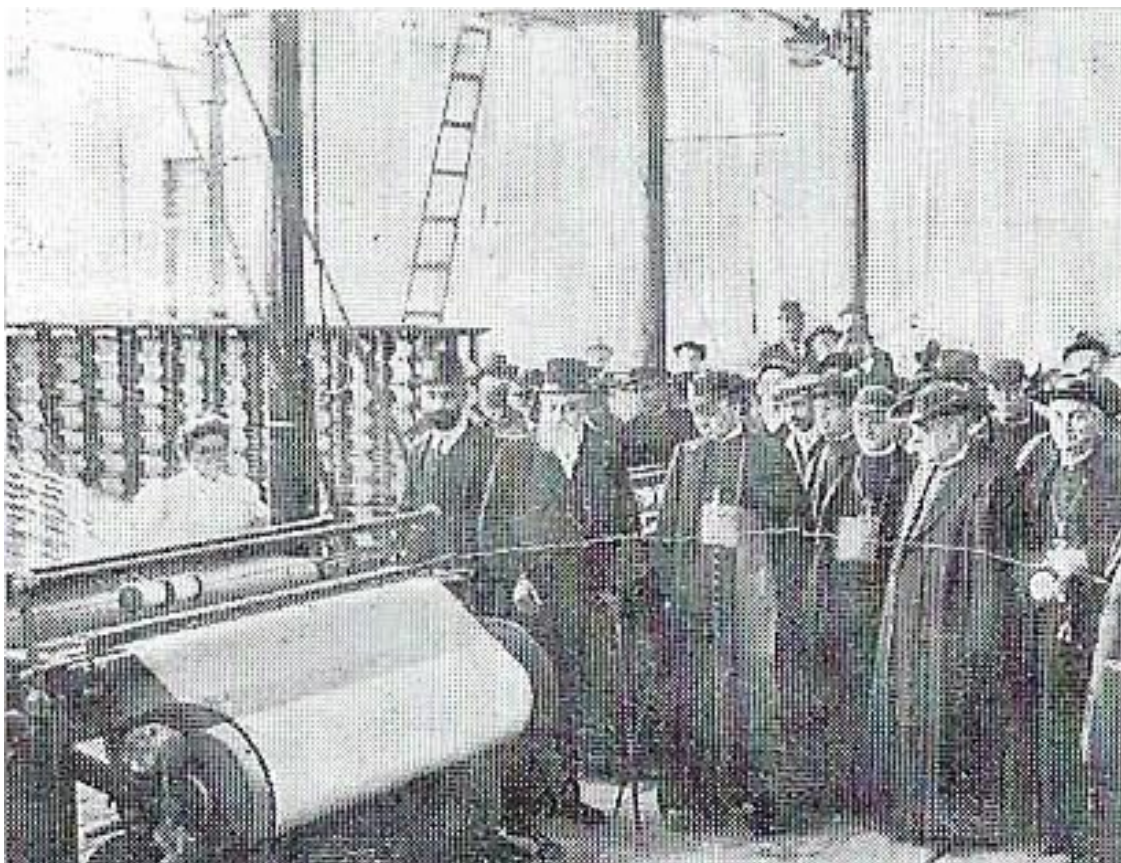


Fig. 68: Eusebi Güell mostrant les fàbriques de la colònia als assistents a la Setmana Social de 1910.

3- Els llocs comuns i la difusió dels cultes a la Verge de Lourdes

3.1- Introducció i antecedents

Per explorar la genealogia del jardí del psiquiàtric de Sant Boi, convé analitzar una àmplia gamma d'antecedents d'arquitectures de jardins. Cal tenir present una arquitectura dels jardins de tradició culta que ve del Renaixement en què s'utilitzen les grutes, les rocalles, els nimfeus i tot un repertori de formes que tindran una gran difusió al llarg del segle XIX entre les capes més benestants i aristocràtiques. Però també s'ha de tenir present l'extraordinària difusió d'unes expressions molt més populars com són les dels modestos jardins romàntics del segle XIX, o les que s'exhibeixen a les grans exposicions, en els parcs temàtics i també en algunes creacions molt més senzilles i artesanals, sovint adoptant formes d'art més naïf, com el cas de la construcció del *facteur* Cheval. És més, en aquestes creacions que no exigeixen el domini de cap llenguatge acadèmic, hi ha algun autor que hi veu un refugi per a la creativitat d'aquests creadors o artistes més artesanals i populars. Destaquem que, justament a partir d'aquest context de creacions essencialment artesanals, el que Gaudí fa al Park Güell és una expressió del seu geni capaç de refinar fins a l'extrem aquesta tradició popular per convertir-la en la base d'una obra major de l'arquitectura. En aquest context, la seva intervenció a la Pobla de Lillet, i probablement a Sant Boi, es podria entendre com un laboratori de proves; de fet, la mateixa església de la Colònia Güell s'ha entès com un banc de proves pel que després volia desenvolupar a la Sagrada Família, formant part d'una aproximació experimental i fortament artesanal.

3.2- Jardins i grutes

A l'Europa del segle XIX va sorgir un gran interès per explorar la terra i el seu entorn natural, així, el colonialisme i la invenció de la màquina de vapor van portar els europeus a recórrer i explorar terres desconegudes fins al moment. Això va suposar descobrir nous paratges naturals i colonitzar i establir noves relacions comercials amb països de l'Àsia i l'Àfrica, i va comportar, a més, l'arribada de nous productes i informació dels monuments exòtics d'aquests continents. En aquest context van aparèixer les exposicions universals, la primera va ser l'any 1851 a Londres, on es van exposar articles industrials, productes portats de les colònies i articles locals que provocaven novetat i estranyesa. Així es trobaven obres artístiques (d'origen medieval, de cultures llunyanes a l'europea, etc.), objectes de procedència natural (vegetals, animals i minerals) i nous invents de l'era industrial.

Conseqüentment, d'aquestes exposicions van arribar també nous referents arquitectònics que van influir, entre els diferents camps artístics, a la nova tradició paisatgística dels jardins europeus. Un segle abans, els jardins xinesos, amb les construccions de rocalla com a element característic, havien estat descrits en cartes pel capellà jesuïta Attieret —publicades l'any 1747 a França i l'any 1752 a Anglaterra—, i ja havien començat a influenciar estèticament els jardins europeus. Això va fer sorgir a Anglaterra un nou tipus de jardí que els francesos van anomenar angloxinès, i així, ja l'any 1830, els conjunts de rocalla eren un tret representatiu en els jardins ornamentals.

Les grutes naturals, concebudes com a llocs recòndits i exòtics, també van generar un gran interès en el període de la primera meitat del segle XIX. Es reproduïen en els jardins, parcs i a les exposicions universals, on es construïen grutes artificials al costat dels pavellons xinesos, àrabs i d'altres estils «exòtics», estils que van influenciar, progressivament, en els nous corrents

artístics europeus (Fig. 69, 70). Els grans parcs i jardins europeus van disposar de grutes artificials, evocant, d'aquesta manera, un passat mític, associat, principalment, a l'antiga mitologia grega. Cal referir-se ara al jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, quant a construcció on es barregen estils com el xinès —hi trobem bancs en forma de gerro, rocalles i un exòtic baldaquí—, el mossàrab —possibles analogies iconogràfiques amb els beats mossàrabs—, l'anglès —planta del conjunt amb formes de corbes sinuoses—, etc., formaria part d'aquest eclecticisme propi de la proposta estètica dels jardins de l'època.

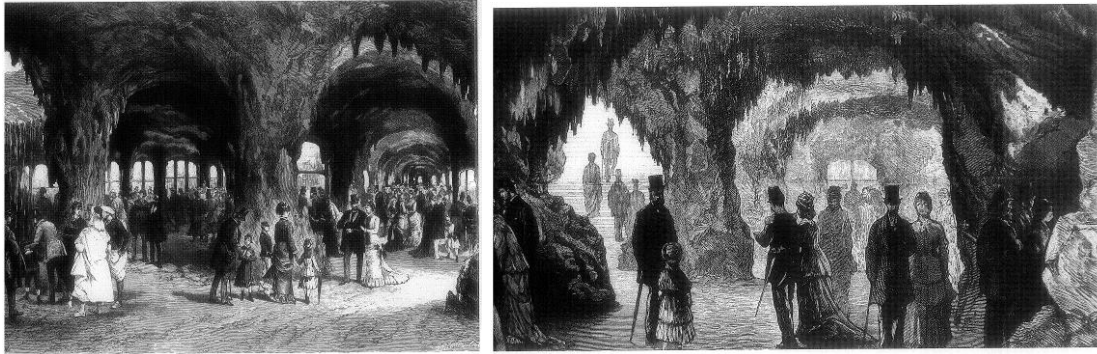


Fig. 69, 70: L'aquàrium de l'Exposició Universal de París de 1878.

La gruta natural va lligada directament a la mateixa història de l'home, ja que, des de la prehistòria, aquesta va ser el seu primer aixopluc, on residia i on, a més, hi feia rituals religiosos. Ja en la mitologia de l'antiga Grècia es feia referència a la gruta com a indret on donaven a llum les divinitats i residència de les nimfes, divinitats de la natura representades en forma de dona, que vivien als rius, a les fonts, als prats i a les muntanyes. Així, en moltes obres d'art de l'antiga Grècia era comú que tant les nimfes, les divinitats i els herois es representessin junt amb grutes naturals. A més, els jardins de l'antiga Grècia disposaven de capelles consagrades a déus, herois i nimfes; per a aquestes últimes, els nimfeus, que, situats en els jardins públics, es formalitzaven a vegades com a petits temples, i d'altres, com a reproduccions de les grutes naturals amb rierols i arbres. Posteriorment, durant l'imperi romà va ser molt comú reproduir els nimfeus en els jardins privats de les seves vil·les.

Ens hem de remuntar, ja al Renaixement, per tornar a localitzar jardins amb grutes artificials de rocalla, ja que als jardins medievals no s'han trobat indicis de l'existència d'aquestes. Les grutes artificials renaixentistes disposaven d'unes característiques formals basades en els jardins de l'antiga Roma —que com ja s'ha esmentat, s'havien inspirat en la tradició clàssica grega— i en la utilització de l'aigua en forma de fonts, cascades i rierols. Alberti, en el primer tractat arquitectònic del Renaixement, *De Re Aedificatoria o Els Deu Llibres d'Arquitectura* (1452), suggeria edificar grutes als jardins segons el programa de l'escriptor i home de ciències romà Plini el Jove (62-113). Els renaixentistes italians van construir nimfeus molt «arquitectònics», on s'afegien decoracions de caràcter orgànic i «grutesc» (Fig. 71, 72). Aquests nimfeus no tenien caràcter religiós, atès que es concebien com a elements purament decoratius, tal com la gruta de Palissy, la gruta de Thetis o el «Temple de la Nit», de Wörlitz.

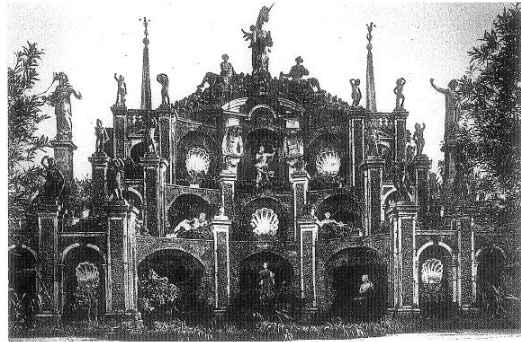


Fig. 71: Isola Bella del Llac Major. Mitjan segle XVII.

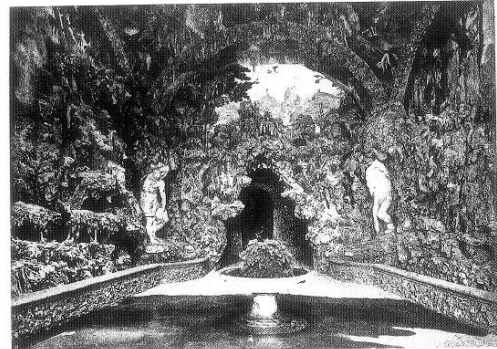


Fig. 72: Jardins Bóboli, Florència. 1579-87.

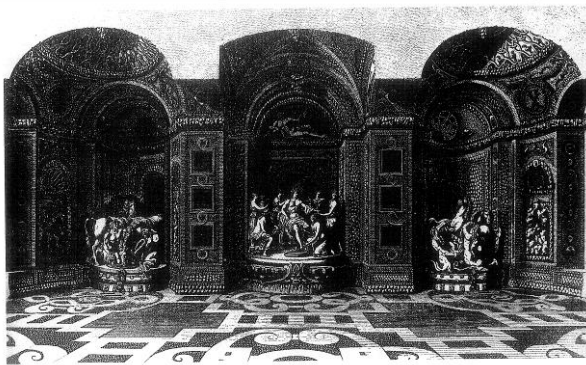


Fig. 73: Versailles. Gruta de Thetis. Segle XVII.

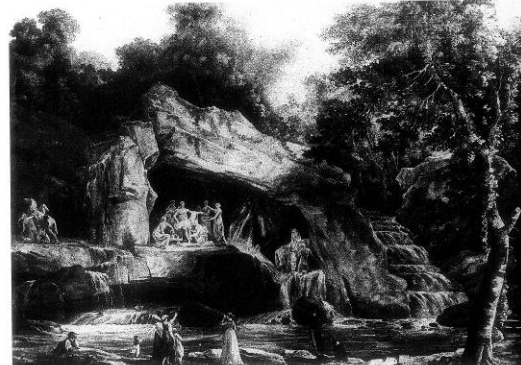


Fig. 74: Versailles. Petit Trianon. Gruta d'Apolo. 1781.

A causa de la influència renaixentista italiana, al segle XVI es van projectar a França els primers jardins amb grutes artificials; la primera va ser la gruta dels Pins, edificada l'any 1543 a Fontainebleau. En canvi, els grans jardins francesos del segle XVII, formalitzats partint de rígides geometries, no disposaven de grutes artificials de rocalla, a excepció, però, de la gruta de Thetis, construïda als jardins de Versailles en el període de Lluís XIV (Fig. 73).

Al segle XVIII va aparèixer a Anglaterra una nova forma de jardineria que, basada en el naturalisme, va fer renéixer l'interès per construir grutes artificials, tot, a conseqüència d'una concepció estètica que provenia del romanticisme i de la influència dels jardins xinesos; les grutes artificials dels jardins anglesos del segle XVIII contenien tota una significació lligada al seu origen, la mitologia grega: un dels exemples més importants és la gruta d'Apol·lo del Petit Trianon (Fig. 74). Cal dir però, que a partir de la segona meitat del segle XIX es van construir molts jardins en què la recreació de grutes, cascades, fonts, etc., es va tornar a apartar del sentit mitològic originari, concebent-se simplement com a elements que recreaven, en tant que escenografia i «espectacle», les grutes naturals. D'aquest període es troba com a exemple paradigmàtic —tot i contenir algunes referències mitològiques— el parc de les Buttes-Chaumont, inaugurat per a l'Exposició Universal de París de 1867 i projectat per l'enginyer Alphand, que va construir una gran cascada i un conjunt de grutes amb estalactites i estalagmites (Fig. 75, 76, 77, 78). Aquest parc va tenir una gran projecció internacional i va combinar un conjunt d'elements que seran especialment imitats en molts jardins arreu del món i també a Catalunya: la gruta, la cova, la muntanya, el temple, la cascada, el curs d'aigua, el pont, també les baranes o les construccions amb elements armats de perfils laminats i modelats superficialment amb ciment, imitant troncs d'arbre tot just tallats i amb l'escorça sense desbastar. En aquesta època, també a França, es van projectar altres grutes, com l'edificada l'any 1854 al parc de Suresnes, a Saint Denis, o la construïda l'any 1855 al parc d'Armonville, a

la Ville-d'Avray (Marsella). En aquest mateix període, a Alemanya, el rei Lluís II de Baviera (1845-86) va fer construir grutes artificials en les seves residències, com la gruta del palau de Linderhoff (1870-78), que va aparèixer publicada l'any 1887 en una revista barcelonesa.

A Espanya es troben també d'aquesta època exemples de grutes artificials, com la que va construir la Sociedad Central de Horticultura, al parc del Retiro de Madrid, per a l'exposició de les Illes Filipines de 1887.²⁵

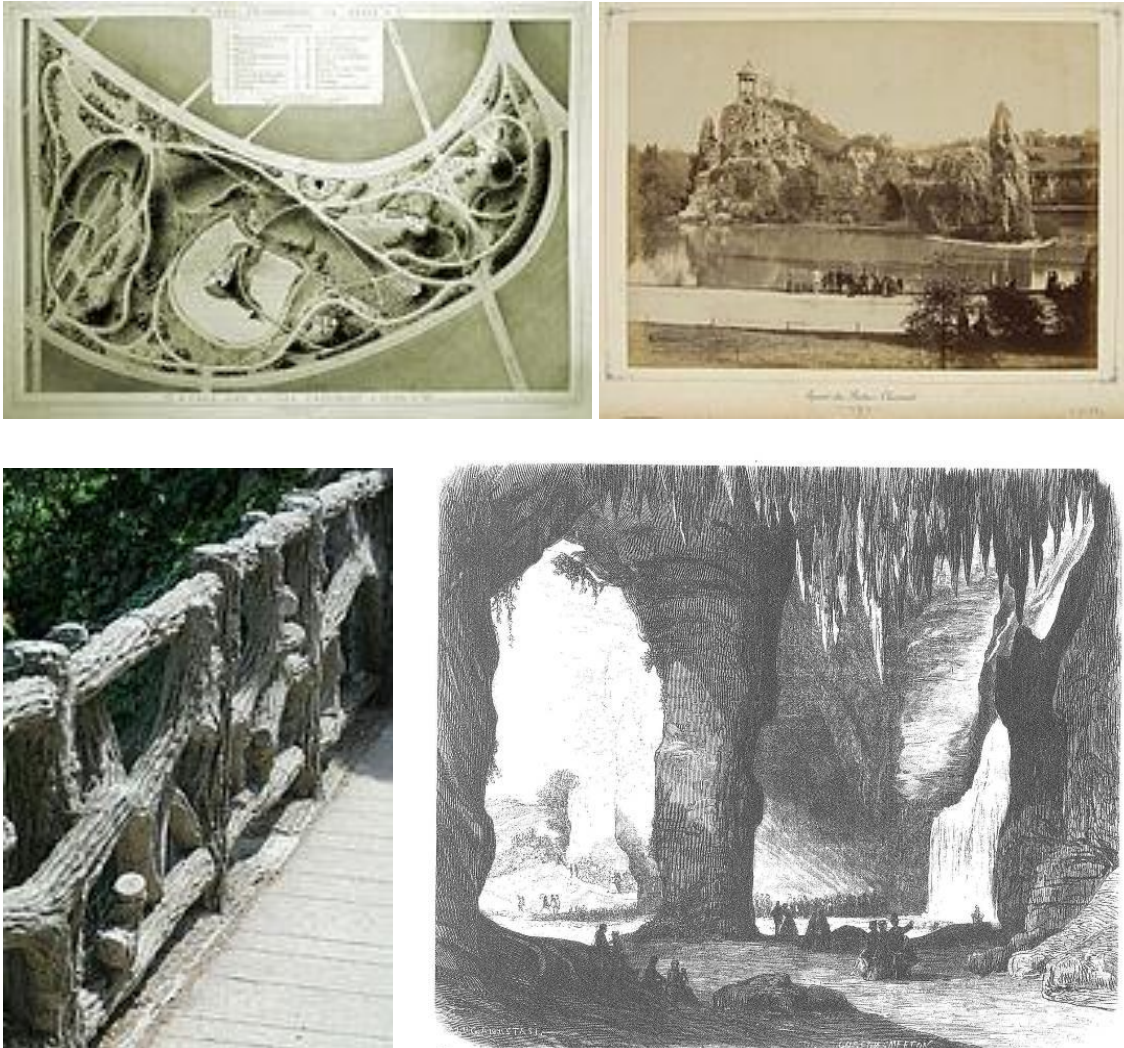


Fig. 75, 76, 77, 78: Parc de les Buttes-Chaumont, París. 1867.

²⁵ Torii, Tokutoshi. «Grutas artificiales en los jardines». *El mundo enigmático de Gaudí: Cómo creó Gaudí su arquitectura*. Tom I. Texto. Madrid: Instituto de España, 1983, p. 205-211.

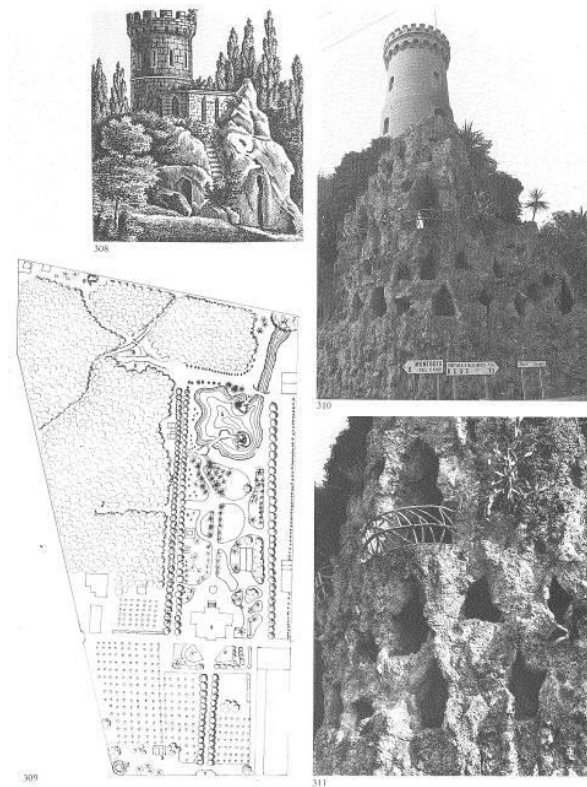


Fig. 79: Parc Samà, Cambrils. 1881-1882.

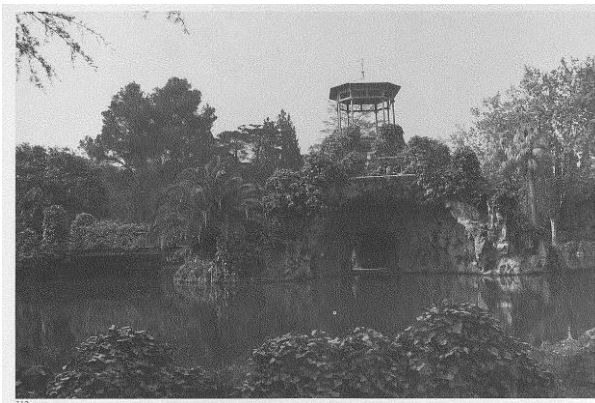


Fig. 80: Parc Samà, Cambrils. 1881-1882.

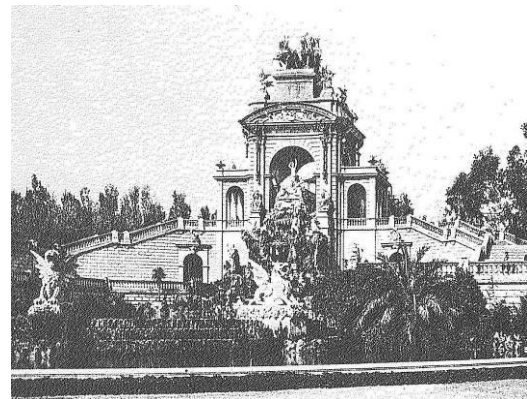


Fig. 81: Parc de la Ciutadella, Barcelona. 1875-1881.

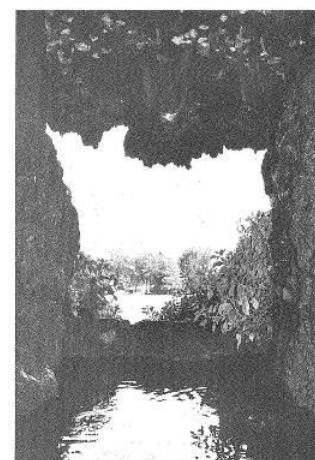
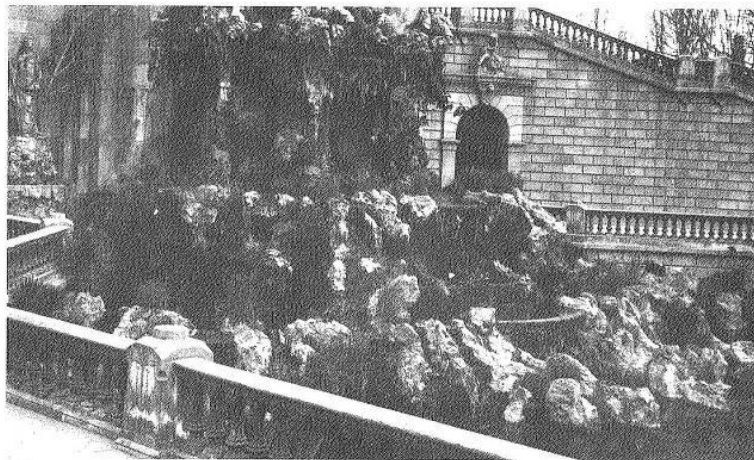


Fig. 82, 83: Parc de la Ciutadella, Barcelona, 1875-1881.

A Catalunya, entre el 1881 i el 1882, el mestre d'obres Josep Fontserè i Mestre va construir el parc Samà, a prop de Cambrils (Tarragona), per al Marquès de Marianao, Salvador Samà i Torrens (Fig. 79, 80, 81, 82, 83). Disposa de diverses grutes que formen ponts, un llac artificial i una muntanya artificial amb cascades. Aquesta muntanya es genera a partir de diferents pisos que formen grutes i, perimetralment, està foradada per un conjunt d'obertures, algunes creant balcons amb baranes que, igual que les del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, estaven construïdes amb ànima de ferro i revestides de morter ràpid imitant troncs d'arbre.

Cal esmentar també que al parc de la Ciutadella es conserven petites parts d'una gruta artificial, d'aparença orgànica, que formava part d'una gran cascada, també construïda entre 1875 i 1881, per Josep Fontserè i Mestre, que va dur a terme el projecte d'adequació de la Ciutadella a nou parc per a la ciutat. Gaudí, que encara era estudiant, hi va estar col·laborant, i en el projecte de la gruta la participació d'aquest s'ha considerat, des de diverses fonts, com a molt rellevant. Cal remarcar que entre el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi i la cascada de la Ciutadella es troben algunes analogies prou significatives. Com per exemple, el fet que a la caiguda d'aigua de la Cova-cascada del conjunt modernista de Sant Boi hi ha una obertura central que és anàloga a la que hi havia a la gruta artificial del parc de la Ciutadella. Així, des de l'interior de la gruta del parc de Barcelona i des de l'interior d'una petita gruta de la construcció principal de Sant Boi, es podia apreciar, a través de tots dos grans orificis, les aigües que queien de la cascada exterior. Hem d'afegir que el recurs formal de crear plans en diferents nivells, delimitats perimetralment per estalactites, que, mitjançant salts d'aigua, formen cascades, també apareix en ambdues construccions. A la Ciutadella no hi ha mai, però, les formes que tendeixen a eixamplar-se —anàlogues a mig hiperboloide d'un full— existents al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. També a la Ciutadella les coves estan construïdes amb voltes de maó de pla revestides amb pedra sense desbastar, formant com estalactites, igual que a la quasi totalitat dels viaductes del Park Güell. En alguns elements arquitectònics —com el pont o l'escala d'accés al temple— de la Cova-cascada s'utilitza també la volta de maó de pla revestida amb pedra sense desbastar, aquest sistema constructiu no el trobem, però, en els elements estructurals importants —la volta «hiperbòlica», els pilars «hiperbòlics», les inversions catenàriques, etc.

Com ja s'ha esmentat, de la mateixa manera que per a la gent de la segona meitat del segle XIX, les grutes van ser també elements de gran interès per a Gaudí. Al jardí de la casa de camp El Capricho (Comillas), projectada pel mateix arquitecte entre 1883 i 1884, hi havia una gruta construïda amb pedra sense desbastar que podria haver estat la primera de les moltes que l'arquitecte va construir. Més tard, entre l'any 1902 i 1904 i en els primers anys de la restauració de la catedral de Mallorca (1902-1914), Gaudí i l'arquitecte Joan Rubió van visitar les coves del Drach de Mallorca, on es troben unes de les grutes naturals, més espectaculars i belles de la península Ibèrica. En aquestes grutes hi ha coves amb estalactites que es reflecteixen en un gran llac i sembla que emergeixin de l'aigua en forma d'estalagmita, tal com fan les torres del temple de la Sagrada Família «emergint» sobre el pla de Barcelona. Posteriorment a la visita a les coves del Drach, l'arquitecte faria referència a les grutes en totes les seves grans obres, tal com les formalitzades a la façana de la Casa Milà, a la façana i porxos de la Colònia Güell, als viaductes del Park Güell, a la façana del Naixement del temple de la Sagrada Família, etc.

3.3- Una obra d'art naïf?

«A més, cal recordar que no hi ha ningú inútil, tothom serveix (si bé no tothom amb la mateixa capacitat); la qüestió és trobar per a què serveix cadascú». Antoni Gaudí

L'arquitectura de l'obra modernista del psiquiàtric de Sant Boi és, en part, descurada, rudimentària i poc polida, fruit, sembla, d'una inexperiència en el procediment constructiu, més que per la voluntat d'expressar-se d'una forma ruda, i a més expressa una espontaneïtat que és pròpia d'una obra en la que s'està experimentant. Per altra banda, la construcció objecte d'estudi també presenta elements d'una gran qualitat plàstica i compositiva, i una vegada elaborats els plànols de la mateixa, es fa present que conté una arquitectura rígidament projectada que disposa d'un sistema estructural d'una gran complexitat mecànica i geomètrica. Els anys en què s'estava edificant aquesta construcció, l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat disposava de tallers on els malalts mentals aprenien l'ofici de paleta, i participaven en les diferents obres d'ampliació i manteniment que es feien al centre.²⁶ Donades les característiques del conjunt modernista d'aquest centre psiquiàtric, en alguns aspectes propers a l'art naïf, es fa viable pensar que alguns malalts mentals de la institució hi podrien haver participat, seguint sempre, però, les directrius d'un complex projecte dibuixat i dirigit per un arquitecte del qual no hi ha constància del seu nom.

El concepte «naïf», del francès *naïf*, al·ludeix no només a cert estil, aplicat en l'art, sinó que es formalitza en una graciosa manca de coneixements tècnics i teòrics: en alguns casos sol faltar un sistema de perspectiva o una línia de fuga, així com un criteri ajustat de les proporcions o un treball cromàtic elaborat pel que podríem dir que els autors pintaven el que ells desitjaven o els semblava més adequat sense atènyer-se a cap norma. En aquest sentit el naïf pot estar donat per dos motius diferents encara que no excloents: en primer lloc una ignorància («ingenuïtat») respecte a les tècniques i teories per realitzar obres d'art i, en segon lloc, per una recerca (conscient o no) de formes d'expressió que evoquen la infància. L'art naïf va aparèixer per primera vegada a França de la mà d'artistes com l'aduaner Henry Rousseau. Posteriorment, serà Gauguin qui incorporarà elements de l'art popular o naïf a la seva obra.

Com ja s'ha exposat anteriorment, al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi hi conviuen intervencions de gran complexitat estructural i gran qualitat plàstica —tot i que sovint estan executades de manera descurada—, amb d'altres, molt simples, d'un llenguatge proper al naïf. La intervenció dels malalts mentals i els infants residents al centre en el procés constructiu, explicaria aquest singular llenguatge. La possible participació en aquesta obra dels malalts i els infants del frenopàtic, aliens al món de l'arquitectura, permet referir-se al fet que, en el període en què s'estava construint la Cova-cascada, dues revistes de Barcelona van publicar, amb fotografies incloses, un article sobre el Palau ideal, acabat de construir a Hauterives (França) pel carter de poble Ferdinand Cheval (1836-1924). Aquest personatge va construir —entre l'any 1879 i 1905—, peça a peça i amb les seves pròpies mans, el seu «monument ideal» a partir d'objectes reciclats trobats en els trajectes diaris com a carter. Aquesta edificació disposa de diferents elements arquitectònics: un subterrani, grutes —una de dedicada a la Verge de Lourdes—, catacumbes amb cascades, torres de diversa mida, etc. El Palau ideal és d'estètica eclèctica i exòtica i, propera tant al kitsch com al naïf, està clarament representada en les miniatures de la façana oest, on hi ha una mesquita àrab, un temple indi, un xalet suís, una casa

²⁶ Rodríguez Morini. «Memoria médica correspondiente al año 1903, presentada á la Diputación Provincial de Barcelona [...]». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 18 (juny 1903), p.173.

d'Argel i un castell medieval (Fig. 84). Així, aquesta construcció, amb gran quantitat de referències naturals i d'iconografia cristiana, no disposa, al igual que en algunes intervencions als revestiments del conjunt modernista de Sant Boi (Fig. 85), del llenguatge geomètric propi d'un arquitecte.²⁷

Tal com explica Daniel Barbé, geòleg —que junt amb Jordi Martí, artista, i jo mateix, vam iniciar la primera fase de la recerca sobre el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi—: «l'arquitecte Miquelarena, encarregat de l'ordenació urbanística del recinte d'aquest antic manicomi, en els plànols entregats a la Diputació de Barcelona l'any 1911, tan sols va dibuixar el pont catenari de la Cova-cascada, obviant tota la resta del conjunt de la construcció. Així, l'arquitecte Miquelarena, contemplaria el conjunt modernista de Sant Boi —possiblement esperant que aquest acabaria enderrocant-se—, no pas com les construccions d'un arquitecte [...], sinó com les del carter de poble Ferdinand Cheval (Fig. 86).

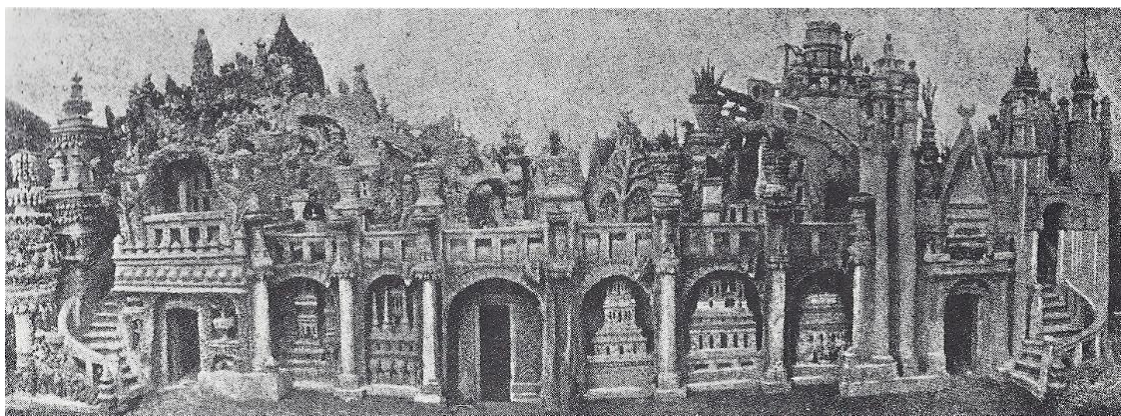


Fig. 84: F. Cheval. Façana oest del seu Palau ideal.



Fig. 85: Intervencions naïf en els bancs del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

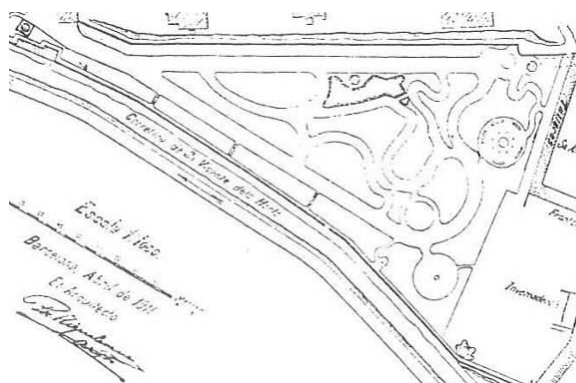


Fig. 86: Fragment del plànol d'ordenació urbanística de l'antic manicomi de Sant Boi. Arquitecte Miquelarena. Any 1911.

²⁷ Torii, Tokutoshi. *El mundo enigmático de Gaudí: Cómo creó Gaudí su arquitectura*. Tom I. Texto. Madrid: Instituto de España, 1983, p. 252-253.

3.4- Apunts sobre alguns exemples de jardins de finals del segle XIX i principis del XX a Catalunya

Jardí de la casa Ignacio de Puig, Barcelona, 1860

El jardí s'ubica a l'interior de l'illa del barri gòtic de Barcelona, i se situa a l'altura del pis principal de la finca que l'alberga. La façana de la finca està projectada per Puig i Cadafalch i el jardí conté dos conjunts de rocalla per on regalimaven fonts d'aigua, i a més, s'hi troben tota una sèrie de parterres amb motius vegetals.



Fig. 87, 88: Jardí de la casa Ignacio Puig.

Parc de Marianao, Sant Boi de Llobregat, 1880

Cap a l'any 1880 Salvador Samà, indià enriquit amb els negocis a l'illa de Cuba, va transformar l'antiga masia de Can Sans de Sant Boi de Llobregat en un gran edifici senyorial d'estil neogòtic. Va encarregar l'obra a l'arquitecte Josep Fontserè Mestre. Trobem aquí un conjunt de rocalles formant grutes, fonts, ponts i parterres; tot al voltant d'un llac. Trobem, a més, la torre de la Miranda, que forma una torre circular de 5 nivells coronada per un baldaquí al qual s'hi accedeix perimetralment i en espiral. La torre presenta, a la base, una complexa estructura cartel·lada en forma d'embut que té moltes analogies amb l'estructura de la Cova-cascada del jardí de Sant Boi.



Fig. 89: Parc de Marianao

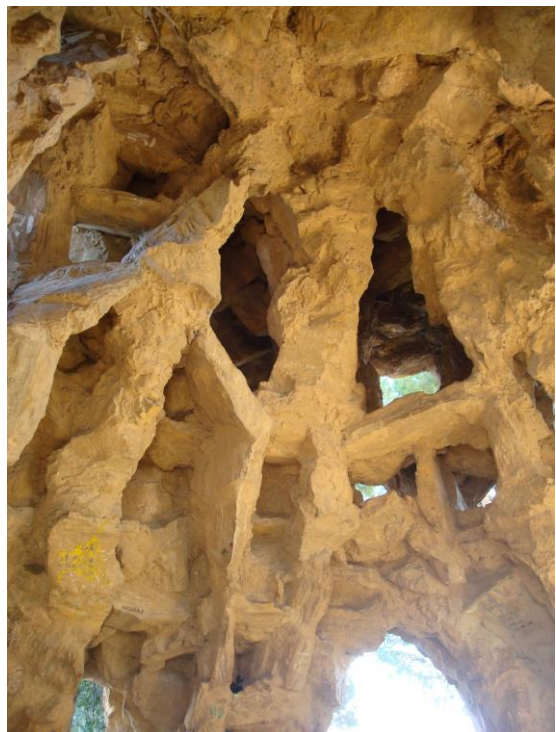


Fig. 90, 91: Torre de Marianao.



Fig. 92, 93: Torre de Marianao.

Parc Samà, Cambrils, 1881-1882

El parc, ubicat al terme municipal de Cambrils, s'estén sobre una gran superfície plana, on s'ubica un gran palau amb detalls ornamentals barrocs tardans. El conjunt de la finca està format per jardins, l'estany, els brolladors, la torre neogòtica, les gàbies, les cotxeres, estatges del servei i d'altres. Trobem aquí un jardí a la francesa, ordenat geomètricament, i amb tota una sèrie de *follies*. També hi ha un jardí romàntic, amb un seguit de parterres ondulants que formen recorreguts laberíntics. A l'extrem sud-est del parc, s'hi albira la Torre del Mirador, sostinguda sobre una muntanya de rocalla que alhora forma una gran cova voltada. Completen aquest conjunt dos parterres amb palmeres i l'antiga caseta dels lloros, coberta d'heura. Al mig del jardí trobem el llac principal on se situa una estructura en forma de muntanya coronada per un baldaquí, i a més a la base hi ha una gruta amb estalactites. Aquest llac conté una prolongació que, formant un canal, ens porta a una altra *follie* en forma de muntanya i cascada, que també conté una gruta amb estalactites.



Fig. 94, 95: Parc Samà.

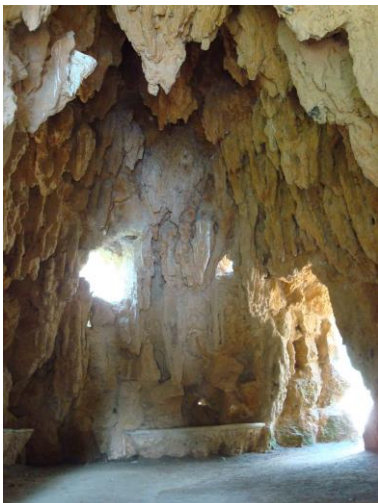


Fig. 96, 97, 98, 99: Parc Samà.

Parc de Torre Blanca, Sant Joan Despí, 1887-finals segle XIX

Aquest jardí està ubicat a la finca senyorial dels marquesos de Monistrol, que disposa d'un palau i del jardí romàntic objecte d'estudi, obra del jardiner Simó Dot i Canalies. El seu disseny fantasiós parteix de la imitació de les formes i els elements propis de la natura, com ara grutes, illes, coves, llacs i salts d'aigua, envoltats d'una vegetació exuberant i diversa. A l'espai principal del parc trobem un llac amb una muntanya, amb morfologia montserratina, coronada per un temple neoclàssic, i a la base de la muntanya hi ha unes grutes amb estalactites, i un pas aquàtic que permet creuar la base de la muntanya. Presenta així, un mateix esquema que el jardí de Sant Boi, però amb unes grutes que no tenen la seva complexitat geomètrica. Tant en el seu esquema conceptual com en la formalització de les grutes, el jardí de Torre Blanca té molts paral·lelismes amb el jardí de les Buttes-Chaumont de París. A més, el jardí de Torre Blanca, disposa d'una gruta de Lourdes amb moltes semblances amb la del jardí de Sant Boi. La gruta es conforma mitjançant pedres sense desbastar i un conjunt d'estalactites a base de perfils metàl·lics recoberts amb morter, disposa d'una obertura vertical, darrere la Verge i entre la rocalla, conté una font interior amb un petit llac, i s'accedeix a la cova per dos accessos laterals. També cal fer palès que la cova està encabida per una estructura que presenta una geometria definida —mig cilindre a base de blocs sense desbastar a Sant Boi—, i aquí un mig cilindre adossat a dos angles rectes per costat, formant una façana neoclàssica.



Fig. 100, 101, 102, 103, 104: Parc de Torreblanca

Jardins Artigues, La Pobla de Lillet, 1903-1910

El jardí es situa en una vall escarpada per on hi transita un riu. El projecte es basa en la creació de recorreguts a costat i costat del riu mitjançant una sèrie de ponts i camins, i trobem, en la vessant sud-oest de la vall, uns grans murs de contenció que, resseguint la sinuosa orografia, creen una sèrie de superfícies horitzontals que formen unes terrasses. Els diferents elements construïts en aquest jardí: grutes, pèrgoles, camins, etc., presenten trets comuns amb el jardí de Sant Boi. Així, per exemple, trobem torratxes de formes «hiperbòliques», pèrgoles amb els mateixos motius vegetals, grutes amb estalactites, bancs amb pedra plana com a respatller, etc. A més, hi ha una mateixa simbologia religiosa que, en aquest cas, es plasma en la figura dels quatre evangelistes amb els mateixos atributs que en el text de l'*Apocalipsi*.



Fig. 105, 106, 107, 108, 109: Jardins Artigues.

Gruta del monestir Poblet, finals segle XIX

Gruta dedicada a la Verge ubicada en els horts del monestir de Poblet, que forma una cavitat amb estalactites a base de pedres de breixa calcària sense desbastar. Hi trobem dos bancs laterals, una font central i un orifici central on es disposava l'escultura de la Verge. Actualment, aquest orifici disposa d'una figura amb un personatge masculí que no és l'original.



Fig. 110, 111: Gruta del monestir de Poblet.

Gruta de la Verge de Lourdes de Lloret de Mar, principis segle XX

La gruta s'ubicava en el lateral i entre dos contraforts de la nau de l'església gòtica de Sant Romà. Aquesta va ser reformada, a principis del segle XX, per Bonaventura Conill i Montobbio, que va projectar tota una sèrie de cossos auxiliars a l'església amb reminiscències bizantines, musulmanes i renaixentistes, afegint, a més, aquesta gruta mariana²⁸.

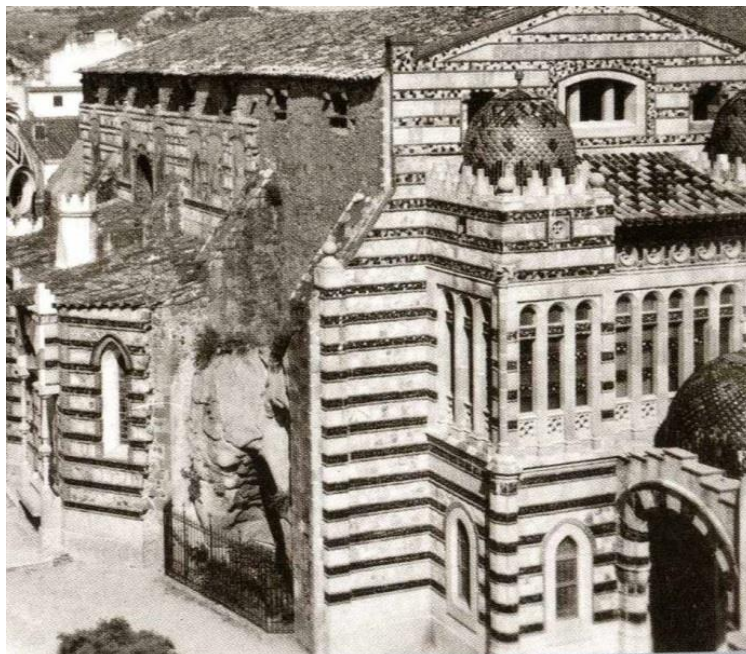


Fig. 112: Gruta de la Verge de Lourdes de Lloret de Mar.

²⁸ Aquesta informació va ser trobada per Jordi Martí Aladern, artista plàstic.

Jardins de la Villa Conchita, Barcelona, inicis segle XX

Adjaçent a la Torre Sansalvador (1909), obra de Josep Maria Jujol, al carrer de la Mare de Déu del Coll, a Barcelona, s'hi troba una casa amb un jardins, formant parterres i jardineres de rocalla, una gruta, i bancs amb trencadís amb motius florals que recorden, en la seva execució, materials i composicions, la manera de fer de l'arquitecte Josep Maria Jujol. Segons Jordi Martí Aladern, artista que va participar activament en la recerca del jardí modernista del psiquiàtric de Sant Boi, ens podríem trobar aquí davant d'una obra directament relacionada amb Josep Maria Jujol. Trobem aquí trencadissos on les composicions naturalitzants s'interrelacionen amb composicions geomètriques, recordant així el treball dels trencadissos del banc ondulat del Park Güell.²⁹



Fig. 113: Accés a Villa Conchita.

Fig. 114: Trencadís del mur de Villa Conchita.



Fig. 115: Barana de rocalla amb torratxes de Villa Conchita.

Fig. 116: Banc amb trencadís de motius vegetals a Villa Conchita.



Fig. 117: Trencadís de motius vegetals a Villa Conchita.

²⁹ Aquest jardí me'l va mostrar en Jordi Martí Aladern, artista plàstic.

Jardins de Can Llimona, Alella, finals segle XIX

En aquesta finca hi trobem un jardí de rocalla edificat a finals del segle XIX que conté una bassa demarcada per rocalla i baranes amb motius vegetals, una torre mirador i una gruta. Aquesta última forma una estructura en forma de pòrtic amb grans pilars i el mur delimitador de la finca. També hi ha un mur amb orificis en un dels quals hi trobem una marededeu, iconografia pròpia dels jardins de rocalla d'aquest període.



Fig. 118: Gruta jardins de Can Llimona.

Fig. 119: Marededeu als jardins de Can Llimona.



Fig 120: Bassa jardins de Can Llimona.

3.5- El jardí de la Verge de Lourdes

En el segle XIX, la història de la cultura occidental va tenir un període de total transformació a causa dels canvis radicals en tots els àmbits del coneixement i les revolucions de tota índole. Així, l'economia va experimentar les dues grans revolucions industrials, i en la política, les idees de la Il·lustració del segle anterior van fonamentar les revolucions burgeses i proletàries. La filosofia va produir les bases del pensament contemporani, tal com l'idealisme absolut, el materialisme dialèctic, el nihilisme, el racionalisme, etc. I pel que fa a l'art, va aparèixer el Romanticisme que, fonamentat en l'idealisme burgès, va derivar, a finals de segle, cap a l'inici de les avantguardes. Tots aquests grans canvis van suposar, definitivament, la total secularització de la societat i el gradual deteriorament de les formes de vida tradicionals. Conseqüentment i davant d'aquests esdeveniments, l'església catòlica va decidir rebatre'ls amb un discurs ideològic que es va materialitzar, principalment, i per part de la figura del papa Pius IX, amb la proclamació del dogma de la Immaculada Concepció (1854), la promulgació de la encíclica *Quanta Cura* amb l'apèndix *Syllabus errorum* (1864), i la convocatòria del Concili Vaticà I (1869 i 1870), que condemnava, entre d'altres, les noves doctrines i afirmava la infal·libilitat papal, tot plegat amb la voluntat de restablir el sentit de les veritats cristianes.

És en aquest mateix període de la història que a Europa es produeixen múltiples aparicions de la Verge Maria: la primera, l'any 1846 a La Salette, França, on la Verge anuncia, en clau apocalíptica, càstigs que infligiria Déu a la humanitat i la imminent arribada de l'Anticrist. Una vegada aquestes aparicions foren aprovades pel bisbat de Grenoble, la devoció a la Verge de la Salette s'estengué molt ràpidament per tota l'Europa catòlica, i especialment a Barcelona. Molt aviat va aparèixer, arreu del continent, prop d'un miler de santuaris. A més, el papa Lleó XIII, va elevar el temple de la Salette a basílica menor. L'aparició mariana de més transcendència, però, va ser l'any 1858 a una gruta de Lourdes (França) on, segons Bernardette Soubirous, la Verge demanava la conversió, pregar, veure d'una font que brollaria excavant en una roca i erigir un temple, vaticinant també que arribarien peregrins d'arreu del món. Arran d'aquest fet, l'any 1864 es va començar a venerar la imatge de la Verge de Lourdes i, a tot Europa, es van construir milers de capelles que reproduïen la gruta de l'aparició. Conseqüentment i a causa d'aquests fets, en el gran ressorgiment catòlic a Europa de mitjan i finals del segle XIX, la gruta i la Verge van esdevenir icona, lloc de pelegrinatge i retrobament d'un lloc sagrat que havia de coexistir amb un món contemporani que estava ja totalment secularitzat.³⁰

Pel que fa a Catalunya, es va iniciar definitivament, durant la segona meitat del segle XIX, el procés de canvi cap a la modernitat i contemporaneïtat. Regida ja per un sistema polític liberal i una economia plenament capitalista, es caracteritzava per un gran creixement econòmic i industrial que va culminar en la realització de dos grans projectes: l'Exposició Universal de 1888 i el pla Cerdà. Tot plegat comportava, definitivament, la gran transformació i expansió urbanística de Barcelona. Aquesta nova realitat també va implicar una progressiva laïcització de la societat, i en resposta a aquest fenomen, l'església catòlica, que considerava el liberalisme font i origen de tots els mals, va transmetre un discurs recordant el contingut catòlic de la història de Catalunya, a més de promocionar, en gran quantitat, peregrinacions i devocions, tot això amb la voluntat de mantenir una consciència col·lectiva que recordés que el catolicisme s'havia d'exercir i professar activament. Alhora, van aparèixer també molts grups catòlics de caire integrista que van respondre amb un discurs de confrontació envers els canvis importants i

³⁰ Torii, Tokutoshi. «Grutas religiosas». *El mundo enigmático de Gaudí: Cómo creó Gaudí su arquitectura*. Tom I. Texto. Madrid: Instituto de España, 1983, p. 225-229.

traumàtics produïts per la modernitat, i és en aquest context que l'Associació Espiritual dels Devots de Sant Josep, fundada l'any 1866 per Josep Maria Bocabella, va començar a idear i construir el temple de la Sagrada Família, concebint-lo com un temple expiatori que, finançat amb donacions, havia d'esdevenir, per a la societat del moment, un mitjà de redempció social i espiritual.

Ja en la darrera dècada dels segle XIX es va produir un període de crispació en tots els àmbits de la societat, generat, principalment, pels greus desequilibris socials i econòmics existents, fruit de diversos factors entre els quals es troben la fallida de nombrosos bancs, la pèrdua dels mercats colonials, la crisi agrícola de la fil·loxera, el replantejament del proteccionisme econòmic, els dos grans atemptats anarquistes —al Liceu l'any 1893 i al carrer Canvis Nous l'any 1896—, etc. Tota aquesta crispació social també es va reflectir en l'àmbit eclesial, aquí com a conseqüència d'interpretar que els problemes existents, d'ordre social, econòmic i moral, no eren més que una lluita entre Déu i el dimoni. Així, el mateix papa Lleó XIII també va donar suport a aquesta idea i l'any 1890 va promoure, des de l'encíclica *Humanum genus*, la pràctica pietosa de recitar en privat els exorcismes, afegint, a més unes pregàries, de to exorcista, al final de cada missa. Conseqüentment, aquesta va ser una etapa en què el liberalisme, l'obrerisme, les classes populars i l'església van entrar en conflicte d'interessos de caire econòmic, social, moral, etc., fins que es va derivar cap a fets tan importants com la primera vaga general a Barcelona, l'any 1902, amb la desmesurada repressió per part del govern i la patronal; els múltiples atemptats anarquistes com el patit, l'any 1904, pel president Antonio Maura, o el comès l'any 1905, contra el cardenal Casañas; l'ascens polític del republicà Alejandro Lerroux, anticatalanista, anticlerical i obrerista, i ja finalment, l'any 1909, amb els esdeveniments de la Setmana Tràgica.³¹

Davant de tota aquesta sèrie de canvis que desemboquen, ja inevitablement, en una societat regida pels paràmetres del racionalisme i la ciència, la gruta francesa també va servir de referència als catòlics conservadors catalans per reconstruir tot el seu món simbòlic i religiós, i així, a Catalunya també es va anar difonent, progressivament, l'advocació a la Mare de Déu de Lourdes, per això es van construir molts jardins amb grutes dedicades a la Verge³². Una de les més representatives elaborada durant aquest període va ser la capella de Nostra Senyora de Lourdes de Pedralbes, edificada al voltant de 1890 a Barcelona per l'arquitecte Joan Martorell i Montells, restaurador del mateix monestir l'any 1897 i amb qui Gaudí havia col·laborat. També caldria referir-se a la façana del Naixement de la Sagrada Família, en la qual, ubicada per sobre de totes les escenes bíbliques i emmarcada en una gruta amb caramells, es representa la coronació de la Verge Maria. Tot el conjunt escultòric està orientat cap a l'est, tal com la gruta mariana i el conjunt arquitectònic modernista de Sant Boi de Llobregat. A més, s'ha d'esmentar, d'aquesta època, la façana de la Casa Milà que, disposant d'unes formes que evocuen un conjunt de grutes, havia d'estar coronada per una gran escultura de la Verge que, finalment, no es va col·locar per evitar les actuacions de grups anarquistes i anticlericals.

³¹ Bada, Joan. «Estudi introductori». Volum II: *Quaderns d'Exorcismes. Manuscrits Verdaguers de Revelacions, Exorcismes i Visions*. Barcelona: Editorial Barcino, 2002; Palmerola, Joan. *Gaudí, una aproximació a la Masoneria*. Astorga: 2013.

³² La difusió a Catalunya del culte marià a Nostra Senyora de Lourdes té un episodi molt significatiu. El 1879 es funda una confraria sota l'advocació d'aquesta Verge a la parròquia de Santa Madrona, que posà en marxa la primera romeria a Montserrat; expedició que va tenir una projecció considerable en el conjunt d'Espanya, atès que va rebre la benedicció de 27 bisbes espanyols. Es va dissenyar un penó amb la Verge de Montserrat, que ja era venerada al santuari de Lourdes. El penó va ser objecte de presentació al santuari de Montserrat el diumenge 24 d'agost de 1879, i es va compondre un himne per a l'avinentesa. La romeria es va fer el setembre de 1879.

L'edificació modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, construïda entre 1906 i 1912 i dedicada a la Verge de Lourdes, contenia escultures de la Verge i Bernardette, grutes, fonts, tot tipus de vegetació i imatges que, en forma de trencadís i ubicades a la volta del pont que hi ha, tan sols eren visibles reflectides a l'aigua del llac, creant així, tota una sèrie de simbologia pròpiament mariana. L'element simbòlic més significatiu és, però, una capella que, orientada a l'est, formalitza una gruta que conté una Verge i d'on emana frontalment una llengua d'aigua que forma un llac i que sembla al·ludir a la font de l'aparició de la Verge (Fig. 121, 122). També aquesta gruta que conté la Verge de Lourdes amb la corona de dotze estrelles de l'*Apocalipsi* —a diferència de la Verge de Lourdes original—, modela, de forma abstracta, un drac de dos expressius ulls que, prolongant els seus tentacles i obrint la boca, desprèn aigua del seu interior, fet que permet establir, en tot aquest conjunt arquitectònic, una referència simbòlica al passatge de «La dona i el drac», de l'*Apocalipsi*, en què es narra, entre d'altres, com la Verge és perseguida per un gran drac que, finalment, vomita aigua una vegada vençut.

Concloent, direm que l'Europa del segle XIX es caracteritza per un clar impuls secularitzador que provoca una reacció d'ordre religiós que, culminant a les dècades del tombant de segle, té alguns exemples d'artistes rellevants com Antoni Gaudí, i institucions com la Colònia Güell o el manicomi de Sant Boi de Llobregat. També és crucial recordar algunes fites significatives per entendre aquest procés d'afirmació religiosa, com el del nou culte a la Mare de Déu de Lourdes, tot plegat dintre d'un transcendent i complex procés històric. Precisament l'any 1905, un any abans que es comencés a construir el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, es va dur a terme, com a culminació del dogma de la Immaculada Concepció (1854), l'acte simbòlic d'inauguració del santuari de Lourdes construït als jardins del Vaticà, que, consagrat per Pius X, reproduïa la gruta i el temple de la Verge, i així es feia palesa la importància que va tenir aquest símbol en tot aquest període històric.



Fig. 121, 122: Monjos i missa a la Capella de la Verge de l'antic manicomi de Sant Boi.

4- Indicis gaudinians

4.1- Fets històrics vinculants

Tal com hem explicat anteriorment, el conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi conté uns elements arquitectònics amb unes característiques formals i un contingut simbòlic anàlegs o equivalents a diferents parts d'algunes de les obres més importants que Gaudí estava construint en el mateix període de temps o immediatament després d'haver-se finalitzat aquesta obra. Trobem aquí, entre d'altres i a mode d'un esbós materialitzat i contret en una imatge, una anticipació dels sostres de les naus del temple de la Sagrada Família (1915-1921), l'estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colònia Güell (1908-1915), aspectes formals de la Casa Milà (1906-1912) i la secció i trencadissos del banc serpentí del Park Güell (1909-1913).

Tal com hem argumentat abans, coincidint en el mateix període de temps en què s'estava construint el conjunt arquitectònic modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, Gaudí edificava la cripta de l'església de la Colònia Güell, passant per davant d'aquest centre psiquiàtric centenars de vegades i fent el trajecte amb tartana entre l'estació de ferrocarrils de Cornellà i la Colònia Güell, que distava uns 15 minuts a peu de l'antic sanatori.

També s'han trobat una sèrie de fets històrics que relacionen indirectament Gaudí amb l'antic manicomi de Sant Boi i amb la població de Sant Boi de Llobregat. Eusebi Güell, patrocinador de moltes de les obres més importants de Gaudí, era propietari de la finca Can Soler —el límit de la qual distava poc més d'un quilòmetre de l'antic manicomi i s'hi ubicava també la Colònia Güell—, on, tal com hem exposat abans, es van traslladar, l'any 1882, centenars de malalts de l'antic manicomi a causa d'una epidèmia de còlera.³³ Posteriorment, l'any 1892, es va crear una tinença parroquial que es va instal·lar a la capella annexa a la masia de Can Soler, la qual estava destinada a l'ús dels treballadors de la Colònia Güell; aquesta, va quedar petita a causa del creixement de la colònia, fet que va suposar que Eusebi Güell encarregués a Gaudí una església de nova planta. La masia Can Soler, residència de la família Güell a Santa Coloma de Cervelló, va ser restaurada per l'arquitecte Francesc Berenguer, col·laborador de Gaudí. S'ha d'afegir, a més, que Lluís Parés, el principal constructor del Park Güell i d'altres obres de Gaudí, era, igual que molts dels seus paletes, nascut a Sant Boi de Llobregat.³⁴ Cal recordar també, com s'ha exposat anteriorment, la vinculació de Gaudí amb Sant Boi de Llobregat, com es constata en els viatges amb tartana des de la colònia industrial al mateix municipi.

³³ Martí i Vilà, C.: *Notes històriques de la vila de Sant Boi de Llobregat*. Barcelona: Biblioteca Popular, 1952, p. 97. [Nota: Aquesta dada ha estat aportada en la recerca que vàrem fer, dirigida per l'historiador Guillem Fernández González, als Arxius Històrics Municipals de Sant Boi de Llobregat.]

³⁴ Martí i Vilà, C.: *Notes històriques de la vila de Sant Boi de Llobregat*. Barcelona: Biblioteca Popular, 1952, p. 151. [Nota: Aquesta dada ha estat aportada en la recerca que vàrem fer, dirigida per l'historiador Guillem Fernández González, als Arxius Històrics Municipals de Sant Boi de Llobregat.]

4.2- La Sagrada Família (1883-1926) a Sant Boi (1906)

«L'existència d'una superfície còncaua i una altra de convexa és motiu d'harmonia, ja que aquesta, per existir necessita la presència de tots els elements: positius i negatius». Antoni Gaudí

Tal com hem explicat, molt a prop de l'antic psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat, hi ha els terrenys on s'assentava la Colònia Güell, formats per l'heretat de Can Soler de la Torre, la Torre Salbana, dels marquesos de Barberà, i l'heretat de Can Julià de la Muntanya, tots ubicats entre els termes municipals de Sant Boi de Llobregat i Santa Coloma de Cervelló. És en el mateix municipi de Sant Boi de Llobregat on Salvador Samà i Torrens —que havia venut l'any 1889 a Eusebi Güell la major part de les 15 hectàrees que conformen el Park Güell i que a més compartia amb el mateix industrial interessos econòmics importants centrats en el comerç colonial amb Cuba i Filipines— era propietari d'una gran finca on el mestre d'obres Josep Fontserè i Mestre va portar a terme, a partir de l'any 1880, la transformació de la masia existent en un edifici d'estil neogòtic, així com la construcció d'un extens jardí de rocalla amb grutes, ponts i llacs que respon a un estil anàleg al del jardí de l'antic manicomi de Sant Boi, iniciat l'any 1906, un cop ja mort Josep Fontserè i Mestre.

En aquest jardí propietat de Salvador Samà, és on Josep Fontserè i Mestre —amb qui Gaudí havia col·laborat, entre els anys 1875 i 1885, al parc de la Ciutadella i possiblement també, l'any 1882, al parc Samà de Cambrils— va construir una gran torre mirador que disposa d'unes estructures molt singulars i rellevants.

Així, en la volta principal de la planta baixa d'aquesta torre mirador, trobem uns pilars que envolten una volta semihiperbòlica demarcada per uns suports que, partint d'una base de diàmetre inferior, tendeixen a eixamplar-se en la vessant interior, generant una continuïtat formal amb la volta principal, fet que fa possible pensar que aquesta estructura seria un antecedent de l'esquema estructural de la Cova-cascada, que, construïda l'any 1906, era la construcció principal del jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, i on trobem una volta hiperbòlica demarcada per uns suports, en algunes parts, «hiperbòlics» en què tot un conjunt de formes orgàniques creen una continuïtat entre ambdós sistemes estructurals (Fig. 123, 124).

Així, tal com hem argumentat fins ara, al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi hi ha construïdes un seguit d'estructures moltes de les quals són anàlogues a superfícies reglades —superfícies definides per equacions de segon grau, en què, per cada punt de la superfície, hi passa, com a mínim, una recta que les conté—, predominant en aquesta obra, principalment, les formades per l'hiperboloides d'una fulla. Conseqüentment, aquesta superfície es forma girant una recta —generatriu— al voltant d'una altra recta —directriu— que no s'interseca ni és paral·lela a la primera, o també girant una hipèrbola al voltant d'un eix que no s'interseca i és perpendicular a l'eix de simetria d'aquesta, essent així l'obertura final de la trompeta un exemple de superfície hiperbòlica (Fig. 125).

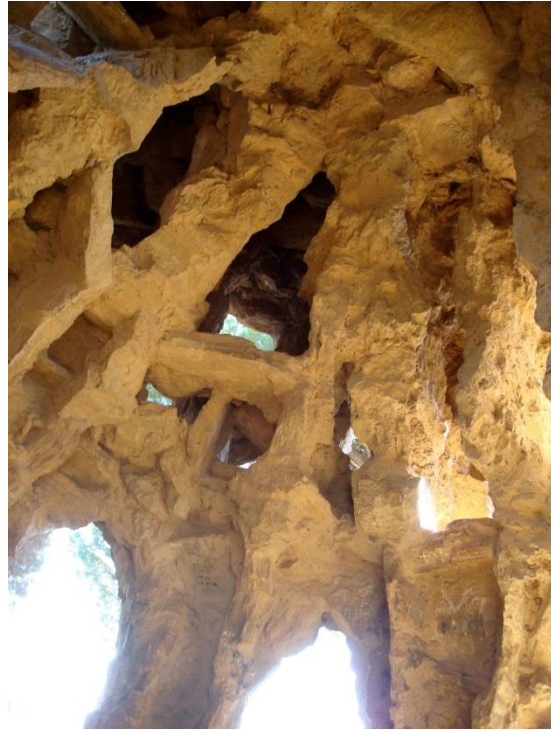


Fig. 123: Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. **Fig. 124:** Estructura interior, Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat.



Fig. 125: Formes «hiperbòliques» del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

Tal com hem explicat al capítol 2, hem de dir que la Cova-cascada del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, construïda l'any 1906, disposa d'una estructura principal formada per una volta assimilable a mig hiperboloide d'un full el·líptic còncau —que s'eixampla de dalt a baix—, que es recolza, en la seva «anella gran», sobre set pilars³⁵, maclats entre si, de formes assimilables, en algunes parts i principalment en el seu perímetre exterior, a mig hiperboloide d'un full convex —que s'eixamplen de baix a dalt. En aquests pilars es formen, en l'espai de l'àmbit interior de la volta i eixamplant-se en direcció a la clau d'aquesta, tot un conjunt de superfícies nervades corbes. En el mateix espai i des de cada pilar —menys en un en què l'existència d'un òcul fa que es desplaci al pilar adjacent— neixen els nervis, alguns assimilables a hipèrboles, que es prolonguen fins a la clau de volta i formen l'esquelet de la volta principal.

Els pilars on es recolza la volta principal són de formes diferents en funció de les càrregues que absorbeixen, tant en el perímetre exterior com en l'interior. Així, s'aprecia que aquests pilars, partint de la seva base formada per una geometria que s'eixampla de baix a dalt —com ho faria el mig hiperboloide d'un full convex—, es desenvolupen generant, en el perímetre interior, formes corbes «orgàniques» que permeten establir una continuïtat formal —mitjançant una construcció en forma de nervis— amb la volta principal que neix des d'aquests. En canvi, en el perímetre exterior (el de la façana nord) —i també partint de la seva base—, a mesura que els pilars es desenvolupen, els que aguanten l'estructura en voladís de les fonts i els balcons existents —on es troben estructures de ferro que absorbeixen els esforços a tracció—, generen formes anàlogues a mig hiperboloide d'un full convex, i alguns d'aquests es construeixen formant estructures nervades resseguint la direcció de les hipèrboles que contindria una superfície reglada anàloga. Els suports del perímetre exterior de la façana sud també són formes anàlogues, però més esveltes, a mig hiperboloide d'un full convex, els quals es prolonguen generant unes jardineres, i a diferència dels de la façana nord, no han de suportar pràcticament cap sobrecàrrega perimetral. En el perímetre de la construcció i entre els suports de la volta principal, es generen voltes de formes conoidals, i, a més, arcs apuntats que necessiten d'una clau d'arc per estabilitzar-los i donar-los un acabat (Fig. 126, 127, 128).

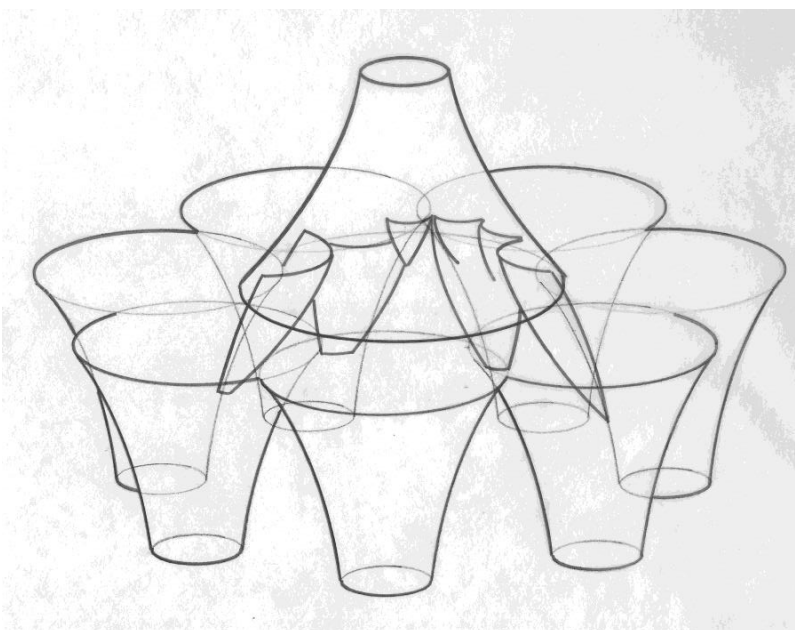


Fig. 126: Hipòtesi de l'esquema conceptual de la volta principal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, a partir d'una recerca pròpia i de Daniel Barbé, geòleg.

³⁵ Com veurem més endavant, el número set és una referència simbòlica vinculada al text de l'*Apocalipsi*.

Sobre la volta principal hi ha un baldaquí format per una coberta octogonal plegada, que es recolza perimetralment sobre vuit pilars encastats a un forjat de planta circular. Aquest forjat, formant una estructura radial metàl·lica, es recolza directament a «l'anella petita» de la volta principal, i indirectament, mitjançant pilars formats amb blocs de pedra sense desbastar, —a vegades generant formes assimilables a helicoides—, a la zona del perímetre de «l'anella gran» de la volta principal, traslladant-se així les càrregues als pilars que la sustenten. Hi ha també una subestructura formada per quatre arcs construïts amb blocs de pedra sense desbastar —alguns assimilables a arcs parabòlics—, que col·laboren per estabilitzar i travar el forjat del baldaquí. Aquest forjat transmet a «l'anella petita» de la volta principal una càrrega que substitueix la de la clau de volta existent, que —sent una escenografia i sense tenir pràcticament pes— és un volum buit. Les càrregues que el baldaquí i els arcs transmeten als suports on es recolza la volta principal contraresten, de la mateixa manera que les càrregues de les grans masses pètries i les jardineres dels murs i viaductes del Park Güell, les empentes laterals, produïdes aquí per la volta principal, desplaçant i reconduint les línies isostàtiques —les envoltants de les tensions principals— cap al nucli central dels suports. En aquesta construcció, és mitjançant la massa que s'aconsegueix que la totalitat del conjunt i les seves seccions treballin a compressió i estiguin en equilibri. A més, s'adopta el principi, heretat de la «volta de maó de pla», de procedir en la construcció en paràmetres d'obtenir un funcionament cohesiu dels materials, tant sigui en la pedra com el ferro existents.

Així doncs, es pot plantejar la hipòtesi que el conjunt de l'estructura de la Cova-cascada parteix d'un esquema conceptual de gran complexitat geomètrica, basat en superfícies reglades. (Fig. 126, 127)

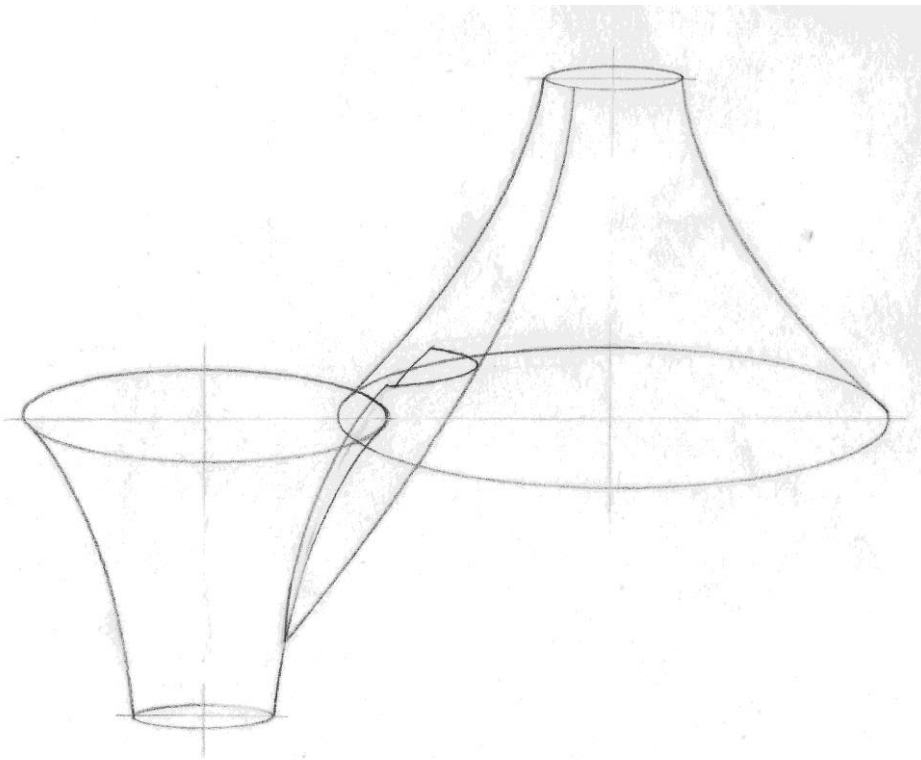


Fig. 127: Hipòtesi de l'esquema conceptual de la volta principal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, a partir d'una recerca pròpia i de Daniel Barbé, geòleg.

«L'estructura que tindrà la Sagrada Família, la vaig provar primer a la Colònia Güell. Sense aquest assaig previ no m'hauria atrevit a adoptar-la per al temple». Antoni Gaudí

Gaudí va treballar, des de l'any 1898, en el projecte de l'església de la Colònia Güell, i l'any 1908 va començar a construir-la. Els anys de màxima assistència de Gaudí a les obres van ser des de l'any 1910 fins el 1912, en què va arribar a fer més de tres-centes visites. Gaudí va abandonar les obres l'any 1914 i el 1915 es van aturar definitivament. La Cova-cascada es va construir l'any 1906, i la Capella de la Verge i la Plaça dels bancs entre 1911 i 1912.

L'església de la Colònia Güell, que s'havia de construir sobre la cripta, es va projectar a partir d'una gran maqueta funicular. Aquesta maqueta es va construir amb fils —que tradueixen les línies de pressió— penjants traccionats amb pesos que reproduïen les diferents superfícies corbes irregulars de l'edifici. Si l'invertien 180 graus, obtenien la forma òptima treballant a compressió. Les formes de les torres, els cimboris, i la inclinació dels braços de columnes arborescents de les naus de la Sagrada Família, es conceben partint de formes que provenen de l'experimentació amb la maqueta invertida d'arcs funiculars.

Donada la morfologia del conjunt existent de superfícies nervades corbes dels pilars que, formant com bosses, envolten perimetralment l'interior de la volta principal de la Cova-cascada, es planteja la hipòtesi que, com si estigués «fossilitzada» en la pròpia construcció, seria una referència conceptual a la maqueta invertida d'arcs funiculars de l'església de la Colònia Güell. Amb la construcció de la cripta de la Colònia Güell i la Sagrada Família en l'última etapa de la seva vida, Gaudí racionalitza i sintetitza, mitjançant les superfícies reglades —l'hiperboloide, el paraboloid hiperbòlic, l'helicoide i el conoide—, els aspectes formals plàstics més significatius que havia desenvolupat fins llavors en la seva obra. Així, va projectar el cobriment de les naus del temple de la Sagrada Família mitjançant sistemes estructurals inèdits en la història de l'arquitectura: aquestes es cobrien partint d'una malla de columnes arborescents de generació helicoidal, on mig hiperboloide forma els capitells i es macla a una superfície creada per un conjunt de formes estrellades, generades a partir de les interseccions d'hiperboloïdes d'una fulla que s'enllacen amb paraboloides hiperbòlics i plans (Fig. 129).

A les voltes laterals de les naus de la Sagrada Família, els capitells de les columnes arborescents formats per mig hiperboloide convex sustenten cada un la quarta part de quatre hiperboloïdes d'un full, els quals estan construïts amb la part còncava més desenvolupada (Fig. 130). Cada un d'aquests hiperboloïdes està sustentat per quatre braços coronats pels capitells hiperbòlics que formen part d'una, dues o quatre columnes arborescents. A la volta principal de la Cova-cascada, hi ha set suports de formes assimilables, en algunes parts, a mig hiperboloide d'un full convex que sustenten una volta de forma assimilable a mig hiperboloide d'un full còncav.

Al temple de la Sagrada Família els capitells hiperbòlics disposen d'uns bisells que l'allarguen i disminueixen el petit voladís entre aquest i el sostre hiperbòlic. Els bisells es maclen amb els hiperboloïdes de les voltes generant una estructura palmiforme, que neix al capitell de cada columna i es prolonga en direcció a les anelles de cada un dels quatre hiperboloïdes que l'envolten. Els nervis que configuren l'esquelet de la volta principal de la Cova-cascada i el conjunt de superfícies corbes que hem assimilat a la maqueta de fils traccionats amb pesos, formen una macla amb els pilars on es recolza la volta principal i generen una estructura que, formant unes prolongacions —a vegades acabades en punxa—, tindrien la mateixa funció, en l'aspecte formal —i no estructural—, dels bisells dels capitells dels pilars de la Sagrada Família, i es generaria així una continuïtat entre els pilars i la volta.

Ens referirem ara a l'estructura de les voltes del creuer a 60 metres d'alçària de la Sagrada Família, que forma el punt central del temple (Fig. 131). Aquesta es forma, en la part central, per una gran volta buidada generada per un gran hiperboloide d'un full, amb la part còncaua més desenvolupada, que es recolza, en l'anella perimetral, sobre un conjunt de quatre braços — de les quatre columnes principals de pòrfir— coronats per capitells massissos en forma de mig hiperboloide d'un full convex, dels quals es formen una sèrie de bisells generats per plans — formant com cistells— que donen continuïtat entre els pilars i la volta principal. Concèntricament, es generen dues anelles formades per una sèrie de voltes hiperbòliques —de diferents mides— buidades i sustentades pels braços amb els capitells hiperbòlics massissos de les columnes centrals de pòrfir. Sobre aquesta estructura, es disposa, perimetralment i recolzant-se en els braços de les columnes principals, el cimbori que és la fita principal del temple i permet, a través dels finestrals, que la llum natural arribi —filtrada per les voltes del creuer— a l'interior del creuer.

Així, es repeteix, quasi literalment, l'esquema estructural de la volta principal de la Cova-cascada, on es disposa, en un mateix espai, una forma anàloga a mig hiperboloide d'un full còncau buidat que està recolzada, concèntricament, sobre formes massisses inverses —en algunes parts— a aquesta i on un conjunt de formes corbes fan la funció d'entrelligar-los. A més, sobre la volta principal es recolza, perimetralment, la fita de la construcció que, a mode de baldaquí, disposa d'una estructura perimetral que permet filtrar la llum natural i il·lumina, exteriorment i superficialment, la volta principal.

L'any 1906 un arquitecte, del qual no es té constància del seu nom, va acabar la Cova-cascada de Sant Boi, que conté unes estructures molt semblants, en les relacions compositives que s'estableixen entre els diferents elements geomètrics, a les de les voltes de les naus del temple de la Sagrada Família, començades a projectar, deu anys després i de manera inèdita, per l'arquitecte Antoni Gaudí.³⁶

³⁶ Daniel Barbé, geòleg, va participar activament en la recerca d'aquest sistema estructural.

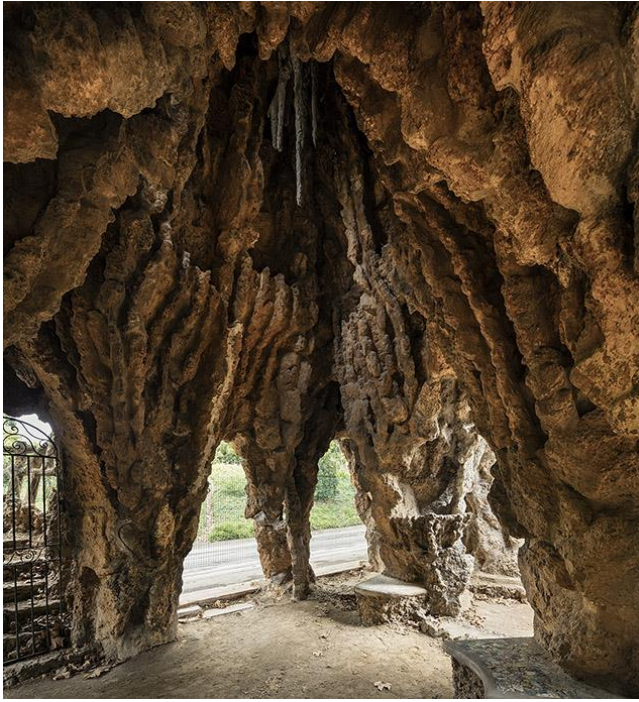


Fig. 128: Volta principal de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.



Fig. 129: Fotografia de la maqueta dels sostres de les naus laterals del temple de la Sagrada Família.

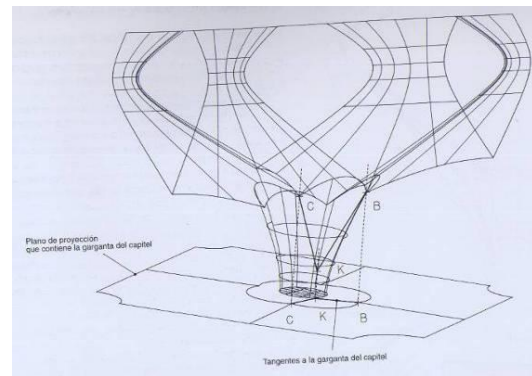


Fig. 130: Capítell i voltes de les naus laterals del temple de la Sagrada Família. Dibuix CAD de Jordi Coll, arquitecte de la Sagrada Família.

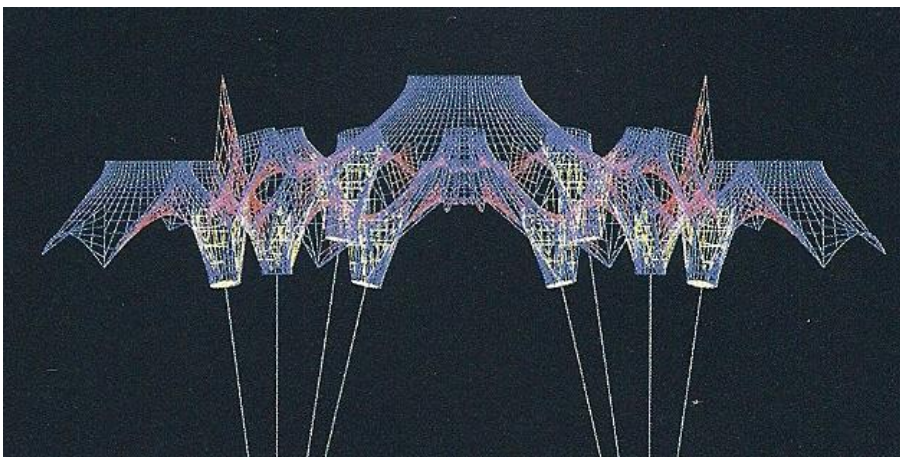


Fig. 131: Voltes del creuer de la Sagrada Família. Dibuix CAD de Jordi Coll, arquitecte de la Sagrada Família.

Finalment direm que, tal com va descobrir Daniel Barbé, geòleg, la clau de volta existent a la volta principal es formalitza a partir d'un conjunt de paraboloides hiperbòlics —superfície reglada generada a partir del desplaçament d'una recta sobre dues rectes que no es tallen i no pertanyen a un mateix pla— que s'intersequen. Aquesta clau de volta està emmarcada per quatre estalactites conoidals i, a més, hi neixen tota una sèrie d'estalactites més esveltes coronades per una creu (Fig. 133).

Tot aquest conjunt planteja analogies amb l'esquema conceptual i compositiu de les voltes i les torres del temple de la Sagrada Família i les torres de l'església de la Colònia Güell. A més, la clau de volta coincideix, en proporcions i composició geomètrica, amb la volta de les sagristies del temple (Fig. 134), i en composició geomètrica amb el cimbori i la torre de Maria del temple de la Sagrada Família i les torres de l'església de la Colònia Güell. La solució de les voltes de les sagristies en forma d'intersecció de paraboloides hiperbòlics no es va acabar de definir fins l'any 1922, i en el moment de la creació de la Cova-cascada només hi havia publicat el dibuix de Joan Rubió de l'any 1906, en què aquestes encara no són parabòliques. Les torres projectades a l'església de la Colònia Güell també tenien una estructura molt similar a la de la clau de volta, tal com s'aprecia als dibuixos publicats l'any 1910. En els mateixos anys que s'estava construint la Cova-cascada, Gaudí estava projectant les torres del temple de la Sagrada Família que, formades algunes —el cimbori i la torre de Maria— per paraboloides hiperbòlics, també formen la clau de la volta de la Cova-cascada. Entenem així que el conjunt de la clau de la volta principal seria una maqueta conceptual, i una prefiguració de caire abstracte del temple de la Sagrada Família. Tot aquest conjunt de la clau de volta de la Cova-cascada es podria haver vist sota la seva vertical, reflectit, possiblement, en una pila baptismal, igual que el fenomen visual que es produeix amb les estalactites i el llac subterrani de la cova del Drach de Mallorca (Fig. 132) —que Gaudí va visitar—, fent-se present així, com una estalagmita, la maqueta del temple de la Sagrada Família emergint de sota l'aigua (Fig. 133).

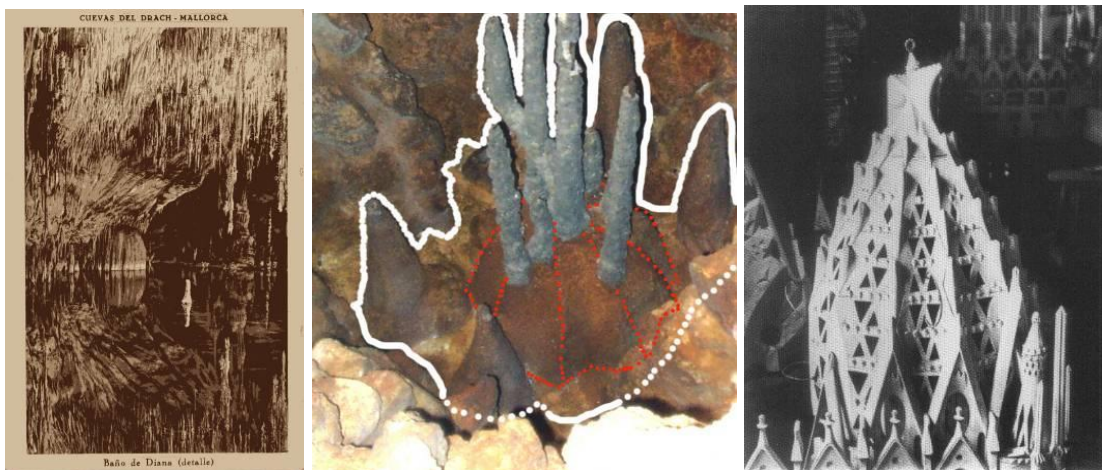


Fig. 132: Cova del Drach de Mallorca.

Fig. 133: Clau de volta de la Cova-cascada, esquematitzada per Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 134: Fotografia de la maqueta de les voltes de les sagristies de la Sagrada Família.

4.3- El Park Güell (1900-1914) a Sant Boi (1906-1912)

«S’han de dividir les masses inertes i, per tant, multiplicar el nombre d’elements actius; això és el que he fet en el temple de la Sagrada Família, Park Güell, etc.». Antoni Gaudí

El Park Güell va ser construït entre 1900 i 1914. Les obres d’urbanització del Park Güell i la casa de mostra existent les van iniciar els constructors Lluís Parés, José Pardo i Julià Bardier, que abandonarien, aquests dos últims, els treballs el 1907. Lluís Parés, com molts dels paletes que hi van treballar, havia nascut, tal com hem explicat anteriorment, a la població de Sant Boi de Llobregat.

El recurs estructural per construir el conjunt modernista del recinte de l’antic manicomi de Sant Boi i els ponts i murs de contenció del Park Güell es basa, principalment, en l’ús de grans masses pètries i jardineres com a elements pesants, per tal que possibilitin contrarestar les empentes i reconduir les línies isostàtiques —les línies de pressió de les tensions principals— cap al nucli central dels suports. És mitjançant la massa que s’aconsegueix que la totalitat del conjunt, i la seva secció, treballin a compressió i estiguin en equilibri. A més, s’adopta el principi, heretat de la «volta de maó de pla», de procedir a la construcció en paràmetres d’obtenir un funcionament cohesiu dels materials, tant sigui en la ceràmica, la pedra i el ferro.³⁷

La quasi totalitat dels viaductes del Park Güell estan construïts amb volta catalana revestida amb blocs irregulars de pedra que es recolzen sobre pilars, i aquests, revestits també amb blocs irregulars de pedra, disposen, a diferència dels pilars massissos existents a la Cova-cascada, d’una ànima formada per elements ceràmics. Quant als materials, cal dir que la utilització, en més o menys grau, de breixa calcària, és generalitzada, tant en els viaductes i els murs del Park Güell, com en el conjunt modernista de Sant Boi. La construcció de Sant Boi presenta, en general, una mamposteria que, a diferència de la del Park Güell, genera unes superfícies irregulars d’aparença descurada. Tot i així, també es troben, com a esbossos, petites parts de gran qualitat tècnica, com serien les formes orgàniques de la façana de les fonts de la Cova-cascada, o les estalactites de la testera de la balconada del banc biplaça de la mateixa construcció (Fig. 136). Aquestes últimes recordarien a les construccions, en forma d’estalactites, de les testeres de la coberta i voltes dels porxos dels pavellons d’accés i les testeres del viaducte en espiral del Park Güell (Fig. 137).



Fig. 135: Viaducte de la Cova-cascada.



Fig. 136: Tester del balcó de la Cova-cascada.

³⁷ Paricio, Ignacio. «El Park Güell de Barcelona, una lección de construcción». *Revista CAU* [Barcelona], núm. 70 (Març 1981), p. 46-62.



Fig. 137: Tester del viaducte serpenti del Park Güell. **Fig. 138:** Pilar hiperbòlic del Park Güell.

A l'accés a aquest parc, hi ha un pilar en forma de mig hiperboloide d'un full convex que presenta analogies amb els pilars «hiperbòlics» que sustenten la volta principal de la Cova-cascada (Fig. 138 i 139). Sota les estalactites de la Cova-cascada hi apareix una taca de trencadís verd exactament igual al que hi ha a la petita cascada de l'escalinata d'entrada al Park Güell (Fig. 143, 144). A la Cova-cascada de Sant Boi hi ha edificat un viaducte que, igual que els del Park Güell, genera espais porxats i salva desnivells accedint per la seva part superior, a més, com en els del Park Güell, disposa de jardineres i bancs que fan la funció de baranes, protegint així el recorregut dels vianants que circulen per la coberta (Fig. 145, 146). Els capitells del Pont inferior del Park Güell es construeixen, com ventalls, utilitzant blocs irregulars plans col·locats de cantell, formant una estructura nervada, que al igual que la d'alguns dels pilars de la façana de les fonts i la de les formes corbes de la volta principal de la Cova-cascada, es construeix adossant pedres verticalment, amb morter mixt de calç i ciment, formant superfícies nervades d'aparença orgànica (Fig. 141, 142).

El viaducte de la Cova-cascada presenta moltes similituds amb el situat a la cota més elevada del Park Güell que, possiblement, és el que es va construir més tardanament (Fig. 135, 150-154). Així, aquest viaducte del parc de Barcelona és l'únic que presenta unes voltes que no estan construïdes amb «volta de maó de pla», utilitzant tan sols blocs irregulars de breixa calcària (Fig. 147-148) que formen, igual que en el de Sant Boi, voltes apuntades, aparentment muntades en sec, formant superfícies rugoses amb estalactites. Les voltes d'aquest viaducte del Park Güell es conformen amb nervis prefabricats de formigó armat, generant, igual que el viaducte de Sant Boi, unes formes poligonals apuntades que fan més fàcil la construcció de la volta de pedra (Fig. 148, 149). En aquest viaducte, i també en el de Sant Boi, s'hi troben, a mode de columnes, una sèrie de torratxes jardineres construïdes amb blocs de pedra (Fig. 150, 151). També hi ha uns bancs perimetrals que disposen d'uns respallers construïts amb blocs irregulars de pedra plana, formant com uns pètals, disposats de tal manera que, en el seu vessant inferior, es generen uns orificis per on es desaigna. En la base del frontal del banc i al igual que a Sant Boi també apareixen aquests desaignes (Fig. 145, 146).

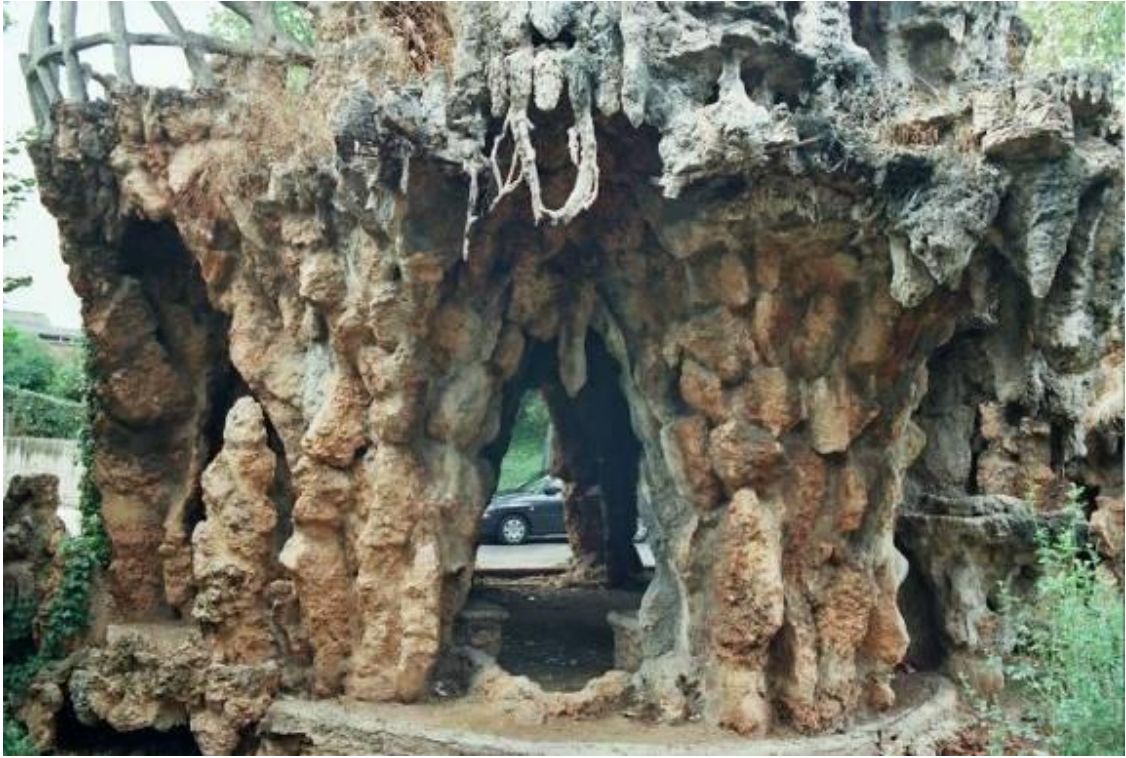


Fig. 139: Pilars «hiperbòlics» de la Cova-cascada.

Fig. 140: Pont intermig del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.



Fig. 141:
Capitell del
pont inferior
del Park
Güell.



Fig. 142:
Nervadures de
la volta
principal de la
Cova-cascada.



Fig.143: Trencadís
de les fonts de
l'accés al Park
Güell.



Fig.144: Trencadís
de les fonts de la
Cova-cascada.



Fig.145: Respatller
del Pont intermig del
Park Güell.



Fig.146: Respatller
d'un banc de la
Cova-cascada.



Fig.147: Bretxa
calcària al Park
Güell.



Fig.148: Voltes
apuntades al Pont
intermig del Park
Güell.



Fig.149: Volta
apuntada del
viaducte de la Cova-
cascada.



Fig. 150: Jardineres del Pont intermig del Park Güell.

Fig. 151: Jardineres de la Cova-cascada.

Fig. 152: Secció constructiva transversal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló, arquitecte.

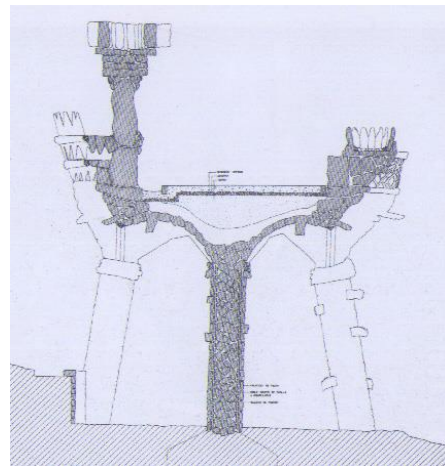


Fig. 153: Secció constructiva longitudinal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló, arquitecte.

Fig. 154: Secció constructiva del Pont intermig del Park Güell. Torres i Martínez Lapeña, arquitectes.



Fig. 155: La Plaça dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 156: Banc serpenti del Park Güell. Any 1912, segons Joan Bassagoda.



Fig. 157: Banc serpenti del Park Güell. Any 1911.



Fig. 158: Respatller del banc serpenti del Park Güell. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 159: Respatller del banc del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Davant de la Capella de la Verge s'obre una plaça voltada de bancs revestits amb trencadís que podrien ser l'assaig previ del banc serpenti del Park Güell (Fig. 155). La realització d'aquest «banc de proves» la podem datar l'any 1912, segons consta inscrit en un dels bancs, mentre que el trencadís del banc serpenti del Park Güell es va acabar de col·locar, segons Joan Bassegoda, l'any 1913. Per una banda, hi ha una fotografia del banc del Park Güell atribuïda a l'any 1912 en què les peces prefabricades del banc encara estan per muntar; per altra banda, hi ha una altra fotografia de l'any 1911, en què les peces prefabricades del banc estan ja col·locades, i hi falta tan sols la col·locació d'una part del trencadís.

El trencadís del Park Güell forma una barreja i juxtaposició de colors i una fragmentació de superfícies formant un collage, i així, els conjunts de trencadís s'agrupen sovint formant geometries ortogonals —quadrats, rectangles, etc.— o formes irregulars que estan en part delimitades per rectes, algunes inclinades respecte al pla horitzontal. Aquesta composició geomètrica està condicionada, en part, per la necessitat de revestir —a vegades amb franges molt evidents— el perímetre de la junta vertical entre les peces prefabricades que formen el respall del banc, aconseguint així «amagar» esquerdes que poguessin aparèixer a causa d'assentaments, empentes, o de la mateixa forma del banc (Fig. 158, 160).³⁸ Els trencadissos principals dels respalls dels bancs de Sant Boi —la majoria de tram recte— s'estructuren a partir de «taques» en formes irregulars de colors homogenis o motius vegetals. Aquestes estan entrelligades de tal manera que s'introdueixen les unes amb les altres i generen un moviment continu ascendent-descendent que forma una estructura compositiva sinusoidal, i no apareixen, en cap cas, franges verticals o horitzontals. Igual que al Park Güell, emmarcades per les «taques» hi ha rajoles en forma de cercles —la majoria de color blanc—, els quals estan fragmentats en tres o quatre parts iguals formant creus, *X* i *Y* principalment. Així com en aquests bancs la forma sinusoidal la genera el trencadís, al banc serpenti del Park Güell ve generada per la mateixa geometria del banc i el respall (Fig. 158, 159).

El banc ondulat del jardí de Sant Boi és el resultat d'un conjunt de proves que es van assajar als cinc bancs situats al seu davant i un de situat a un costat, cada un dels quals adopta solucions diferents respecte a la distribució i mida del trencadís. La mida del trencadís del seient del banc serpenti del Park Güell i els semiel·lipsoides adossats al llindar del respall corresponen a una de les solucions intermitges trobades a Sant Boi. A més, els tipus i motius de rajola dels bancs de Sant Boi, coincideixen amb alguns del que hi ha al banc ondulat del Park Güell.

³⁸ Vegeu: Paricio, Ignacio. «El Park Güell de Barcelona, una lección de construcción». *Revista CAU* [Barcelona], núm. 70 (Març 1981), p. 46-62.



Fig. 160: Banc serpenti del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.



Fig. 161: Banc del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.



Fig. 162: Extrem, en forma de torratxa, del banc serpenti del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.



Fig. 163: Testera dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.



Fig. 164: Esquerda dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Pel que fa a la forma dels bancs, s'ha d'aclarir primer que la secció transversal del banc serpenti del Park Güell consta de dos àmbits clarament diferenciats. L'un fa la funció de seient i està encarat a la plaça, i l'altre fa la funció de cornisa i coronament de la sala hipòstila que està situada sota la plaça (Fig. 165). La secció transversal que conforma l'àmbit del banc serpenti, que mira a la plaça del teatre grec del Park Güell i la secció transversal de l'àmbit dels bancs, que mira a la plaça gran del conjunt modernista de Sant Boi, neixen a cota de terra amb un frontal de forma arquejada o semiparabòlica, delimitat en la part superior per una peça semiel·líptica que permet la continuïtat entre el frontal i el seient. Al Park Güell, el seient forma una secció horitzontal, i en l'àmbit més proper al respall hi ha unes petites peces en forma de semiel·lipsoides —que es repeteixen al llarg de tot el banc— i forats col·locats equidistants per evacuar l'aigua. El respall neix, contigu al seient, formant una corba o semiparàbola que s'obre en direcció a la plaça, delimitada en la part superior per una peça en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, semiel·líptica. A continuació, el respall es prolonga formant una secció recta lleugerament inclinada que està coronada per una peça en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, semiel·líptica. A Sant Boi, el seient forma una secció horitzontal limitant amb el respall per una superfície còncava que forma un canaló, i als extrems s'hi troben forats o sortints per on s'evacua l'aigua. El respall neix, de la forma còncava del canaló, prolongant-se i generant una forma arquejada o semiparabòlica que s'obre

en direcció a la plaça, delimitant-se a la part superior amb una peça en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, semiel·líptica. A continuació, el respatller es prolonga formant una secció recta lleugerament inclinada, coronada per una peça en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, semiel·líptica (Fig. 161).

Així doncs, ens trobem amb dues seccions pràcticament iguals que difereixen en el fet que al banc de Sant Boi hi ha construït un canaló, situat a la part del seient que limita amb el respatller, amb una secció que està sobredimensionada respecte a la quantitat d'aigua que ha de recollir. Un mateix canaló, resseguint tot el perímetre i situat a la part posterior del respatller del banc serpenti del Park Güell i formant part de la cornisa de la sala hipòstila, recull les aigües que s'acumulen al seient i al respatller. A més, mentre que la secció posterior del banc serpenti està dissenyada i forma la cornisa de la sala hipòstila, la secció posterior dels bancs de Sant Boi és recte i mal acabada, sense cap intenció de definir o dissenyar una forma, convertint-se aquesta tan sols en la frontera o límit «material» entre els parterres de vegetació i el banc. Tot això ens porta a plantejar la hipòtesi que a la secció frontal dels bancs de Sant Boi s'experimenta amb una solució que es refereix, tant a la secció frontal com a la secció posterior del banc serpenti del Park Güell (Fig. 165, 166).

El banc serpenti del Park Güell disposa una forma sinusoidal contínua acabada en els seus dos extrems amb dues jardineres en forma de torratxa-gerro, sense que hi hagi pròpiament laterals o testeres (Fig. 162). Els bancs de la plaça gran de Sant Boi disposen d'uns laterals o testeres, que, en l'àmbit del respatller, no estan dissenyats ni definits, i tan sols hi ha un acabat amb pedres i rajoles elaborat, possiblement, pels mateixos pacients o pels infants residents al centre. En canvi, els laterals o testeres del frontal d'aquests bancs estan dissenyats formant un gir sense arestes (Fig. 163). S'ha d'afegir també que a Sant Boi no trobem un únic banc continu com al Park Güell, sinó diverses tramades de banc sense una testera definida i dissenyada, a més d'haver-hi diferents solucions de trencadís en cada una, cosa que facilita delimitar les diferents solucions de trencadís executades.

El banc serpenti del Park Güell es va construir, per una banda, partint de peces prefabricades per al respatller i el frontal, i per l'altra, a base de construcció in situ per al seient i tot l'element posterior. És a causa d'aquest fet que el banc ha patit, al llarg del seu temps de vida, una patologia comuna en tot el seu tram, i que consta d'una esquerda vertical en la junta que separa els diferents trams de peces prefabricades (Fig. 158). Aquesta patologia la trobem també al banc corb de la plaça gran del conjunt modernista de Sant Boi, i ens permet deduir que existeix la possibilitat que aquest estigui construït, també, a partir de peces prefabricades (Fig. 164). S'hi troben, també, en ambdues construccions, trencadissos que formen estels de 8 puntes, propis dels arabescos mossàrabs (Fig. 167, 168).

Així, totes aquestes característiques reforcen la hipòtesi que els bancs de la plaça gran de l'antic manicomi de Sant Boi podrien ser proves i assaigs del banc serpenti del Park Güell.³⁹

³⁹ Vegeu: Agulló Galilea, David; Barbé Farré, Daniel; Martí Aladern, Jordi. «Un jardí invisible», *Mètode*, Universitat de València. [València], núm. 65 (2010), p. 30-41

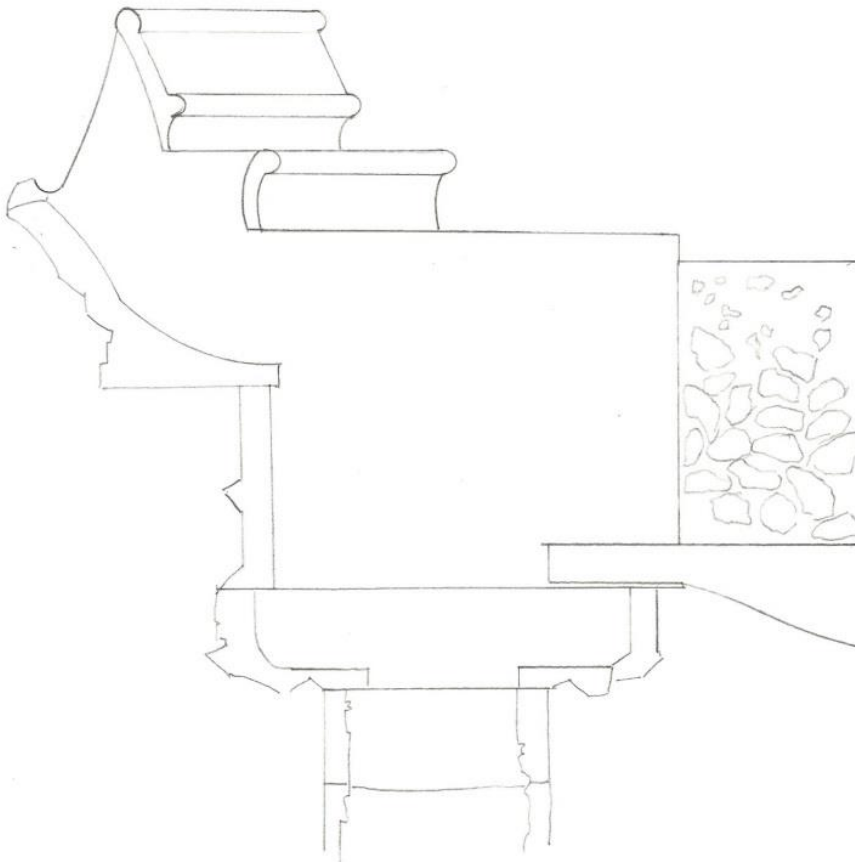


Fig. 165: Secció banc i cornisa de Park Güell. Dibuix de Torres-Lapeña, arquitectes.

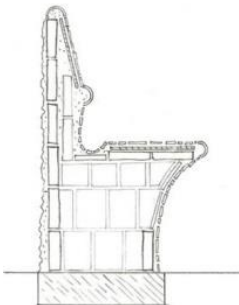


Fig. 166: Secció banc jardins antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.



Fig. 167: Trencadís en forma d'estel del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

Fig. 168: Trencadís en forma d'estel de la barana de les escalinates de l'accés al Park Güell.

4.4- La cripta de la Colònia Güell (1898-1914) a Sant Boi (1906)

«L'estructura que tindrà la Sagrada Família, la vaig provar primer a la Colònia Güell. Sense aquest assaig previ no m'hauria atrevit a adoptar-la per al temple». Antoni Gaudí

Tal com hem exposat anteriorment, Gaudí va començar l'any 1898 a projectar l'església de la Colònia Güell, i l'any 1908 es va iniciar la seva construcció. Els anys de màxima assistència de Gaudí a les obres van ser des de l'any 1910 fins al 1912, quan va arribar a fer més de tres-centes visites. Gaudí les va abandonar l'any 1914 i el 1915 es van aturar definitivament. L'obra modernista de l'antic manicomi de Sant Boi es va construir en diferents fases —la Cova-cascada, l'any 1906, la Capella de la Verge, l'any 1911, i la Plaça dels bancs, l'any 1912— i dista un recorregut a peu de 15 minuts de la Colònia Güell.

L'església de la Colònia Güell, que s'havia de construir sobre la cripta, es va projectar treballant amb una gran maqueta funicular (Fig. 169, 170). Aquesta es va construir amb fils penjants traccionats amb pesos que reproduïen els diferents elements de l'edifici; invertint-la 180 graus obtenien la forma òptima treballant a compressió. Es planteja la hipòtesi que les superfícies nervades corbes dels pilars de l'interior de la volta principal de la Cova-cascada es van construir en situar, penjades en l'extrem superior de la clau de la volta principal i maclades en l'extrem inferior en cada pilar on es recolza aquesta, un conjunt de superfícies modelades amb fils penjants traccionats amb pesos, que serien una referència conceptual a la maqueta invertida d'arcs funiculars de l'església de la Colònia Güell. Els fils de la maqueta d'aquesta església són paràboles i línies de pressió que formen una sèrie de superfícies corbes irregulars, les quals serien anàlogues a algunes de les superfícies generades pels nervis de pedra de l'interior de la volta de la Cova-cascada, i així aquestes podrien estar construïdes mitjançant fils traccionats amb pesos, que apareixerien «fossilitzats» en la mateixa construcció (Fig. 171, 172, 173).

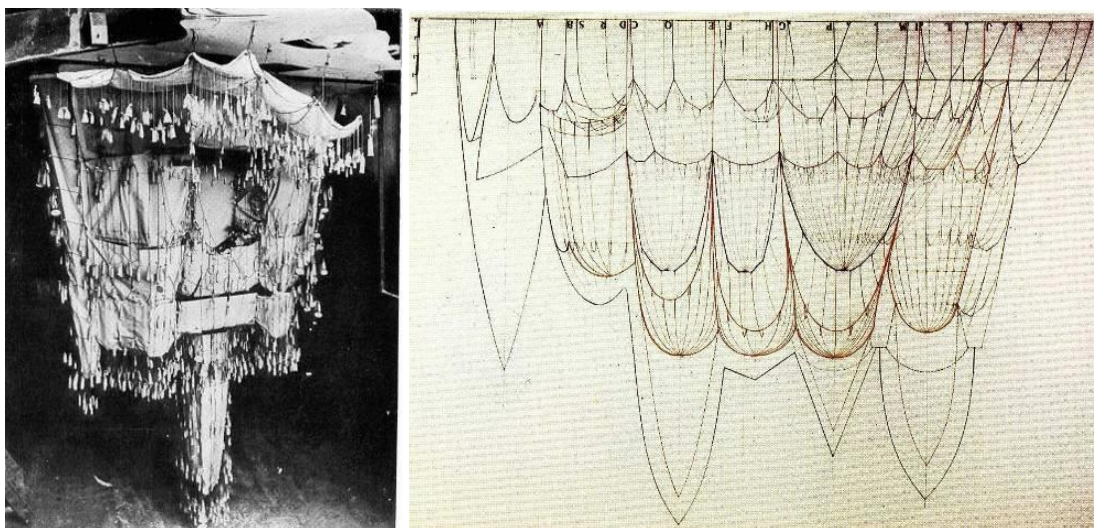


Fig. 169, 170: Fotografia i dibuix de la maqueta funicular de l'església de la Colònia Güell.

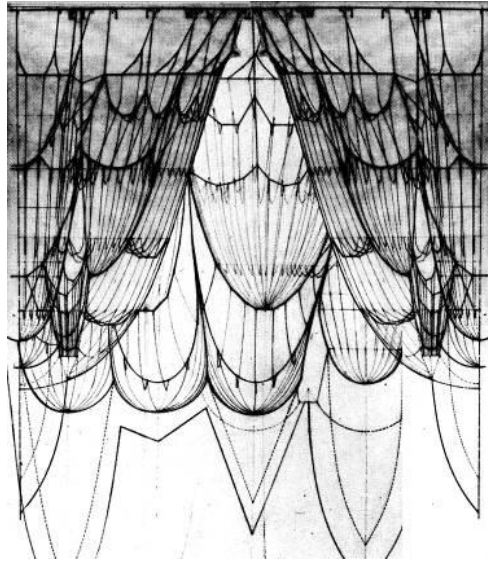


Fig. 171: Esquema conceptual de la construcció de la volta de la Cova-cascada. Dibuixat per Daniel Barbé, geòleg, a partir d'una recerca de David Agulló, arquitecte, i Daniel Barbé, geòleg.

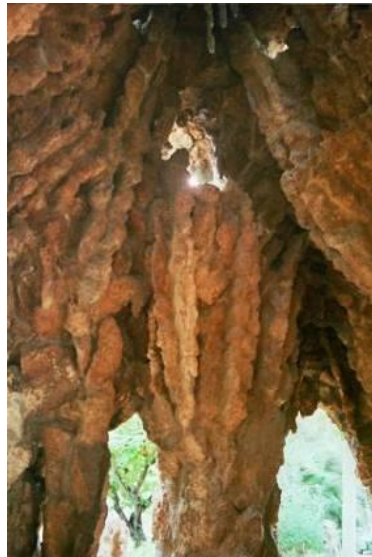
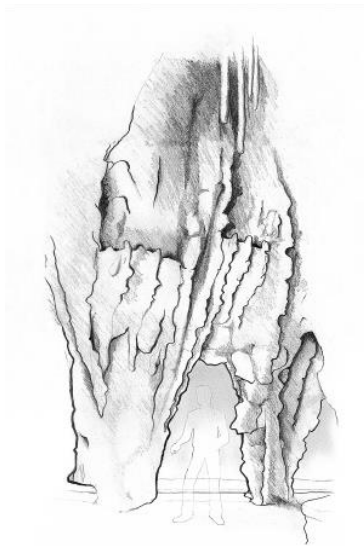


Fig. 172, 173: Dibuix de l'interior de la Cova-cascada i fotografia de la volta principal.

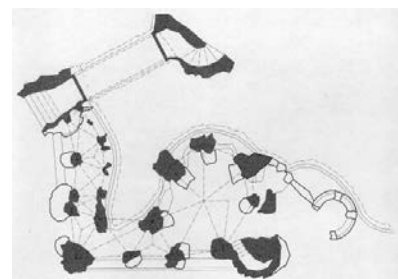
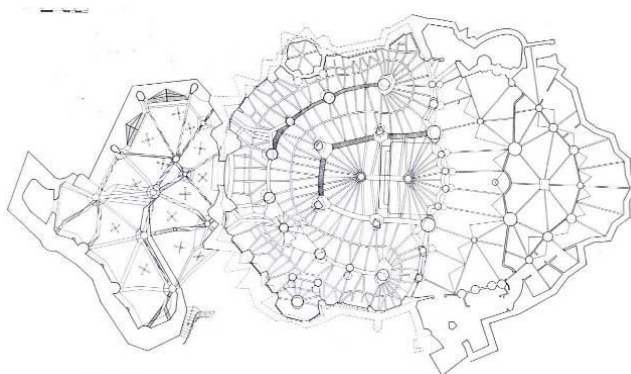


Fig. 174, 175: Plantes de la cripta de l'església de la Colònia Güell i de la Cova-cascada.

Ens hem de referir ara a la planta de la cripta de l'església de la Colònia Güell, iniciada l'any 1908, i a la planta de la Cova-cascada del conjunt modernista de Sant Boi, iniciada l'any 1906, les quals contenen una mateixa estructura compositiva. Així, les dues plantes es desenvolupen disposant d'un espai principal centrípet, i a més, el viaducte i el pont de la Cova-cascada contenen moltes similituds formals i compositives amb el pòrtic i la rampa d'accés a la coberta de la cripta de la Colònia Güell, tant en la disposició irregular dels pilars on es recolzen les voltes, com en l'existència de dos accessos que, encarant-se, formen part d'un element longitudinal creant gairebé un angle recte junt amb la part de l'estructura longitudinal del pòrtic. (Fig. 174, 175).

La volta situada sobre l'altar de la planta de la cripta Güell s'inscriu en un octògon, amb una proporció i elongació semblant a l'heptàgon en què s'inscriu la volta principal de la Cova-cascada, i entre tots dos espais, hi ha nervis de les voltes que es desplacen a suports adjacents. A les baranes de la glorieta de la Cova-cascada trobem superfícies corbes que permeten fer una analogia amb els paraboloides de les voltes del porxo de la cripta Güell (Fig. 176, 177). Finalment hem de dir que, tant a la Cova-cascada com sota l'escala del porxo de la cripta hi ha estructures verticals en forma de pilar que, encastades superiorment a la construcció, no entren en contacte amb la superfície del terra (Fig. 178, 179).⁴⁰



Fig. 176: Barana del baldaquí de la Cova-cascada.

Fig. 177: Volta parabòlica hiperbòlica del la cripta de la Colònia Güell.



Fig. 178: Pilar exempt dels pòrtics de la cripta de la Colònia Güell.

Fig. 179: Pilar exempt del perímetre de la Cova-cascada.

⁴⁰ El treball d'aquestes analogies va ser fet conjuntament per David Agulló Galilea, arquitecte; Daniel Barbé, geòleg; i Jordi Martí Aladern, artista plàstic.

4.5- La Casa Milà (1906-1912) a Sant Boi (1906)

La finalització de la construcció de la Cova-cascada coincideix amb l'inici de les obres de la Casa Milà. Ambdues construccions estan delimitades per dos trams rectes que formen un angle de 90 graus: a la Casa Milà aquests estan formats per les parets mitgeres, i a Sant Boi es correspondrien a l'estructura del viaducte. A més, ambdues edificacions disposen d'unes façanes que es descomponen en formes corbes irregulars que es pleguen generant espais interiors. L'estructura compositiva de la façana de les fonts de la Cova-cascada i la façana de la Casa Milà es formalitzen, partint de la part més exterior del pla de façana, generant tota una sèrie de formes corbes que sempre, en alçat, s'ordenen en una o diverses línies horitzontals que demarquen els diferents nivells de les plantes existents (Fig. 180, 181). La testera perimetral del forjat del baldaquí de la Cova-cascada formalitza unes geometries corbes anàlogues a les de la façana de la Casa Milà.

Al terrat de la Casa Milà també trobem equivalències amb la Cova-cascada, com els arcs parabòlics (Fig. 182, 183) o les estructures en forma de tirabuixó, existents en ambdues construccions (Fig. 184, 185). Encastats entre les pedres de la Cova-cascada trobem formes que semblen màscares amb unes formes d'ulls que s'engloben en un mateix àmbit (Fig. 186). Els «guerrers» de les xemeneies de la Casa Milà, construïts posteriorment a les màscares de l'edificació de Sant Boi, permeten establir clares analogies (Fig. 186, 187, 188, 189). La incorporació de trossos de vidre d'ampolles enganxades, lateralment i transversalment, també es repeteix en la pell d'ambdues construccions (Fig. 187, 189).⁴¹



Fig. 180: Façana de la Casa Milà.
Fig. 181: Façana de les fonts de la Cova-cascada del Parc Sanitari de Sant Joan de Déu.
Fig. 182: Arcs parabòlics de la Cova-cascada.
Fig. 183: Arc parabòlic i xemeneia del terrat de la Casa Milà.

⁴¹ El treball d'aquestes analogies va ser fet conjuntament per David Agulló Galilea, arquitecte; Daniel Barbé, geòleg; i Jordi Martí Aladern, artista plàstic.

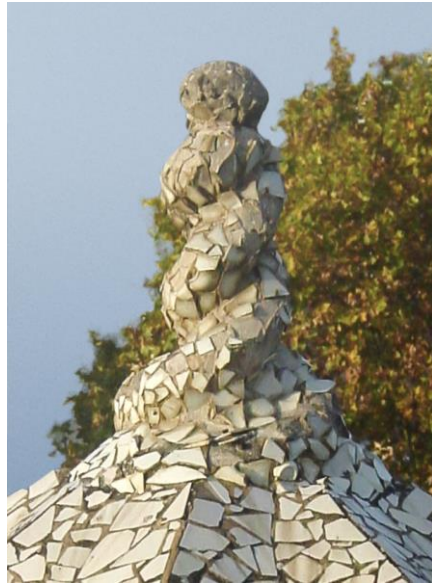


Fig. 184: Estructura en tirabuixó de la Casa Milà.

Fig. 185: Estructura en tirabuixó de la Cova-cascada.

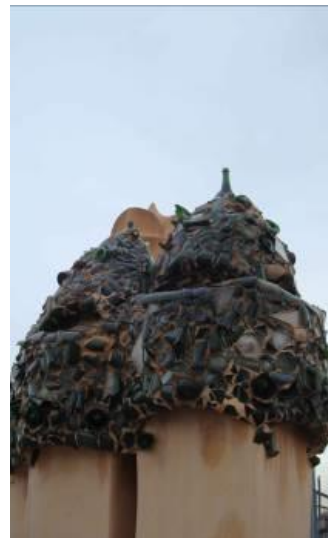


Fig. 186, 187: Màscares i trencadissos de la Cova-cascada.

Fig. 188, 189: Caps de gerrers del terrat de la Casa Milà.

4.6- Una geometria molt complexa

«Jo soc geòmetra, que vol dir sintètic». Antoni Gaudí

El jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat està configurat per tres grups arquitectònics diferenciats: la Cova-cascada —construïda l'any 1906—, la Capella de la Verge —construïda l'any 1911—, i la Plaça dels bancs —construïda abans de finalitzar l'any 1912—, estant, aquestes construccions, vinculades formal i espacialment entre si, existint a més un llac i fonts —actualment dessecats— que les entrelligaven, i presentant, sota un aspecte descurat i rudimentari, un projecte arquitectònic amb complexes interrelacions geomètriques i compositives. Consegüentment, en planta, s'aprecia que aquesta construcció tindria com a punt d'origen de referència, el vèrtex de l'angle recte que forma, alineat a l'avinguda principal del jardí adjacent a l'obra, el viaducte de la Cova-cascada; i així, a mesura que es prolonga el viaducte, es genera, per una banda, un gir en el mateix que, orientant-se a nord, separa l'accés del pont d'una de les façanes, i per altra banda, es forma un altre gir, en la restant ala del viaducte, que orientant-se a l'est, forma l'eix en el que es desenvolupa el cos principal de la Cova-cascada, i que, prolongant-se, s'alinea a la Capella de la Verge, ubicada al vell mig del conjunt arquitectònic de les grutes i el llac (Fig.180, 181). Aquesta construcció disposa també d'una planta en creu, la qual es forma per aquest eix longitudinal i per un eix transversal, demarcat aquest últim per dos accessos coincidint amb la ubicació de la capella i l'altar i situat a la meitat de la dimensió total de l'eix longitudinal, el qual ordena linealment el conjunt de les diferents construccions i el llac existent. També cal remarcar que, partint com a origen la clau de volta de la capella del conjunt modernista, és possible inscriure un cercle el diàmetre del qual coincideix amb els extrems dels elements que configuren el conjunt arquitectònic de les coves i el llac (Fig.192).

A la secció del conjunt modernista, caldria destacar les formes «hiperbòliques» dels pilars i volta de la Cova-cascada que, invertint-se, maclant-se i formant estructures buides i plenes, generen uns espais alhora heterogenis i de gran dinamisme formal.

Pel que fa als alçats, es fa present un treball que parteix de demarcar plans horitzontals que ordenen les diferents formes orgàniques existents, com seria el cas dels voladissos de la façana de les fonts, que, descomponent-se formant corbes, s'ordenen mitjançant plans horitzontals. Contraposant-se a totes aquestes rígides lleis geomètriques, trobem una arquitectura que, a mode de grans escenografies, formalitza muntanyes, cascades, grutes, màscares, etc.; que, tot i generar unes formes descurades i rudimentàries, permetria establir, entre d'altres i com a exemple, un clar paral·lelisme amb l'exuberant joc formal existent a la Casa Milà, que també disposa, i no de forma evident, de les lleis geomètriques que vertebraven, rígidament, les obres projectades per Antoni Gaudí (Fig. 193, 194).



Fig. 190: Emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

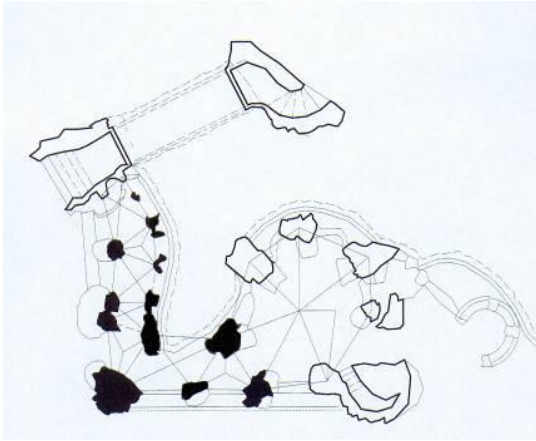


Fig. 191: Planta de la Cova-cascada.
Dibuix, David Agulló Galilea,
arquitecte.

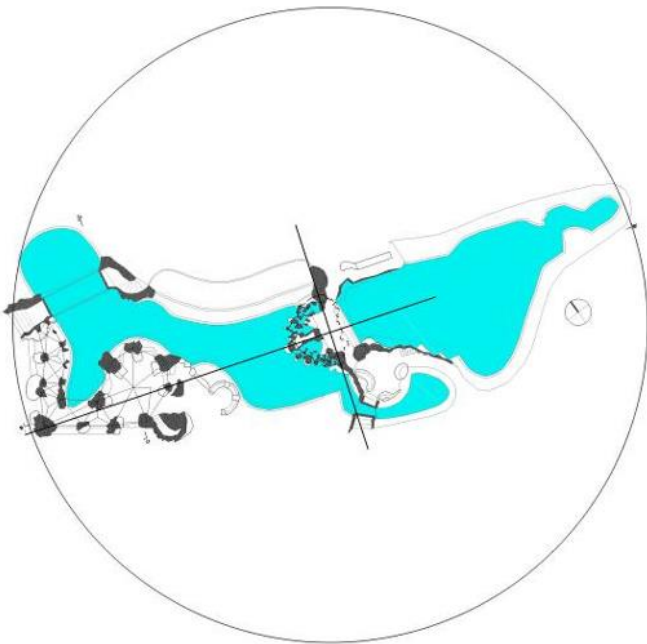


Fig. 192: Planta circumscribita del
conjunt modernista de l'antic
manicomi de Sant Boi. Dibuix, David
Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe
Buill, topògraf.

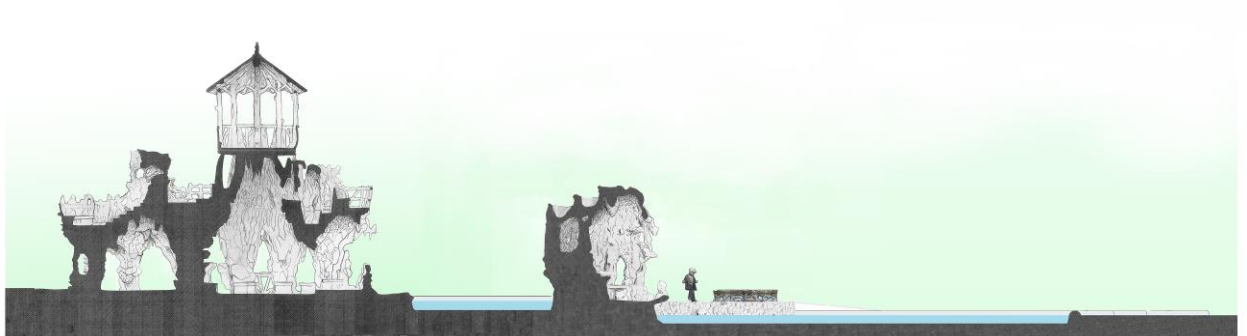


Fig. 193: Secció del conjunt arquitectònic de les coves dels jardins de l'antic manicomio de Sant Boi.
Dibuix: Esteve Agulló Galilea, il·lustrador i dissenyador, David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

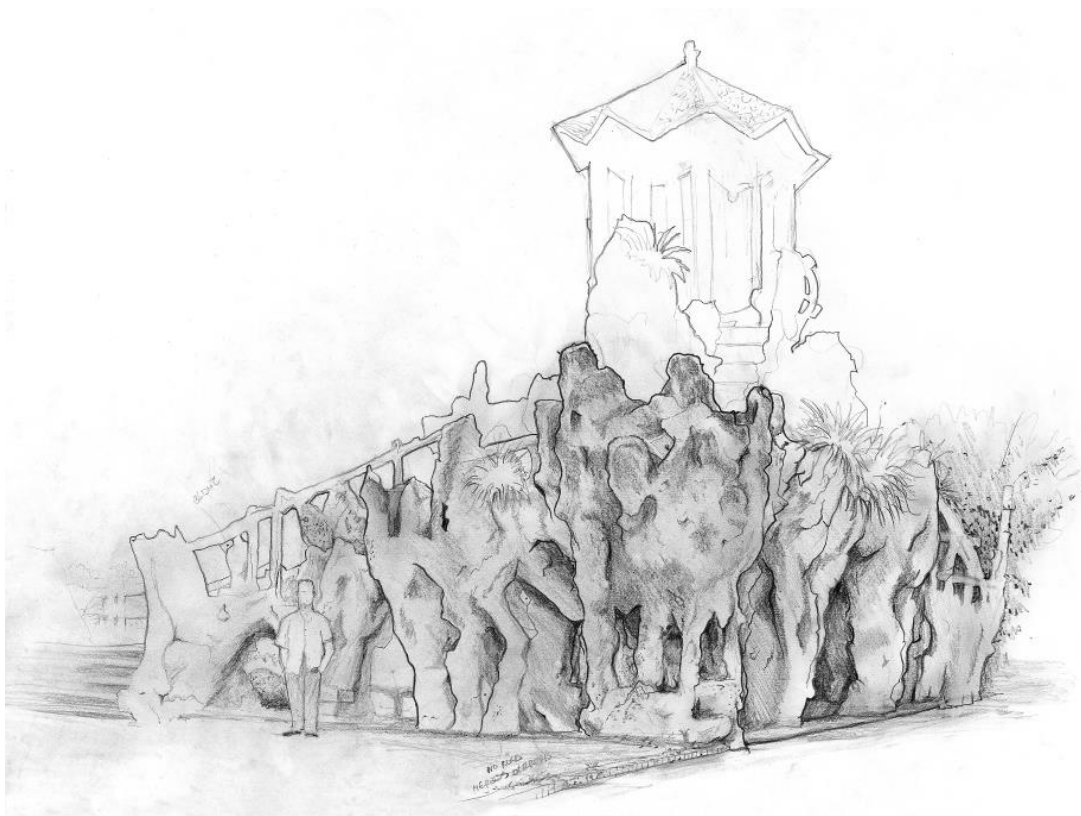


Fig. 194: Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador i dissenyador industrial.

4.7- El llenguatge de les estructures

El conjunt arquitectònic dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi disposa d'unes formes estructurals excepcionals: superfícies que tendeixen o s'aproximen formalment a algunes quàdriques reglades que són, principalment, els hiperboloides d'un full (Fig. 196) i els helicoides.

Algunes estructures existents en aquest conjunt modernista, construïdes adossant verticalment blocs de pedra sense desbastar i amb una junta de morter mínima, generen superfícies nervades i arborescents on els blocs estan disposats, a vegades, coherentment a les lleis geomètriques de les superfícies reglades, així hi ha traces anàlogues a les rectes i corbes que les formen — generatrius, directrius i hipèrboles. Donada la disposició dels blocs d'algunes de les estructures, sembla probable que l'arquitecte que les va construir conegués les lleis geomètriques i matemàtiques de les superfícies reglades, i que construís, a mode d'experimentació, tal que gestant-se i en procés de formació i desenvolupament, formes primitives o embrionàries del que serien les superfícies reglades.

Es planteja la hipòtesi que aquestes formes (Fig. 195, 197), partint d'un esquema conceptual d'origen «harmònic» basat en les superfícies reglades (Fig. 198), s'haurien, en el procés constructiu, desdibuixat, distorsionat, deformat i fracturat; tot, utilitzant uns materials i un sistema constructiu «basts» que possibilita construir estructures d'una enorme riquesa formal, amb «infinites» variants, matisos i textures; i que a partir de la relació entre els diferents elements estructurals existents formen, també, esquemes geomètrics de gran complexitat estructural i mecànica.



Fig. 195: Pilars «hiperbòlics» de la Cova-cascada.



Fig. 196:
Hiperboloide de la
volta de la Cova-
cascada.

Fig. 197: Pilar
«hiperbòlic» de la
Cova-cascada.

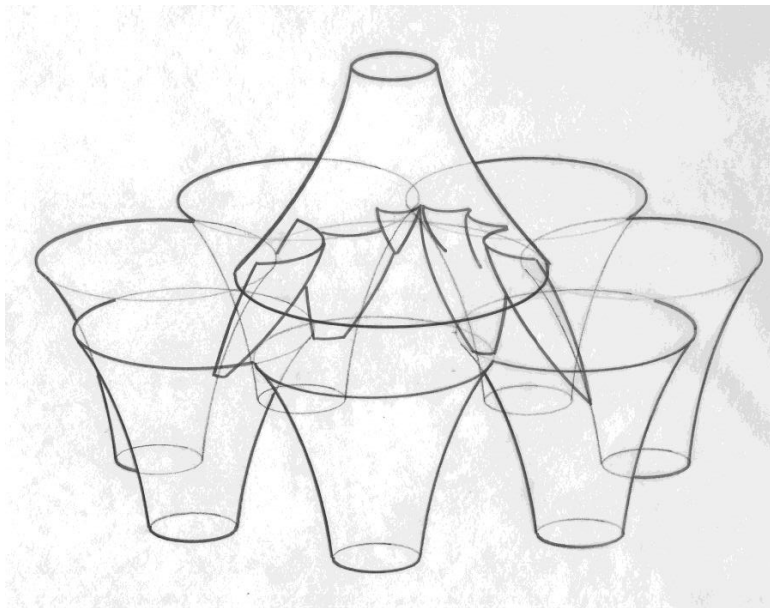


Fig. 198: Hipòtesi
esquema
conceptual de la
Cova-cascada,
1906.

Tal com hem anomenat amb anterioritat, els anys de construcció de l'església de la Colònia Güell coincideixen amb els anys de construcció del jardí modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Gaudí fa el trajecte des de Barcelona fins a la Colònia Güell centenars de vegades, primer amb tren i després amb tartana passant per davant del recinte de l'antic manicomi. Aquest centre mèdic dista, aproximadament, uns cinc minuts de trajecte amb tartana i uns quinze minuts a peu fins a l'accés a la Colònia Güell. Al peu del temple de la Sagrada Família, Gaudí construirà, pels fills dels manobres, les Escoles Provisionals, on va experimentar projectant i construint una coberta formada per conoides. Ben a prop de l'església de la Colònia Güell, i durant els mateixos anys que s'està construint, els malalts mentals que participaven en els tallers de paletes de l'antic manicomi de Sant Boi, van construir, dirigits per un arquitecte del qual no tenim constància del seu nom, un conjunt arquitectònic en els jardins d'aquest centre pels infants orfes, pobres, o amb discapacitats psíquiques residents. Tal com hem explicat al capítol 4.2, aquest conjunt arquitectònic conté, sota l'aparença d'una construcció irregular i descurada, unes estructures que s'aproximen, quant a les relacions geomètriques que s'estableixen entre els diferents elements estructurals, a les de les voltes del temple de la Sagrada Família, començades a projectar deu anys després i de manera inèdita, per l'arquitecte Antoni Gaudí.

4.8- La muntanya de Montserrat i Gaudí

Explica la tradició popular que l'any 880 es va trobar en una gruta de la muntanya de Montserrat una escultura de la Verge amb el nen Jesús, i per aquesta causa i al llarg dels segles, el poble va anar conformant una identificació espiritual amb la muntanya de Montserrat —d'orografia singularíssima— i la Verge. Finalment, l'any 1881 es va dur a terme la coronació canònica de la Verge de Montserrat per part del Papa Lleó XIII i la va proclamar patrona de la diòcesis de Catalunya i, consegüentment, del poble català. Arran d'aquest fet, Montserrat i les seves coves van esdevenir objecte de veneració, simbolitzaven el refugi de la fe cristiana, on diverses generacions d'eremites havien trobat consol espiritual i on cristians s'hi havien refugiat en temps de les invasions musulmanes.

Gaudí va establir un fort vincle amb la muntanya de Montserrat ja des de la seva joventut, en què, possiblement, va visitar-la formant part de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques —cal esmentar el testimoni d'un guia anomenat Vacarisas, que explicava que va acompanyar l'arquitecte, quan era jove, en una visita a les coves de la muntanya sagrada.

El canonge de Vic, el doctor Jaume Collell i Bancells, estretament vinculat a Gaudí, va concebre construir, l'any 1896, un rosari monumental de quinze Misteris per a la muntanya de Montserrat. L'any 1900 —coincidint amb l'inici de les obres del Park Güell— la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, que havia estat fundada pel doctor Torras i Bages —també molt vinculat a l'arquitecte i que va influir profundament en el seu discurs ideològic—, va encarregar a Gaudí, que també formava part d'aquesta agrupació devocional, el projecte de «La Resurrecció» del primer Misteri de la Glòria. L'any 1903 van començar les obres, que consistien, principalment, a excavar una cova en la mateixa muntanya; més tard, l'any 1907, Gaudí es va retirar del projecte i el va deixar en mans del seu ajudant, l'arquitecte Joan Rubió. L'any 1911 es va col·locar, suspès a la superfície vertical de la muntanya i elevant-se cap al cel, un Crist ressuscitat, obra de l'escultor Josep Llimona. A més, a l'interior de la cova, s'hi va ubicar l'escultura d'un àngel; i ja posteriorment es va col·locar una reixa, dissenyada per l'arquitecte Jerònim Martorell, que protegia el monument. Gaudí va concebre a Montserrat un projecte del qual sols es va fer una petita part, doncs, proposava també penjar un gran escut sobre el Misteri de la Glòria en la gran massa de pedra interior existent, col·locar una campana monumental a la Roca foradada, finalitzar el penyal del Cavall Bernat amb una gran corona de ferro forjat i vidre simbolitzant la Verge, ubicar un sepulcre disposat com a altar i disposar un hort en el Primer Misteri de la Glòria.⁴²

L'any 1900 seria, aproximadament, el de l'inici d'un important canvi i evolució en l'obra de Gaudí, en què va començar a dur a terme una proposta artística que partia, bàsicament, de la voluntat de representar, geometritzant-les, formes de grutes i muntanyes, que eren clarament visibles en els projectes de l'església de la Colònia Güell, la Sagrada Família, els pòrtics del Park Güell i la Casa Milà. En tots aquests projectes es pot establir una evident analogia amb la muntanya de Montserrat, que era el referent principal dels artistes catalans per a tota aquesta iconografia de la muntanya i la gruta. Gaudí, en aquests projectes, s'estava referint als espais naturals que Torras i Bages, el seu guia i conseller espiritual, recomanava de visitar als artistes catòlics de l'època, a la recerca de la inspiració artística i la renovació espiritual.

⁴² Torii, Tokutoshi. «Rosario monumental. Primer misterio de Gloria». *El mundo enigmático de Gaudí: Cómo creó Gaudí su arquitectura*. Tom I. Texto. Madrid: Instituto de España, 1983, p. 230-231.

Conseqüentment, l'interès de Gaudí pel paisatge el va portar, sobretot al Park Güell i a la Cripta de la Colònia Güell, a generar una arquitectura amb la intenció de poder explicar i mostrar l'entorn natural que l'envoltava, interpretant-lo, sempre, com a un espai sacralitzat. La Cova-cascada de l'antic manicomi de Sant Boi presenta una morfologia de caràcter orgànic amb coves, pinacles, camins, etc., que la relaciona directament amb la morfologia de la muntanya de Montserrat (Fig. 199, 200); igual que moltes obres de Gaudí, també és una arquitectura on es reproduïx i s'interactua amb el paisatge natural circumdant amb la voluntat de sacralitzar-lo. Cal referir-se també al dipòsit d'aigua cilíndric construït l'any 1910 al nord-oest del recinte de l'antic manicomi, que contenia una reproducció de la muntanya de Montserrat al vell mig i surant a l'aigua, avui en dia ja inexistent. Aquest dipòsit presenta també aquesta voluntat de referir-se al paisatge com a quelcom sagrat (Fig. 201).

L'any 1913, un any després de finalitzar-se les obres del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, es va dividir el manicomi separant les dones i els homes, anomenant-se, a partir d'aquest moment aquest últim i, on actualment està ubicada l'edificació modernista en forma de Montserrat, Sanatorio Psiquiàtric Nuestra Señora de Montserrat.



Fig. 199: Coberta de la Cova-cascada.

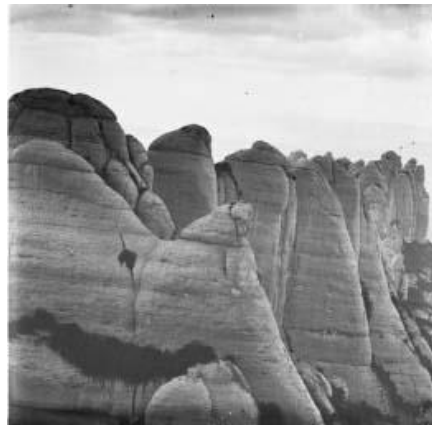


Fig. 200: Muntanya de Montserrat.

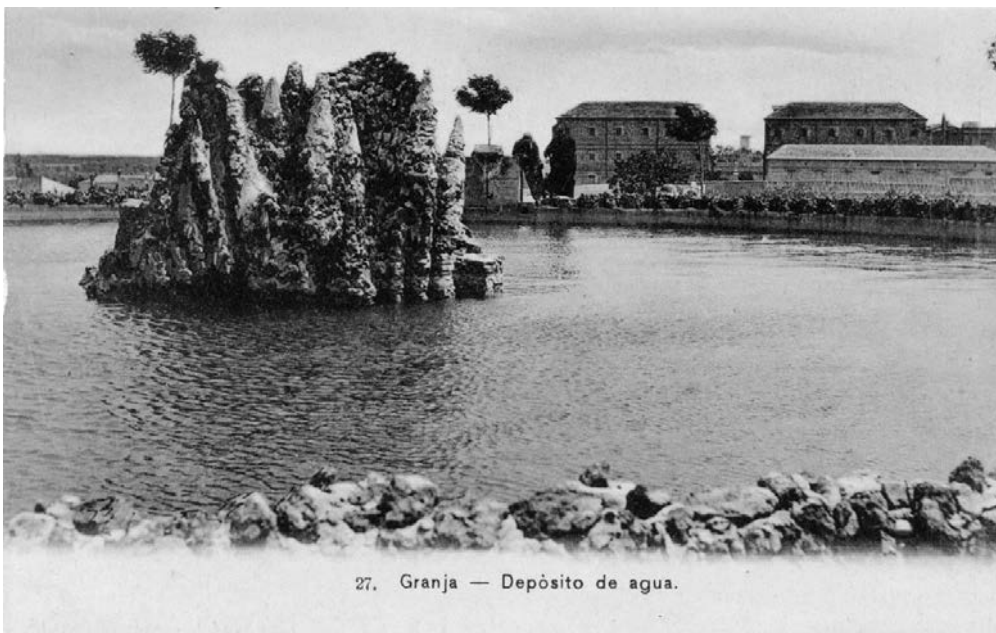


Fig. 201: Dipòsit d'aigua de l'antic Manicomi de Sant Boi.

5- Especulacions

5.1- *Un temple cristià*

Sota una construcció descurada, d'aspecte orgànic i amb reminiscències d'estètica oriental, el conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi amaga una arquitectura rígida, geomètrica, canònica i simbòlica —clarament visible en les plantes i seccions elaborades—, que ens pot remetre a l'arquitectura del temple cristià.

El símbol fonamental del temple és la d'un espai construït on es produeix la unió entre el cel i la terra, i que, a més, es considera la casa de Déu —o dels déus— entre els homes. La construcció del temple també pretén reproduir a la terra l'estructura simbòlica i matemàtica de l'univers, per esdevenir eix i centre del món. Originàriament el temple estableix una primera relació entre l'ordre còsmic i l'ordre terrestre orientant-se a un eix oest-est, encarat al sol de llevant i demarcant i reproduint en la seva morfologia els eixos cardinals. El temple és, a més, en l'origen, una abstracció d'un món natural primigeni idealitzat i s'esquemmatitza, a partir del paisatge elemental constituït per la muntanya amb la seva gruta, les pedres, l'arbre i la font. El lloc on hi ha tots aquests elements naturals es converteix en un recinte delimitat per murs i una coberta, i així els arbres es reproduïxen en els pilars, la pedra en l'altar, la gruta en la cripta, la font natural en la pila baptismal, i el cel en la cúpula. El temple també recrea un laberint que simbolitza el camí que ha de fer el fidel en direcció a la llum i a Déu. En la tradició judeocristiana, la construcció del temple terrenal es fa segons un model o arquetipus celestial que és transmès per Déu als homes per via d'un profeta.⁴³

Centrant-nos en el temple cristià, aquest es fonamenta en l'*Apocalipsi*; és el reflex a la terra d'un arquetip celeste, la Jerusalem Celestial de l'*Apocalipsi*, que disposa d'unes dimensions-prototip que són descrites per un àngel arquitecte a l'evangelista Joan. El temple cristià es fonamenta, en la geometria plana, a partir de la juxtaposició del quadrat i el cercle, i en la geometria espacial, a partir de la juxtaposició del cub i l'esfera; aquesta relació geomètrica conté una significació simbòlica d'unió entre el cel —cercle— i la terra —quadrat.⁴⁴ La planta del temple cristià també evoca el cos de Jesús a la creu, disposant a vegades d'inflexions respecte a l'eix longitudinal de l'edificació, referint-se així a la morfologia del seu cos (Fig. 202).

El conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi conté una sèrie d'elements i característiques formals, funcionals i simbòliques pròpies del temple cristià. Així, la construcció de Sant Boi disposa d'una capella, una cripta, una torre, voltes i una clau de volta —que simbolitza l'*axis mundi* de tot temple—, i conté també elements litúrgics com un altar, un baldaquí i una pila baptismal. A més, documentació fotogràfica i escrita de l'època mostren que hi havia dues escultures de la Verge i Bernardette, un reclinatori i que s'hi exercia culte (Fig. 203). El conjunt modernista es forma partint d'elements arquitectònics disposats canònicament entre si, desenvolupant-se i orientant-se encarats a l'est i alineats en un eix longitudinal en direcció oest-est, havent-hi petits canvis de direcció o inflexions.

⁴³ Hani, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. DL 1996 (Barcelona: Liberduplex).

⁴⁴ Hani, Jean. «Templo y cosmos». *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. DL 1996 (Barcelona: Liberduplex), p. 25-32.

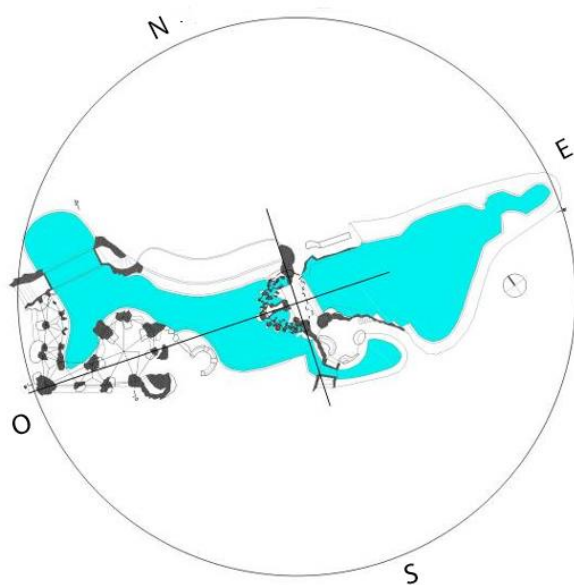


Fig. 202: Planta circumscriu de les coves del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi



Fig. 203: Fotografia en placa de vidre de la Capella de la Verge. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 204: Fotografia de missa al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

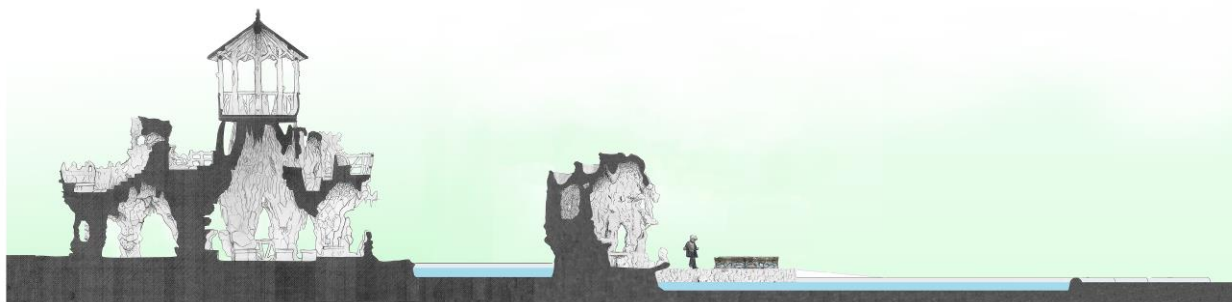


Fig. 205: Secció del conjunt arquitectònic de les coves dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi.

El conjunt arquitectònic de Sant Boi de Llobregat comença a construir-se partint d'un element amb una important significació simbòlica, formalitzant en planta un angle de 90 graus. Aquesta construcció disposa també d'una planta en forma de creu, que es forma per l'eix longitudinal existent i per un eix transversal, demarcat aquest últim per dos accessos que coincideixen amb la ubicació de la capella i l'altar i situat a la meitat de la dimensió total de l'eix longitudinal, el qual ordena linealment el conjunt de les diferents construccions i el llac. A més, els accessos principals del conjunt modernista —dos a la capella i dos a la construcció de la Cova-cascada—, s'orienten coincidint amb els quatre punts cardinals. Partint com a origen la clau de volta de la capella del conjunt modernista, és possible inscriure un cercle el diàmetre del qual coincideix amb els extrems dels elements que configuren el conjunt arquitectònic de les coves i el llac. La coberta del baldaquí és un octògon, format a partir de la juxtaposició del cercle i el quadrat.

En el conjunt modernista de Sant Boi de Llobregat es formalitzen continguts de caràcter simbòlic, així, a la Cova-cascada, la cripta-gruta, la coberta en forma de muntanya i arbre, les fonts, etc., formen un paisatge petrificat que ens refereix a un món natural originari idealitzat. Aquest conjunt arquitectònic, edificat amb blocs de pedra irregulars, possibilita evocar el primer temple construït de la tradició judeocristiana, que és una pedra sense desbastar ungida amb oli erigida a terra, tal com s'explica al *Gènesi* XXVIII, 18-19. Aquesta edificació modernista es pot associar formalment, tant en planta com en alçat, a una carrossa —al igual que alguns temples hindús— (Fig. 205), fet que permet establir una relació simbòlica amb la carrossa de la visió d'*Ezequiel* I, 5-14 i la carrossa que transporta Déu a la fi del temps a *Isaïes* 66,15. Hi ha també diferents accessos i recorreguts que s'entrecreuen generant un laberint, formalitzant-se un final que és la fita de la construcció principal coronada pel baldaquí. Accedint al conjunt modernista per l'antiga porta principal de l'antic manicomi de Sant Boi, es troba una plaça demarcada per bancs amb trencadís que contenen una gran quantitat de símbols, colors, formes i imatges, fet que possibilita establir una analogia amb les portalades d'accés als temples cristians. Finalment es planteja la hipòtesi que la construcció de Sant Boi reproduïx esquemes simbòlics relacionats amb les il·lustracions dels beats i amb l'*Apocalipsi*.

5.2- El Beat de Girona i el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat

Els beats

Els beats són còdexs manuscrits que són còpies d'una primera versió del *Comentari al Llibre de l'Apocalipsi de Sant Joan*, escrit i il·lustrat, cap a finals del segle VIII, per l'abat asturià Beatus, al monestir de San Martín de Liébana, Cantàbria. Aquests consten d'una primera part amb una introducció on hi ha dedicatòries, pròlegs, una carta i un resum; una segona part on es reproduïx el text de l'*Apocalipsi* i on a més hi ha uns comentaris que són texts dels pares o doctors de l'Església; i finalment, conté una tercera part on es troba el *Comentari del Llibre de Daniel*, de Sant Jeroni.

Partint d'aquest primer llibre es varen anar confeccionant còpies, presentant sempre les il·lustracions esquemes simbòlics comuns, i algunes còpies van anar incorporant altres textos respecte de l'original amb les corresponents noves il·lustracions. Els beats van esdevenir el tresor de moltes esglésies i el nucli de les biblioteques conventuals, i van tenir una grandíssima difusió i ressò entre els segles VIII i XIII. Els beats més significatius, partint de l'àmbit de la tradició visigòtica, van ser els d'estil mossàrab; després, cap a finals del segle XI van derivar a l'estil romànic. El bressol de l'art mossàrab va ser l'antic regne d'Astúries, on a partir del segle XI, cristians provinents dels territoris de l'Al-Àndalus van fer una labor de restauració religiosa i van construir monestirs i esglésies cristianes que contenien influències estètiques islàmiques. Aquests artistes van participar en la formació d'una estructura amb la intenció de donar resposta a les invasions musulmanes i a l'Al-Àndalus, gestant-se així a partir d'aquí la Reconquesta. L'art mossàrab, en tant que barreja d'art cristià i islàmic, és d'estil eclèctic, i els artistes mossàrabs, influenciats per l'art islàmic, poleixen i refinen l'art cristià provinent de la tradició visigòtica i asturiana.

Entre els beats d'estil mossàrab més significatius que s'han conservat hi ha el *Beat* de Magio, el *Beat* de Fernando I i Doña Sancha i el *Beat* de Girona. El *Beat* de Magio el va elaborar, al monestir d'estil mossàrab de San Miguel de Escalada (Lleó), el monjo Magio amb la col·laboració dels copistes Emeterio i Ende. El *Beat* de Fernando I i Doña Sancha va ser escrit i il·lustrat l'any 1047 per l'*scriptor* Facundo, i descendeix del *Beat* Oveco, elaborat l'any 907 al monestir de Valcavado, Lleó. El *Beat* de Fernando I i Doña Sancha es va conservar a la col·legiata de San Isidoro de Lleó, i a la guerra de Successió, Felip V el va requisar i se'l va endur a la Biblioteca Real, i actualment està custodiat a la Biblioteca Nacional de Madrid. El *Beat* de Girona es va elaborar l'any 975, possiblement al monestir d'estil visigòtic i mossàrab de San Salvador de Tábara, pertanyent a la diòcesi d'Astorga, i va ser donat l'any 1078, provinent de Lleó, a la catedral de Girona. Aquest beat va ser escrit pel presbiterat Senior i el van miniaturitzar els copistes Emeterio i Ende.⁴⁵ El *Beat* de Girona, des de la seva adquisició, romangué als arxius de la catedral de Girona, sortint en ocasions puntuals. A mitjan segle XIX es va dipositar a la sala capitular, fet que va fer més accessible consultar-lo. El 1869 el govern de Madrid es va apoderar del llibre i el va dipositar a la Biblioteca Provincial de Girona amb la intenció de dur-lo a la Biblioteca Nacional de Madrid, però després d'una forta polèmica el llibre va tornar a la catedral de Girona. A l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 va figurar

⁴⁵ Stierlin, Henri. *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Madrid: Editora Nacional. 1983.

el *Beat* de Girona, fet que va generar un enorme interès entre els estudiosos, motivant, per part del doctor Francesc Bofarull i Sans, un profund estudi i una posterior conferència, l'any 1889, a l'Ateneu Barcelonès, que es publicaria un any després. A més, a l'Exposició Universal va figurar també un còdex de la Real Academia de Historia, precedent de San Millán de la Cogolla i un altre del segle XI provinent de la Biblioteca Nacional.⁴⁶ Actualment es conserven a tot el món al voltant de 30 beats originals, en diferents biblioteques públiques, col·leccions privades, museus i centres religiosos.

Gaudí i els beats

Analitzant la biografia de Gaudí i el contingut estilístic i simbòlic de la seva arquitectura, es fa viable pensar que durant algun moment de la primera meitat del període de la seva activitat professional entrés en contacte o coneixes l'existència dels beats.

Direm primer que, Gaudí, com a estudiant a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, a l'assignatura de «Dibujo de ensayo de invención de edificios o sus partes», l'any 1875, dibuixa una porta per a un cementiri (Fig. 206) en què hi ha una al·lusió a l'*Apocalipsi*; aquesta era la primera referència, per part de l'arquitecte, a aquest text de les Sagrades Escripures.⁴⁷

Seguidament direm que Gaudí, des dels primers anys d'activitat professional, va pertànyer a un grup d'arquitectes que, encapçalats per Joan Martorell, trenquen amb l'academicisme de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, proposant una arquitectura menys rígida i més heterogènia que, basada en un estil eclèctic, recupera i reviu antigues tradicions artístiques. L'any 1878 Joan Martorell va projectar el palau i el panteó de la família d'Antonio López al municipi de Comillas, i Gaudí hi va participar projectant el mobiliari del palau i un quiosc per albergar la família reial. Antonio López, industrial i financer de gran poder econòmic, i soci d'Eusebi Güell, va finançar, l'any 1878, l'edició definitiva de *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer, que exercia de capellà i almoner de la família López al palau que posseïen a les Rambles de Barcelona.

A Comillas, poble situat a la costa cantàbrica i limitant amb la vall de Liébana —on s'havia elaborat el primer beat—, Antonio López i el seu fill Claudio hi van portar a alguns dels arquitectes i artistes més innovadors i avançats de Barcelona, entre ells a Joan Martorell i Josep Llimona. Tant Jacint Verdaguer, acompanyant a la família López, i els Güell, com a invitats, també havien visitat la localitat diverses vegades.⁴⁸ Entre l'any 1880 i el 1884 Gaudí va projectar l'altar de la capella del col·legi de Jesús-Maria de Tarragona, on va disposar el símbol apocalíptic del tetramorf: el lleó de Sant Marc, l'àguila de Sant Joan, l'àngel de Lluç i el bou de Mateu. La inauguració de la capella es va dur a terme amb la benedicció de Joan Grau i Vallespinós, llavors vicari general de Tarragona, fet que permet establir una primera connexió entre aquest i Gaudí. L'any 1883 Gaudí va dibuixar el Projecte de la Capella de S.S. Sacrament

⁴⁶ Marqués Casanovas, *El Beato de Gerona*. Volumen complementario de: *Beato de Liébana. Comentario al Apocalipsis*. Edición facsímil del Códice de Gerona; i Bofarull i Sans, Francesc. *Los Códices, diplomas é impresos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888*. Barcelona: Busquets y Vidal, 1889.

⁴⁷ Tarragona i Clarasó, Josep Maria. *Gaudí, l'arquitecte de la Sagrada Família: Biografia breu*. Barcelona: Torismany books, 2016, p.54-55.

⁴⁸ Lahuerta, Juan José. «Burgueses y señores. Verdaguer, Gaudí y la producción simbólica de la alta burguesía barcelonesa, 1878-1888». *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. Madrid: Electa, 1993, p. 7-65.

per a l'església Parroquial de Sant Félix d'Alella, que conté una significativa simbologia apocalíptica; així, a la part superior del mur que forma un arc tester, hi ha construïdes set finestres esglaonades amb els set àngels de l'*Apocalipsi*.

Entre l'any 1883 i el 1884 Gaudí va projectar, a Comillas, la casa de camp El Capricho, i aquesta, d'estil eclèctic, conté característiques decoratives pròpies de l'estil mudèjar, a més de disposar d'elements arquitectònics provinents de l'art islàmic. La majoria d'estudiosos de Gaudí coincideixen a dir que mai va visitar aquesta obra, però Joan Matamala Flotats —col·laborador de Gaudí—, afirma que l'arquitecte la visità com a mínim una vegada. Segons un contractista del mateix poble, Gaudí i Llimona van estar a Comillas.⁴⁹ Molt a prop de Comillas hi ha l'església de Valdediós, d'estil asturià i amb influències mossàrabs, que disposa d'unes naus molt estretes i altes que recorden, en la seva proporció, a les naus del temple de la Sagrada Família.

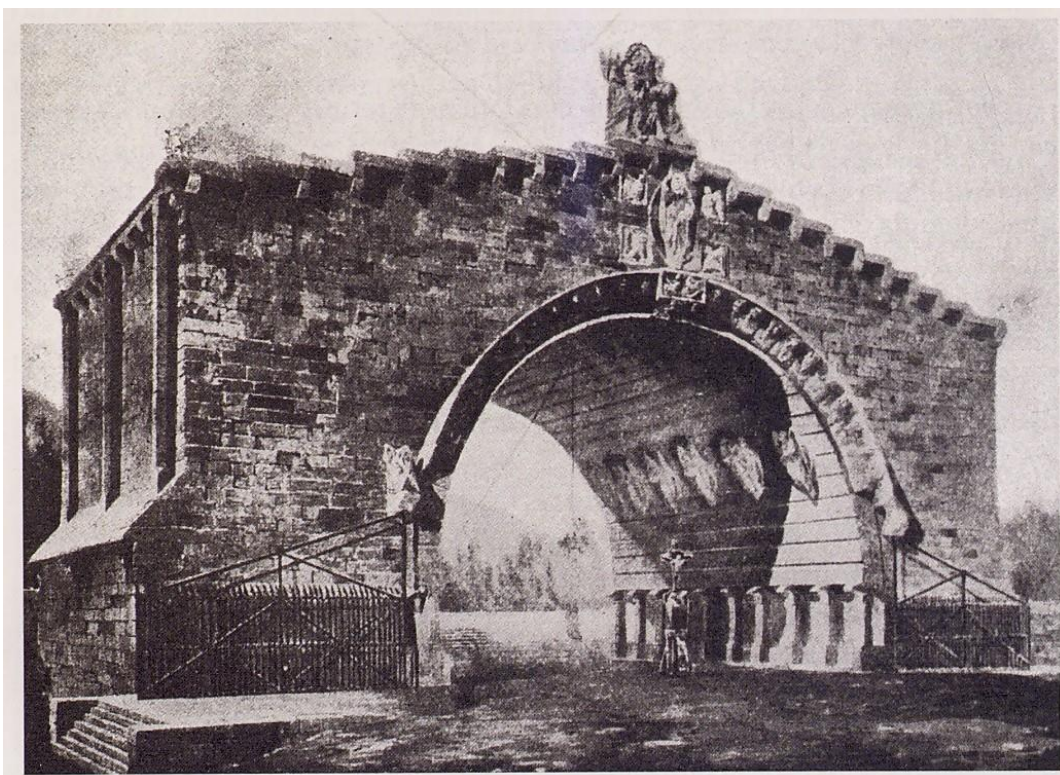


Fig. 206: Dibuix de Gaudí, estudiant a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, de porta de cementiri.

Entre l'any 1883 i el 1885 Gaudí va projectar i construir la Casa Vicens a Barcelona, també d'estil eclèctic, que disposa d'elements arquitectònics i decoratius provinents de l'art islàmic. Entre l'any 1883 i el 1884 es van iniciar les obres de reforma de la finca que Eusebi Güell tenia a Pedralbes, encarregades a Gaudí, junt amb una sèrie de noves construccions auxiliars —tanques, miradors, cavallerisses, porteries, etc. Aquestes, d'estil eclèctic, contenen també tota una sèrie d'elements arquitectònics —com les llanternes i llanternons— i decoratius que provenen de l'art mudèjar i de l'art islàmic.

Entre l'any 1886 i el 1889 Gaudí va construir el Palau Güell, on el gran saló —fragmentat pel perfil i disposició de les gelosies de fusta— evoca la Sala dels Reis de l'Alhambra. Altres obres

⁴⁹ Bassegoda Nonell, Joan. *El gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989.

d'aquest primer període contenen també —en menor grau, però— referències a l'art mudèjar i islàmic. Molts d'aquests elements arquitectònics i decoratius utilitzats per Gaudí, provenen directament dels alminars de les mesquites del Caire, consultats mentre era estudiant en els llibres de Pascal Cost, de Prisse d'Avennes i en la col·lecció de fotografies de monuments d'Egipte de la biblioteca de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona.⁵⁰

El bisbe d'Astorga, Joan Grau i Vallespinós —Reus 1832 - Tábara 1893—, a qui Gaudí havia conegut quan va projectar l'altar de la capella de col·legi de Jesús-Maria de Tarragona, li va encarregar, l'any 1887, la construcció del Palau Episcopal d'Astorga, i ja en aquest any l'arquitecte va enviar a la població lleonesa els plànols de la primera proposta. L'escriptor José Ixart va deixar a Gaudí, quan estava preparant aquest projecte, el volum *Asturias y León* —de l'escriptor José María Quadrado— de la col·lecció *Recuerdos y bellezas de España*, on apareixen monestirs visigòtics, asturians i mossàrabs en els quals es van elaborar beats.

El 1888 Gaudí va participar a l'Exposició Universal de Barcelona presentant alguns projectes i realitzant el pavelló de la Companyia Transatlàntica, que disposava de referències estilístiques a l'art islàmic. A la secció arqueològica de l'Exposició Universal de Barcelona es van presentar tres beats, en aquell moment es conservaven poquíssims exemplars en institucions públiques i religioses i tampoc no existien facsímils. El còdex més rellevant i el que va causar més expectació va ser el *Beat* de Girona, d'estil mossàrab i elaborat a la localitat de Tábara, que en aquells moments pertanyia a la diòcesis d'Astorga. En aquest mateix any, el bisbe Joan Grau i Vallespinós va predicar a Barcelona en ocasió de la coronació de la Verge de la Mercè, i és probable que coincidís en algun moment amb Gaudí.

A la primavera de l'any 1889 l'arquitecte va anar per primer cop a Astorga per començar les obres del Palau Episcopal, i es va allotjar al seminari, residència del bisbe d'Astorga. Gaudí va mantenir llargues converses amb Joan Grau i Vallespinós, que era doctor en teologia i llicenciat en filosofia i lletres, especialment sobre els problemes de la reforma litúrgica. Segons l'autor Luis Alonso Luengo, Gaudí va ser designat, en aquest període, arquitecte de la diòcesi d'Astorga, i va projectar modificacions litúrgiques en esglésies de petits pobles rurals de la diòcesi, a més de fer una intervenció en el claustre del seminari d'Astorga, i així va aplicar a Astorga, Mallorca, i a la Sagrada Família totes aquestes innovacions litúrgiques. Gaudí va visitar l'obra del palau episcopal d'Astorga dues vegades l'any 1890, tres l'any 1892, i quatre l'any 1893.

El bisbe Joan Grau i Vallespinós —que havia presidit la Societat Arqueològica de Tarragona entre els anys 1867 i 1869— va fundar, l'any 1889, el museu diocesà d'Astorga, i segurament coneixia moltes de les esglésies i monestirs mossàrabs de la seva diòcesi on s'havien elaborat beats, ja que va intentar visitar pastoralment totes les seves parròquies en el període que va exercir en aquesta diòcesi.

Les llargues estades de Gaudí a Astorga li van suposar l'encàrrec de la Casa de los Botines, una casa de pisos a la ciutat de Lleó, el projecte de la qual va firmar a Barcelona l'any 1891.

⁵⁰ Lahuerta, Juan José. «Burgueses y señores. Verdguer, Gaudí y la producción simbólica de la alta burguesía barcelonesa, 1878-1888». *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. Madrid: Electa, 1993, p. 7-65.

Consegüentment, l'hivern de l'any 1891 l'arquitecte va estar durant un llarg període a Lleó, preparant tot el material de construcció, i l'any 1892 es va construir l'edifici.

L'any 1891 Gaudí també va viatjar a Tànger i a Andalusia, i entre l'any 1892 i el 1893 va elaborar els plànols del projecte de l'edifici de les Missions Catòliques de l'Àfrica a Tànger, on, segons Joan Matamala, col·laborador de Gaudí, els interiors de l'edifici projectat contenen «decoració usual musulmana».⁵¹

Entre l'any 1890 i el 1892 Jacint Verdaguer —personatge molt proper a Gaudí— va redactar els «Exorcismes», que contenen una importantíssima càrrega apocalíptica i anunciaven la imminent arribada de la fi del món. El poeta i Joan Grau i Vallespinós es coneixien des de l'any 1881, quan el bisbe va organitzar un certamen literari per la festa del Sagrat Cor, en què Verdaguer va presentar el poema *Lo Somni de Sant Joan* —cal remarcar a més que s'ha conservat un document en forma de carta del 10 de juliol de 1887 de Joan Grau i Vallespinós a Verdaguer, fet que permet també establir una relació entre ambdós personatges.

Entre l'any 1901 i el 1903 Gaudí va construir el mur de tancament de la façana principal i l'escalinata d'accés a la sala hipòstila del Park Güell; així, el mur conté elements anàlegs a les il·lustracions de la Jerusalem Celestial de la majoria dels beats, entre d'altres el de Girona, i l'escalinata disposa de revestiments amb símbols i geometries que apareixen al *Beat* de Girona. L'any 1909 Jujol va elaborar els medallons de les voltes de la sala hipòstila del Park Güell, que contenen geometries equivalents als escuts dels tetramorfs d'il·lustracions existents en alguns beats, entre d'altres el de Girona (Fig. 207, 208). L'any 1883 Gaudí va començar a treballar a la Sagrada Família, i l'any 1906 es va publicar el primer plànol, dibuixat per Joan Rubió, amb l'esquema bàsic del temple. La disposició geomètrica de la planta bàsica del temple equival, literalment, a l'esquema de la il·lustració de la Jerusalem Celestial del *Beat* de Girona i d'altres.

L'any 1906 es va finalitzar la construcció de la Cova-cascada del jardí de l'antic manicomi de Sant Boi, que disposa d'una morfologia que permet establir analogies amb algunes il·lustracions dels diferents beats, entre d'altres el de Girona. Una de les analogies més evidents, la referent a la il·lustració del tabernacle de Déu en forma de temple coronant la muntanya de Sió, tan sols existeix en el *Beat* de Girona. També, a la Cova-cascada hi ha formalitzats elements arquitectònics generant en planta formes anàlogues a arcs de ferradura, al igual que els existents —tant en planta com formant elements estructurals— en algunes esglésies mossàrabs de la diòcesi d'Astorga que Gaudí probablement va visitar —Valcavado, San Salvador de Tábara, San Miguel de Escalada, etc. Entre l'any 1911 i el 1912 es va construir la Capella de la Verge i els bancs del conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi, on hi ha disposades morfologies que permeten establir analogies amb algunes il·lustracions dels beats, entre d'altres el de Girona i on, a més, hi ha un revestiment en forma d'estel que és equivalent a les representacions d'estels —també comunes en tots els beats— del còdex de Girona.

Entre l'any 1903 i el 1914 Gaudí va intervenir a la catedral de Mallorca on, com a baranes d'una capella, va col·locar set làmpades votives que representen els set esperits que, segons l'*Apocalipsi*, estan davant la trona de Déu. Encarregada l'any 1898, Gaudí va començar a construir, l'any 1908, la cripta de l'església de la Colònia Güell, deixant-la inconclusa l'any

⁵¹ Torii, Tokutoshi. «Proyecto de Tánger. Hipótesis». *El mundo enigmático de Gaudí: Cómo creó Gaudí su arquitectura*. Tom I. Texto, p. 48.

1915. En aquesta construcció també hi ha plasmada simbologia apocalíptica, la més literal és la inscripció —sobre la porta principal— de l'alfa i l'omega de l'*Apocalipsi*.

Acabem aquesta introducció històrica fent una reflexió: tant l'arquitectura de Gaudí com les il·lustracions dels beats, a més de la simbologia apocalíptica i el component estètic provinent de l'art islàmic que contenen, són d'una gran riquesa, tant formal com en els efectes cromàtics i densitat visual, i així, fa que sigui probable que Gaudí hagués vist i estudiat les il·lustracions del *Beat* de Girona, que, havent-se elaborat en un àmbit cultural i geogràfic on va treballar, estava al seu abast a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888.



Fig. 207: Medalló amb trencadís de la sala hipòstila del Park Güell.

Fig. 208: Tetramorf, fol.198. *Beat* de Girona.

L'Apocalipsi

Ara volem referir-nos, a mode d'apunt, al llibre de l'*Apocalipsi* de Sant Joan. Com que és l'últim llibre del Nou Testament, es va redactar a finals del segle I o principis del segle II, i s'ha atribuït, des de la tradició cristiana, a l'evangelista Joan. En aquest llibre, Joan redacta, dirigint-se a la comunitat cristiana, les visions dels esdeveniments, revelats per Déu i Jesús, referits a la fi del món, narrant cataclismes, guerres, etc., el posterior judici universal, i l'adveniment final d'un nou món simbolitzat per la Jerusalem Celestial. En el text de l'*Apocalipsi* coexisteixen narracions d'important contingut simbòlic, terrorífiques i dramàtiques amb d'altres de litúrgiques i de benaurança. Així, en aquest llibre es narren, tant la destrucció de les ciutats —associades simbòlicament a Babilònia—, càstigs terribles als homes infligits pels àngels enviats per Déu, cataclismes naturals, lluites entre àngels, dracs i dimonis, etc., com l'aparició de l'Anyell dalt el mont Sió amb el seu seguici, la vinguda del Messies com a jutge i vencedor sobre les forces del mal, litúrgies al temple i la trona de Déu, i finalment, l'arribada a la terra de la ciutat santa de la Jerusalem Celestial.

Les analogies de les il·lustracions dels beats

Partint del procés cronològic de l'edificació del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, determinat a partir d'un treball de recerca històrica i d'una anàlisi morfològica, es fan presents una sèrie d'analogies que podrien relacionar directament aquesta construcció amb el text i les il·lustracions, principalment, del *Beat* de Girona.

Així, aquesta edificació s'hauria començat a construir —partint d'un punt en planta i un eix en alçat, i limitant amb una de les avingudes del jardí— per un suport que articula i és vèrtex del viaducte existent al conjunt arquitectònic de la Cova-cascada (Fig. 209-212). A partir d'aquest suport, la construcció es prolonga obrint-se en forma de viaducte i generant un angle de 90 graus alineant-se amb l'avinguda que el limita. Després, les franges del viaducte canvien de direcció, una es prolonga cap al nord cardinal, i l'altra cap a l'est cardinal generant la construcció principal de la Cova-cascada i alineant-se a posteriori amb la construcció de la Capella de la Verge, així es crea un nou angle de 90 graus (Fig. 209, 211). Igual que aquestes construccions, el llac que hi ha forma, partint des del suport origen i com unes fonts, dues traces —creant un angle de 90 graus— orientades a nord i est cardinal (Fig. 209). El suport origen genera una forma assimilable a un recipient o a un calze, sobre el qual hi ha formalitzat un balcó demarcat per un banc dimensionat per a l'ús dels infants. Aquest disposa d'un banc semicircular revestit amb trencadís blanc i d'un respalller amb formes semblants a pètals, on hi ha unes inscripcions o motius decoratius de sanefes i punts (Fig. 210). El suport en forma de recipient o calze podria ser una referència simbòlica a una pila baptismal o a un graal, que s'associen simbòlicament a la transmutació i l'acte de renaixement. El graal també simbolitza el punt i origen de la creació, i a més, se l'associa a un calze amb una inscripció que conté l'elixir de la immortalitat.



Fig. 209: Plànol de l'emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

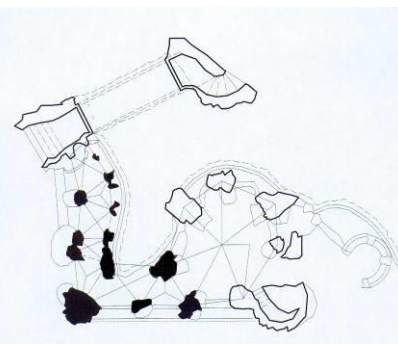


Fig. 210: Terrassa situada sobre la construcció origen en forma de baptisteri o calze. **Fig. 211:** Planta de la Cova-cascada. **Fig. 212:** Construcció origen en forma de baptisteri o calze de la Cova-cascada.

Es proposa ara la primera analogia amb la il·lustració «Baptisme de Crist», fol. 189 del *Beat* de Girona (Fig. 213). En aquesta il·lustració hi ha representada, sobre el riu Jordà, una pila baptismal en l'interior de la qual Joan Baptista bateja Jesús, caracteritzat com un infant i rebent —simbolitzat per un colom— l'Esperit Sant. El riu Jordà està representat, partint de dues fonts, traçant dos cabals que formen un angle de 90 graus. Aquest riu simbolitza, en la tradició judeocristiana, el límit de la terra promesa, i l'angle de 90 graus ens remet simbòlicament a la Jerusalem Celestial —l'*Apocalipsi* la descriu com una ciutat cúbica—, la terra promesa de l'*Apocalipsi*. A més, el paradís de l'Edèn se situava a l'orient, és a dir, en l'àmbit de la Mediterrània, a l'est cardinal, i el nord cardinal designa el punt més alt i la direcció marcada pel cap de la creença. La pila baptismal d'aquesta il·lustració està representada per un recipient en forma de calze que conté unes inscripcions o motius decoratius en forma de sanefes i punts.

«Jesús respongué:

T'ho ben asseguro: ningú no pot entrar al Regne de Déu si no neix de l'aigua i de l'Esperit». Joan (*Ev.* III, 5).

«Qui tingui set, que vingui. Qui vulgui, que prengui aigua de la vida sense pagar res». Joan (*Apocalipsi* XXII, 17).

«Joan testimonià encara: - He vist que l'Esperit baixava del cel com un colom i es posava damunt d'ell. Jo no el coneixia, però el qui m'envià a batejar amb aigua em va dir: "Aquell damunt el qual veuràs que l'Esperit baixa i es posa, és el qui bateja amb l'Esperit Sant». Joan (*Ev.* I, 32).



Fig. 213: «Baptisme de Crist», fol.189. *Beat* de Girona.

Havent partit de la formalització del suport en forma de recipient i de la prolongació del viaducte, el conjunt arquitectònic de la Cova-cascada (Fig. 214) genera, des de cota de terra, un espai longitudinal porticat format per set petites voltes recolzades sobre pilars, més un espai centrípet cobert per una gran volta hiperbòlica recolzada sobre set pilars «hiperbòlics» (Fig. 215, 216). En aquest últim espai hi ha, formalitzades en pedra, una sèrie de làmpades anàlogues a petxines, a l'interior de les quals hi havia bombetes elèctriques que proporcionaven llum artificial a tota la volta. En aquesta hi ha també una obertura exterior, orientada a l'est i per on es filtra la llum del sol (Fig. 217).

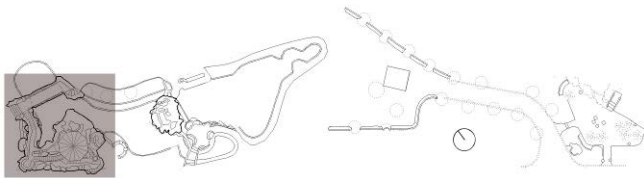


Fig. 214: Plànol de la situació de la Cova-cascada.

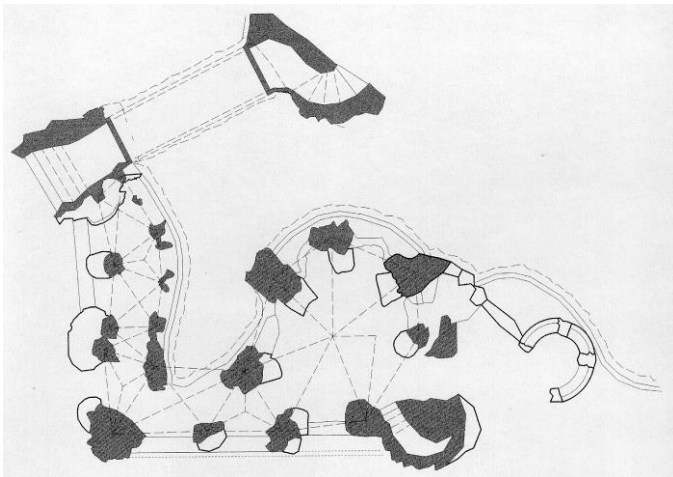


Fig. 215: Planta de la Cova-cascada.

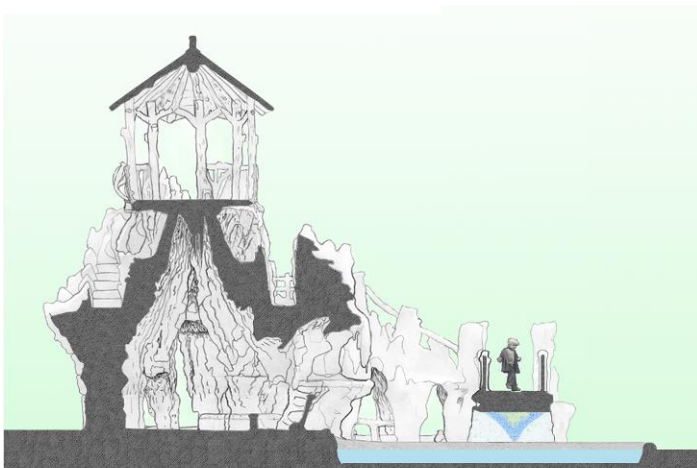


Fig. 216: Secció de la Cova-cascada. **Fig. 217:** Volta principal de la Cova-cascada.

Es proposa ara la següent analogia amb la il·lustració «Les set cartes», fol. 36 vers i fol. 37 del *Beat* de Girona (Fig. 218). En un foli hi ha representades set voltes agrupades cada una amb el nom de les set esglésies d'Àsia i coronades per una gran volta. En el foli contigu hi ha representada una gran volta amb set lampadaris, situant-se a l'interior l'evangelista Joan, un àngel i Jesús. Aquesta il·lustració descriu l'anunciació, per part de Jesús a l'evangelista Joan, en què l'insta a enviar una sèrie de missatges a les set esglésies d'Àsia. En el text de l'*Apocalipsi* Joan descriu Jesús comparant la seva cara amb el sol.

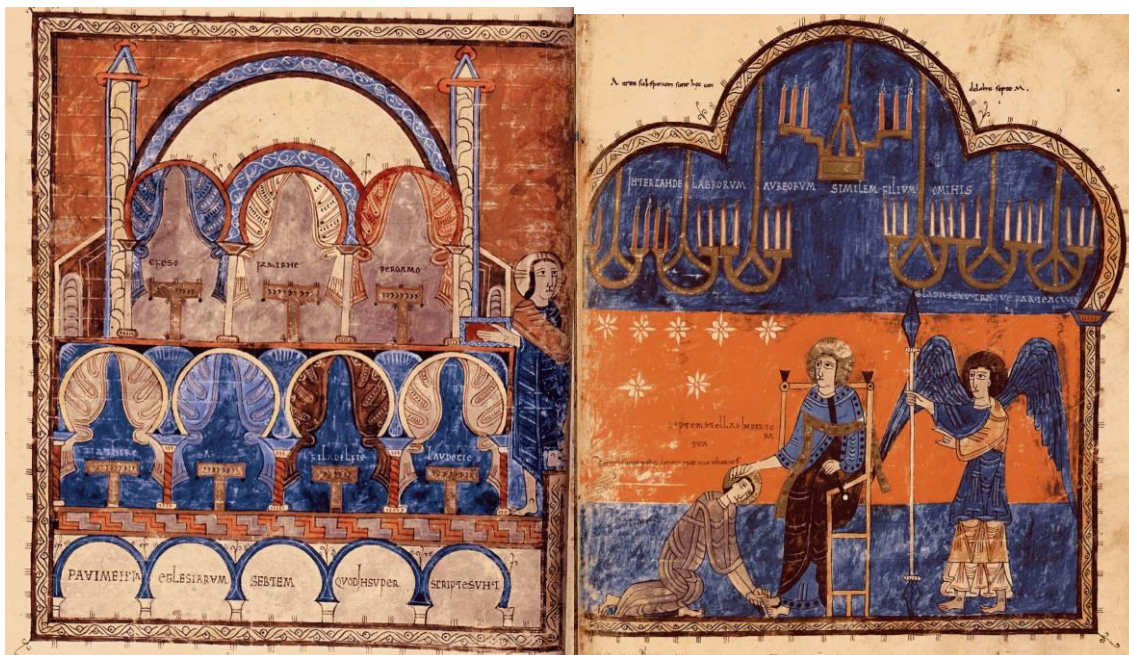


Fig. 218: «Les set cartes», fol. 36 vers i fol.37. *Beat* de Girona.

«Jo, Joan, germà i company vostre en la tribulació, la reialesa i la constància que compartim amb Jesús, em trobava exiliat a l'illa de Patmos per haver anunciat la paraula de Déu i per haver donat testimoni de Jesucrist. El dia del senyor, l'Esperit es va apoderar de mi i vaig sentir darrere meu una veu forta, com un toc de trompeta, que deia: Escriu en un llibre això que veus i envia-ho a les set esglésies d'Efes, Esmirna, Pèrgam, Tiatira, Sardes, Filadelfia i Laodicea.

Vaig girar-me per veure de qui venia la veu que em parlava i vaig veure set lampadaris d'or i, enmig dels lampadaris, algú que semblava un Fill d'home, vestit amb túnica llarga fins als peus i cenyit a l'alçada del pit amb un cenyidor d'or, tenia els cabells del cap blancs com la llana més blanca i com la neu, i els seus ulls eren com una flama; els seus peus semblaven metall incandescent, i la seva veu era com el bramul de les onades.

A la mà dreta, hi tenia set estrelles, i de la boca li sortia una espasa esmolada de dos talls. La seva cara era com el sol quan resplendeix amb tot el seu esclat. En veure'l, vaig caure als seus peus com mort, però ell va posar sobre meu la mà dreta i em digué:

-No tinguis por. Jo soc el primer i el darrer. Soc el qui viu: era mort, però ara visc pels segles dels segles i tinc la clau de la mort i el seu reialme. Escriu, doncs, el que has vist, el que ara és i el que vindrà després.

Les set estrelles que has vist a la meva mà dreta i els set lampadaris d'or signifiquen això: les set estrelles són els àngels de les set esglésies i els set lampadaris són les set esglésies». Joan (*Apocalipsi* I, 9-20)

Sobre l'espai porticat del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada hi ha representat —format per camins, jardineres, fonts i pinacles— el llom d'una muntanya. Aquest, juntament amb la part porxada inferior, simbolitzaria la muntanya de Montserrat amb els seus camins, coves, pedres i fonts. Actualment no hi ha vegetació, però la documentació fotogràfica trobada demostra que originalment n'hi havia, partint de les jardineres existents, cobrint tota la superfície de la construcció (Fig. 219, 220). Coronant el conjunt arquitectònic, hi ha construït un baldaquí de planta circular amb una coberta de planta octogonal.



Fig. 219: Conjunt arquitectònic de la Cova-cascada.



Fig. 220: Fotografia en placa de vidre de la Cova-cascada. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Es proposa ara la següent analogia amb la il·lustració «Tabernacle i mont Sió», fol. 100 del *Beat de Girona* (Fig. 221). En aquesta hi ha representat l'evangelista Joan amb un àngel, i al costat, el mont Sió coronat pel tabernacle de Déu. El mont Sió està il·lustrat formant una muntanya semipiramidal a partir de la superposició de pedres semiparabòliques que emmarquen, cada una, un motiu vegetal. Tot aquest conjunt permet, donada la seva formalització, establir una analogia amb la muntanya de Montserrat i els seus penyals. A l'*Apocalipsi* el tabernacle de Déu es fa visible al cel i apareix l'Anyell dalt el mont Sió, i a les il·lustracions dels diferents beats es representa aquest passatge dibuixant el mont Sió coronat pel tabernacle de Déu, o el mont Sió coronat per l'Anyell amb el tabernacle de Déu al cel. El símbol fonamental del temple és la unió del cel i la terra, i es representa mitjançant la juxtaposició del quadrat —simbolitzant la terra— i el cercle —simbolitzant el cel—, en els que traçant una creu i una *x* es genera l'octògon, que és la forma de la coberta del baldaquí que corona la Cova-cascada. La forma octogonal ens refereix a l'àmbit de canvi de pla i a la idea de moviment ascendent. La Jerusalem Celestial baixant des dels cels simbolitza l'àmbit celestial sobreposant-se a l'àmbit terrenal, i és la consumació de la revelació —*Apocalipsi*— en la tradició judeocristiana. La forma de les voltes dels creuers de moltes esglésies gòtiques i d'algunes romàniques són octogonals, i la capella de l'Ascensió de Jerusalem, situada on diu la tradició que Crist va pujar al cel, també és de planta octogonal.

«Després d'això, vaig veure una porta oberta en el cel, i vaig sentir aquella veu semblant al toc de trompeta que abans m'havia parlat. Em deia: Puja aquí dalt i et faré conèixer allò que aviat, després d'aquestes coses, s'ha de complir.

Immediatament, l'Esperit es va apoderar de mi, i vaig veure un tron posat al cel». Joan (*Apocalipsi* IV, 1-2)

«Em va transportar, doncs, en esperit dalt d'una muntanya gran i alta i em féu veure la ciutat santa de Jerusalem, que baixava del cel, venint de Déu i envoltada de la seva glòria». Joan (*Apocalipsi* XXI, 10-11)

«El teu Déu, el teu, Israel, és la unió del cel i la terra, per això és un, perquè està reunificat». *Deuteronomi* VI, 4



Fig. 221: «Tabernacle i mont Sió», fol. 100. *Beat de Girona*.

Partint de la construcció de la Cova-cascada, el llac existent es prolonga en les direccions nord i est cardinal, i en aquesta última és on el jardí es desenvolupa més i on es construeix la Capella de la Verge (Fig. 222, 223). La capella, orientada a l'est, formalitza, a mode de gruta, un drac amb dos expressius ulls i una gran boca. En tot l'àmbit de la capella es generen també una sèrie de prolongacions en forma de tentacles, de llengües de foc, i d'una gran cua. A la capella, encarada a un llac en forma de llengua, hi brollava aigua per la part dorsal superior i per la part frontal inferior, com un drac emergint del llac que vomités aigua (Fig. 222, 223). A l'interior d'aquesta construcció hi havia un altar de marbre blanc amb l'escultura d'una Verge amb una corona (Fig. 224), i al paviment hi ha formalitzada la cua d'un drac i un estel (Fig. 225). Contigua a la capella hi ha construïda una placeta de forma arrodonida demarcada per bancs, un dels quals recorda, en planta, la forma d'un fetus, fet que permet establir una relació simbòlica entre aquesta placeta i un ventre matern.

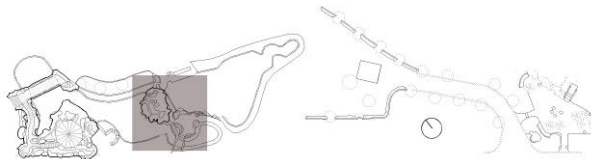


Fig. 222: Plànol situació de la Capella de la Verge.



Fig. 223: La Capella de la Verge.



Fig. 224: Fotografia de placa de la Capella de la Verge amb l'escultura de la Verge de Lourdes. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 225: Estel del paviment de l'altar de la Capella de la Verge.

Es proposa ara la següent analogia amb la il·lustració «La dona i el drac», fol. 171 vers i fol. 172 del *Beat* de Girona (Fig. 226). Aquesta il·lustració està protagonitzada per la representació d'un drac amb una gran cua i set caps, un dels quals vomita aigua. Encarada al drac hi ha representada una Verge amb una figura circular i estrellada que, a l'alçada del seu ventre, simbolitza un ventre matern. A la part superior de la il·lustració hi ha representats un conjunt d'estels, formalitzats similars que l'estel del paviment de la Capella de la Verge (Fig. 225). Aquesta il·lustració es refereix al passatge de «La dona i el drac» de l'*Apocalipsi*, on es narra l'infantament de Jesús a la fi dels temps i una lluita entre el drac i els àngels.

Els beats estan directament relacionats, tant històricament com conceptualment, amb la Reconquesta, i així, cal recordar l'associació existent entre aquesta i la Santa Cova de Covadonga, que simbolitzava el lloc geogràfic del renaixement del regne cristià. El rei historiador Alfons III (866-909) explicava —més en termes de llegenda que no pas històrics— en la *Crònica de Alfonso III* que, pel poder de Déu, les pedres llançades per les catapultes de l'exèrcit sarraí, en arribar a l'altar de la Verge Maria de la cova de Covadonga, tornaven enrere i mataven els soldats sarraïns.



Fig. 226: «La dona i el drac», fol. 171 vers. i fol. 172. *Beat* de Girona.

«Llavors aparegué en el cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna sota els peus, i duïa una corona de dotze estelles. Esperava un fill i cridava afligida pels dolors del part». Joan (*Apocalipsi* XII, 1-2)

«Llavors la serp va vomitar com una riuada d'aigua darrere la dona perquè el corrent se l'emportés». Joan (*Apocalipsi* XII, 15)

L'àmbit posterior i els laterals de la Capella de la Verge està encaixonat per una estructura en forma de mig cilindre, generat a la base per 24 suports verticals, més un suport principal, format per diversos pilars i desplaçat al centre i a l'interior de la capella (Fig. 227, 228, 229). Aquest últim fa de recipient a una escultura en forma d'ou revestida amb trencadís blanc, oculta darrere l'altar de la capella. A un costat de la capella hi ha construït un banc amb trencadís, on hi ha marcades quatre taques de colors que corresponien a quatre respallers (Fig. 228). Al costat oposat al banc s'hi troba una construcció que, en forma de cua, es prolonga perpendicularment al pla frontal de l'obertura de la capella. Cal recordar que en el folklore cristià l'ou s'associa simbòlicament a Jesús; així, a la façana del Naixement del temple de la Sagrada Família hi ha una escultura en forma d'ou, on hi ha grafiat l'anagrama de Jesús.

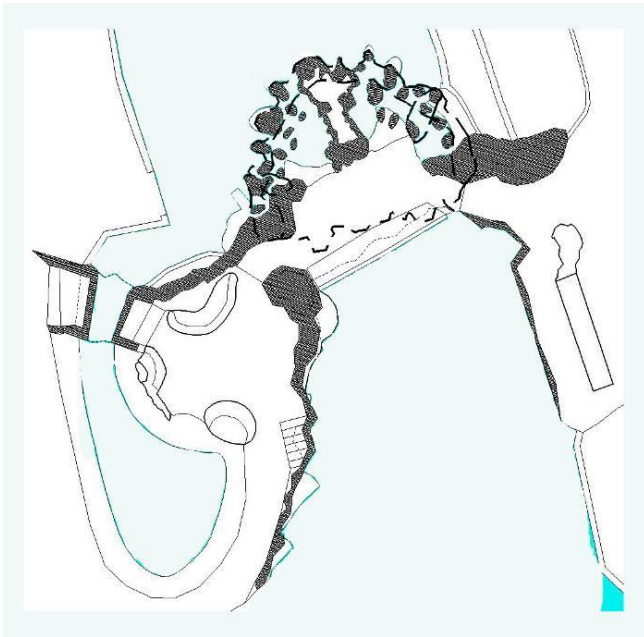


Fig. 227: Planta de la Capella de la Verge.



Fig. 228: Banc de trencadís adjacent a la Capella de la Verge



Fig. 229: Àmbit posterior de la Capella de la Verge.

Vegem ara la següent analogia amb la il·lustració «La visió del tron i les 4 bèsties», fol. 287 del *Beat* de Ferran I i Doña Sancha (Fig. 230). En aquesta s'il·lustren les visions apocalíptiques del llibre de *Daniel*, i hi apareix el «Fill de l'home» en una trona envoltat per un arc amb els components del tribunal. Sota la trona hi ha representades les 4 bèsties amb colors diferents, i una cua de foc que es prolonga perpendicularment a la base. Cal remarcar que la visió de *Daniel* VII, 1-14 és anàloga, tan formal com simbòlicament, a una de les visions de Joan (*Apocalipsi* IV, 1-11).



Fig. 230: «La visió del tron i les 4 bèsties», fol. 287. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.

«Jo continuava mirant, quan vaig veure com col·locaven uns trons on es va asseure un ancià carregat d'anys. El seu vestit era blanc com la neu, i els seus cabells, com llana blanquíssima. El seu tron era una gran flama, i les rodes de la carrossa eren de foc ardent. Un riu de foc naixia i sortia del seu davant». *Daniel* VII, 9

«Hi seia algú que resplendia amb un esclat semblant al jaspi i la cornalina, i el tron era nibat per un cercle de llum que brillava com la maragda. Al seu voltant hi havia vint-i-quatre trons, on hi seien vint-i-quatre ancians [...] Als quatre costats del tron hi havia quatre vivents plens d'ulls que miraven endavant i endarrere. El primer vivent era semblant a un lleó; el segon, a un brau; el tercer tenia aspecte d'home, i el quart era semblant a una àguila en ple vol». Joan (*Apocalipsi* IV, 2-7)

Enfront de la capella i el llac en forma de llengua es va construir una plaça que, demarcada per bancs amb trencadís, conté un sorral rectangular —possiblement, no és original, però la troballa d’una peça que podria ser del perímetre del sorral, enterrada en l’actual, fa que aquest es tingui en consideració. Accedint pel camí principal al conjunt arquitectònic, el sorral s’ubica de tal manera que, interferint el recorregut natural d’aquest, obliga el visitant a aturar-se i fa que pugui contemplar els infants jugant envoltats pels bancs (Fig. 231, 232). El frontal inferior dels bancs està revestit de dues formes clarament diferenciades: amb pedres de riu que emmarquen un conjunt de rajoles quadrades i rodones, i amb un trencadís blanc que emmarca una sèrie de cercles en trencadís de diferents motius i colors (Fig. 233, 234).

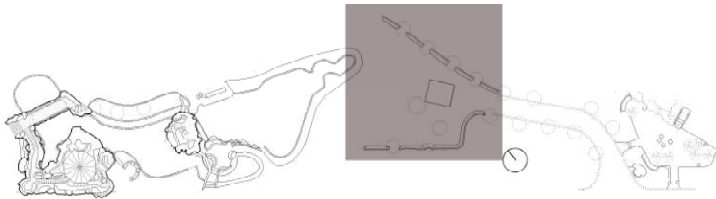


Fig. 231: Plànol situació de la Plaça del bancs.



Fig. 232: Plaça dels bancs. Fotografia d’Holguer Strauss



Fig. 233, 234: Detalls del trencadís de la Plaça dels bancs. Fotografia d’Holguer Strauss

Es proposa ara la següent analogia amb la il·lustració «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. del *Beat* de Fernando i Doña Sancha i la mateixa il·lustració, fol. 230 vers. del *Beat* de Girona (Fig. 235, 236), on hi ha representada la Jerusalem Celestial de l'*Apocalipsi*, la ciutat de Déu que baixa del cel a la fi dels temps. La forma quadrada de la ciutat es representa mitjançant una plaça rectangular envoltada, perimetralment, per una muralla que disposa de dotze portes que emmarquen figures humanes i, coronades per cercles de diferents colors, simbolitzen els dotze apòstols i les dotze tribus d'Israel. Al centre de la plaça hi ha representat l'Anyell, Joan i un àngel amb una vara d'or per amidar la ciutat. El conjunt modernista va ser ideat per a l'ús dels infants orfes, pobres i amb discapacitats psíquiques que residien a l'antic manicomi de Sant Boi. Així doncs, la intenció de crear un espai que possibilités la visió del sorral de forma quadrada, amb els infants jugant i envoltats pels bancs revestits amb pedres i trencadissos de colors, seria coherent amb el simbolisme del «Regne del Cel» dels Evangelis i de la Jerusalem Celestial de l'*Apocalipsi*.

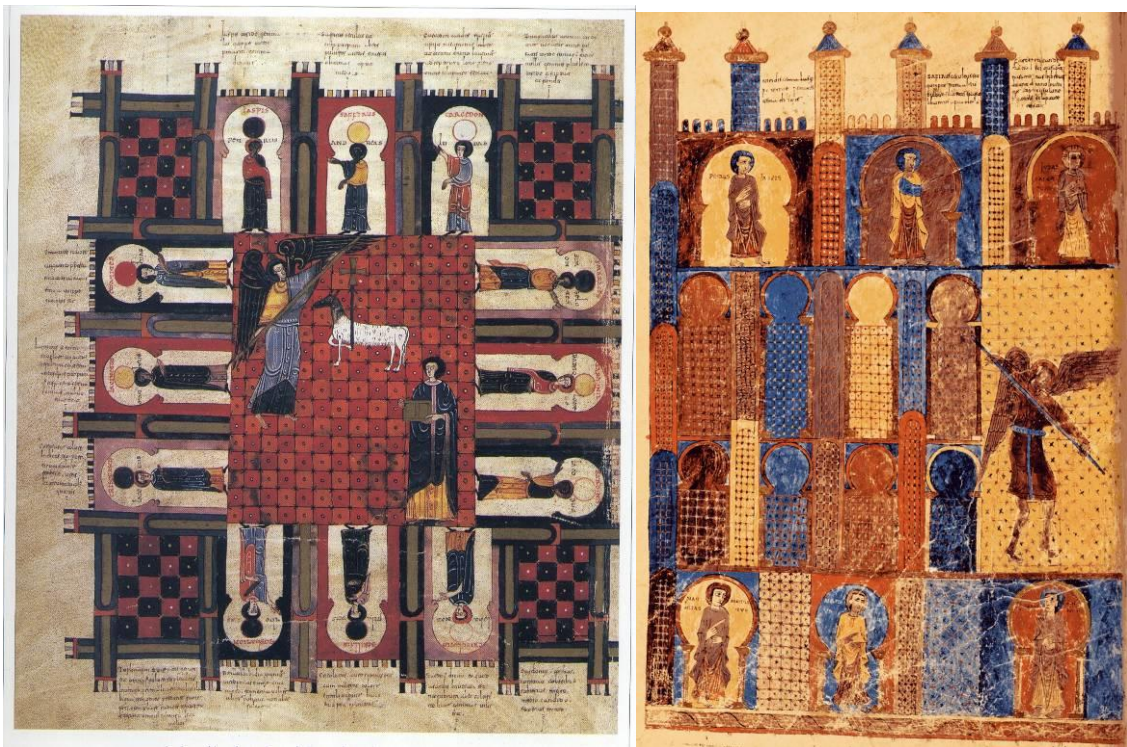


Fig. 235: «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.

Fig. 236: «La Jerusalem Celestial», fol. 230 vers. *Beat* de Girona.

«La ciutat és quadrada: la seva llargada és igual a l'amplada». Joan (*Apocalipsi* XXI, 16).

«[...] i em féu veure la ciutat santa de Jerusalem, que baixava del cel, venint de Déu i envoltada de la seva glòria. Resplendia com les pedres més precioses, com un jaspi cristal·lí». Joan (*Apocalipsi* XXI, 10-11)

«Però no hi entrarà res d'impur, no hi entraran els idòlatres ni els mentiders». Joan (*Apocalipsi* XXI, 27)

Els respatlles de tots els bancs de la plaça del conjunt modernista estan revestits amb un trencadís amb taques de diferents colors i figures abstractes que expressen una idea de moviment i, possiblement, podrien simbolitzar animals. Aquestes franges de colors emmarquen cercles de color blanc construïts amb trencadís, la majoria dels quals estan fracturats en tres parts formant una *i* grega majúscula tant dreta com invertida (Fig. 237, 238). Aquests cercles es poden associar, donada la geometria mateixa i la de les taques de color, a formes d'ulls.



Fig. 237, 238:
Trencadissos dels
respatllers de la
Plaça dels bancs.
Fotografia
d'Holguer Strauss.

Es proposa ara la següent analogia amb la il·lustració «Les set trompetes», fol. 168 recte del *Beat* de Fernando I i Doña Sancha i la mateixa il·lustració, fol. 153 del *Beat* de Girona. S'hi expliquen els cataclismes a la terra i la destrucció de la tercera part del sol i de la lluna, i aquest esdeveniment s'il·lustra, sobre un fons de franges de colors, mitjançant cercles partits en tres parts formant una *i* grega majúscula envoltats d'estels, l'àliga anunciadora i un àngel tocant una trompeta (Fig. 239, 240).

Atès el dramatisme del passatge de l'*Apocalipsi* a què es refereix, seria viable pensar que en el conjunt dels bancs hi podria haver simbolitzat un doble nivell de llenguatge: el seu frontal inferior, referint-se a la Jerusalem Celestial, la terra promesa de l'*Apocalipsi*, seria el que «llegirien» els infants; i el seu frontal superior, amb tota una simbologia més dramàtica, estaria destinat als adults — cal considerar a més que els cercles partits en tres parts són de color blanc i no contenen color vermell com els dels beats. Es planteja la hipòtesi que tot això, en tant que referència simbòlica, explicaria que els usuaris del jardí —infants i malalts—, serien els escollits i els deslliurats dels càstigs de Déu que es descriuen a l'*Apocalipsi*.



«Va tocar el quart àngel, i fou destruïda la tercera part del sol, de la lluna i de les estrelles. Tant el dia com la nit s'enfosquiren una tercera part i perderen així un terç de la seva llum.

En plena visió, vaig sentir el batec d'una àguila que volava altíssima dalt del cel i que proclamava amb veu forta:

-Ai, ai ai dels habitants de la terra pels tocs de trompeta que els tres àngels estan a punt de fer!» Joan (*Apocalipsi* VIII, 12-13)



Fig. 239: «Les set trompetes», fol. 168 recte. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.

Fig. 240: «Les set trompetes», fol. 153. *Beat* de Girona.

Es proposa ara apropar-nos i observar, detalladament, un dels trencadissos circulars del frontal inferior del banc serpentí del conjunt modernista l'antic manicomi de Sant Boi. En aquest hi ha representada una forma circular o el·líptica de color negre sobre un fons de color verd olivera de forma circular (Fig. 241). En les il·lustracions del *Beat* de Girona sovint també hi ha representada una forma circular o el·líptica de color negre que es dibuixa sobre la Tau del tabernacle de Déu, sobre un calze que seria el Sant Graal, en un recipient del banquet de Baltasar, en la branca d'olivera que el colom porta a l'Arca de Noè, en les dues oliveres situades al costat dels profetes Elies i Enoc, etc. (Fig. 242, 243, 244, 245). Al *Beat* de Girona, aquesta forma circular o el·líptica de color negre és, en alguns casos, el fruit de l'olivera, arbre molt referenciat en els textos judeocristians.



Fig. 241: Trencadís de la plaça dels bancs.



«Va esperar set dies més i deixà anar altra vegada el colom. Aquest va tornar al capvespre duent al bec una fulla d'olivera acabada d'arrencar. Noè va comprendre que les aigües ja havien minvat». *Gènesi VIII*, 8-11.

«Llavors sortí i se'n va anar, com de costum, a la muntanya de les Oliveres. El seguiren també els deixebles». *Lluc (Ev. XXII, 39)*.

«Mentrestant, durant aquests mil dos-cents seixanta dies, jo faré que els meus dos testimonis hi profetitzin vestits amb roba de sac. Aquests dos testimonis són les dues oliveres i els dos lampadaris que estan sempre davant el Senyor de la terra». *Joan (Apocalipsi XXI, 3-4)*.

Fig. 242: «Els dos testimonis», fol. 164. *Beat* de Girona.

Fig. 243: «El banquet de Baltasar», fol. 253 vers. *Beat* de Girona.

Fig. 244: «L'arca de Noè», fol. 103 vers. *Beat* de Girona.

Fig. 245: «Tabernacle i mont Sió», fol. 100. *Beat* de Girona.

Ens hem de referir ara al llac del conjunt modernista que, és de tal forma que podria ser una abstracció del perímetre de la mar Mediterrània (Fig. 246, 247). La ubicació de la volta principal de la Cova-cascada, que simbolitzaria el lloc en què Joan rep la revelació de Jesús i és anàleg a la il·lustració «Les set cartes» fol. 36 vers. i fol. 37 del *Beat* de Girona, coincidiria geogràficament amb la zona on està situada l'illa de Patmos —allà on Jesús s'apareix a Joan i l'insta a escriure l'*Apocalipsi*— i les set esglésies d'Àsia —a les que va dirigides el text de l'*Apocalipsi*. Un extrem del llac, el que limita amb el suport en forma de pila baptismal i l'origen de la construcció, es referiria a la zona del mitjà orient, que és el lloc geogràfic on el text del *Gènesi* situa el paradís de l'Edèn.

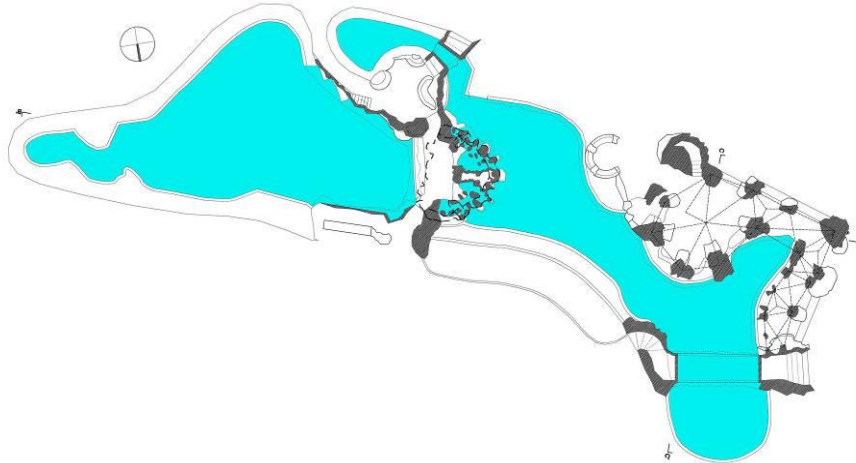


Fig. 246: Conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.

Fig. 247: Mapa de la Mediterrània.

Es proposa ara la següent analogia amb la il·lustració «Mapamundi», fol. 54 vers i fol. 55 del *Beat* de Girona (Fig.248), que és un mapa descriptiu de les missions apostòliques. L'origen del mapa està representat amb les figures d'Adam i Eva al paradís de l'Edèn, i hi ha també una abstracció —generant al centre del dibuix una forma rectangular— de la mar Mediterrània que, en l'època medieval era la referència principal geogràfica i el centre del «món conegut».⁵²

⁵² Cal recordar que la representació i/o miniaturització en els jardins d'espais geogràfics reals és un tema recurrent, ja des de l'Antiguitat. Així, i com a exemples, el jardí xinès, que recrea un mircosmos que simbolitza tota la riquesa, varietat i bellesa de la terra, té com a origen el jardí de l'emperador Han Widi, en què es recreen les illes rocalloses dels mars orientals. Un altre cas seria el de la Villa Adriana a Tívoli, on l'emperador romà Adrià va reproduir —miniaturitzant a vegades o en dimensions més grans que les reals— edificis i indrets naturals contemplats en els seus viatges per les províncies romanes. També, per exemple, trobem al Renaixement els famosos jardins aquàtics del Cardenal d'Este a Tívoli (1560-1570), on es reproduïen les muntanyes albanes i el cabal dels rius Anio i Tíber, junt amb una reconstrucció en miniatura de Roma. També, per exemple, el cas dels jardins Burlington, de Chiswick, Anglaterra, d'estil paisatgista anglès, els quals, construïts a partir de 1715, contenien una gruta de la qual brollava un riu formant meandres que anomenaren *Brenta*, al·ludint al riu del Vèneto que configura l'eix del paisatge



Fig. 248: «Mapamundi», fol. 54 vers i fol. 55 del *Beata* de Girona.

«Jo Joan, germà i company vostre en la tribulació, la reialesa i la constància que compartim amb Jesús, em trobava exiliat a l'illa de Patmos per haver anunciat la paraula de Déu i per haver donat testimoni de Jesucrist». Joan (*Apocalipsi* I, 9-10).

Cal referir-se ara a la documentació fotogràfica recopilada, en què es troba un banc — actualment inexistent—, amb un respatller amb trencadís on hi ha formalitzats dos segells (Fig. 249). Aquests podrien ser una referència simbòlica al passatge d'«Els set segells» de l'*Apocalipsi*, on l'evangelista Joan té la visió de l'Anyell obrint els segells que precedeixen els catastròfics esdeveniments. S'ha trobat també una altra fotografia on apareix una rèplica de la muntanya de Montserrat construïda al vell mig d'un dipòsit d'aigua cilíndric, actualment inexistent, situat entre els horts al nord del recinte del sanatori (Fig. 250). Així, la muntanya de Montserrat envoltada d'aigua podria remetre a una simbologia apocalíptica que es descriu al passatge dels Evangelis *Mateu* XXIV, 36-40, on Jesús anuncia la fi del món al·ludint als dies anteriors al diluvi universal del *Gènesi*.



Fig. 249: Fotografia antiga en placa de vidre de bancs del recinte de l'antic manicomi de Sant Boi.

«Després, quan l'Anyell va obrir el segon segell, vaig sentir el segon dels vivents que cridava: -Vine!

Llavors aparegué un altre cavall, de color roig. Al seu genet li van donar poder d'arrencar la pau de la terra i fer que els homes es matessin els uns als altres. I li donaren una espasa enorme». Joan (*Apocalipsi* VI, 3-4).

caracteritzat per les vil·les pal·ladianes. De la mateixa manera, en els jardins Wörlitz, a Dessau, el primer jardí paisatgista d'Alemanya que adopta el model provinent d'Anglaterra, hi ha construït el volcà Vesubi en miniatura que té la planta, envoltada d'aigua, formant la punta de la bota del plànol d'Itàlia, a més d'existir diverses escenografies de diferents indrets dels viatges del príncep Leopold Friedrich Franz d'Anhalt-Dassau (1736-1800) per Itàlia. O, un cas més proper, la intervenció modernista a l'església de Sant Romà de Lloret de Mar, Barcelona, on l'arquitecte Bonaventura Conill va construir, entre 1910 i 1916, una sèrie de capelles, una escola parroquial, i a més, una gruta de la Verge de Lourdes i un petit estany on s'hi reproduïa un mapamundi construït amb rocalla.



«D'aquell dia i d'aquella hora, ningú no en sap res, ni els àngels del cel ni el Fill, sinó tan sols el Pare. Tal com van ser els dies de Noè, així serà la vinguda del Fill de l'home. Els dies abans del diluvi anaven menjant i bevent, i prenent muller i marit, fins al dia mateix que Noè va entrar a l'arca; no es van adonar de res fins que va venir el diluvi i se'ls endugué a tots. Així serà igualment la vinguda del Fill de l'home. Llavors hi haurà dos homes al camp: l'un serà pres i l'altre deixat; i dues dones que moldran a la mola: l'una serà presa i l'altra deixada. Vetlleu, doncs, perquè no sabeu quin dia vindrà el vostre Senyor». Mateu (Ev. XXIV, 36-42).

Fig. 250: Fotografia de l'antic dipòsit amb la muntanya de Montserrat surant al bell mig. Arxiu Vendrell.

Per acabar de donar coherència a tot el significat simbòlic, parlarem ara de la singular ubicació del conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi. A l'*Apocalipsi*, els escollits venerant l'Anyell davant del mont Sió i salvats per Déu de la destrucció de la terra i els càstigs als homes són els referits als passatges Joan (*Apocalipsi* VII, 14-15) i Joan (*Apocalipsi* XIV, 4-6). Aquests podrien estar simbolitzats pels infants orfes, pobres i amb discapacitats psíquiques, i els adults malalts mentals residents en aquest centre (Fig. 252, 253). També, si imaginem els infants residents en aquell temps, jugant al voltant del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada —que simbolitza el mont Sió—, és possible establir una relació simbòlica amb el passatge Joan (*Apocalipsi* XIV, 1-5), i a més, presenta analogies amb la il·lustració «L'Anyell i els escollits», fol. 196. vers del *Beat* de Girona (Fig. 251), on hi ha representada, sobre una superfície blava que sembla una gran superfície d'aigua, la muntanya de Sió coronada per l'Anyell amb els escollits per Déu voltant-la. En el text de l'*Apocalipsi* coexisteixen narracions i simbologies que són dramàtiques i terrorífiques, amb d'altres que són de litúrgia i beatitud, i així, aquest fenomen també podria ser present al conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi.



Fig. 251: «L'Anyell i els escollits», fol. 196. vers. *Beza* de Girona.

«Aquests són els qui venen de la gran tribulació. Han rentat els seus vestits amb la sang de l'Anyell i els han quedat blancs. Per això estan davant del tron de Déu, donant-li culte nit i dia dins el seu temple. El qui seua al tron els farà viure en el seu tabernacle. *Mai més passaran fam ni set, ni els farà mal el sol ni la xardor*, perquè l'Anyell que està en el tron els pasturarà i els conduirà a les fonts d'aigua viva». Joan (*Apocalipsi VII, 14-17*).

«Després vaig veure l'Anyell dret dalt la muntanya de Sió, i amb ell hi havia els cent quaranta-quatre mil que portaven escrits al front el nom de l'Anyell i el nom del seu Pare, i vaig sentir del cel una veu que era com el bramul de les onades, com el retronys d'un gran tro; era una veu semblant al cant dels qui s'acompanyen amb la cítara [...] Aquell càntic, ningú no el podia aprendre fora dels cent-quaranta quatre mil que havien estat rescatats de la terra. Aquests són els qui no s'han tacat amb cap dona: són verges. Han estat adquirits d'entre els homes com a primícies per a Déu i per a l'Anyell, i segueixen l'Anyell arreu on va». Joan (*Apocalipsi XIV, 1-5*).



Fig. 252, 253: Fotografia en placa de vidre d'infants i adults residents a l'antic manicomi de Sant Boi.

5.3- *El temple de la Sagrada Família: analogies simbòliques i conceptuals*

«El simbolisme d'aquest Temple —Sagrada Família— es fonamenta en l'*Apocalipsi*, quan diu que l'Església és un arbre frondós sota el qual corren fonts». Antoni Gaudí

«Aleshores els set àngels que tenien les set trompetes van preparar-se per tocar». Joan (*Apocalipsi* VIII, 6)

El conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomí de Sant Boi i el temple de la Sagrada Família contenen una sèrie d'analogies, tant formals com simbòliques, que fan possible establir una sèrie de relacions entre ambdues construccions. El temple de la Sagrada Família es concep, al igual que tot temple cristià occidental, com el reflex a la terra d'un arquetipus celeste, la Jerusalem Celestial de l'*Apocalipsi*. La planta d'aquest temple és de creu llatina de cinc naus i està circumdada per un claustre rectangular. Al perímetre, és a dir, a les façanes del temple, hi ha traçades dotze torres campanars que, coronades per esferes de colors, simbolitzen els dotze apòstols. Al centre i com a fita del temple, hi ha traçat el cimbori dedicat a Jesucrist coronat amb la creu i l'Anyell, disposant a l'interior d'un lampadari que simbolitza la Jerusalem Celestial. Aquest cimbori està envoltat per quatre torres dedicades als quatre evangelistes, representats aquí en forma d'animals fantàstics, tal com a l'*Apocalipsi*. L'altre cimbori existent, de menys alçada i situat sobre l'absis, està dedicat a la Verge Maria. Les voltes de les naus del temple estan sustentades per una malla de pilars —de generació helicoidal i arborescent— que simbolitzen l'arbre de la vida situat al centre de la Jerusalem Celestial, i a més, la façana principal del temple —la de la Glòria—, es fonamenta íntegrament en l'*Apocalipsi*. La il·lustració «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. del *Bea*t de Fernando I i Doña Sancha (Fig. 254), al·ludida a la plaça dels bancs del conjunt modernista de Sant Boi, presenta el mateix esquema simbòlic i morfològic que el de la planta del temple de la Sagrada Família (Fig. 255, 256). Així, a la il·lustració hi ha simbolitzada la plaça i les muralles de la Jerusalem Celestial representant un rectangle circumdat per un mur en forma de claustre amb 12 portes. Al centre de la plaça hi ha simbolitzat l'Anyell amb la creu, i a cada una de les 12 portes de la muralla hi ha representada una figura humana coronada per una esfera de diferent color, simbolitzant així els 12 apòstols i les pedres precioses de la ciutat celestial.

El temple de la Sagrada Família es forma, en planta, a partir d'un conjunt de cercles, sovint concèntrics, emmarcats en un rectangle, així es generen unes formes que recorden els mandales —diagrames de contingut simbòlic formats per cercles concèntrics inscrits en un quadrat o en un rectangle—, i les voltes del mateix temple —els hiperboloides—, també es poden generar a partir de cercles concèntrics (Fig. 255, 256, 258). El conjunt modernista del jardí de l'antic manicomí de Sant Boi es forma també en planta, partint i emmarcant-se en un angle recte, a partir de cercles —a vegades concèntrics—, generant formes que també recorden els mandales (Fig. 257).

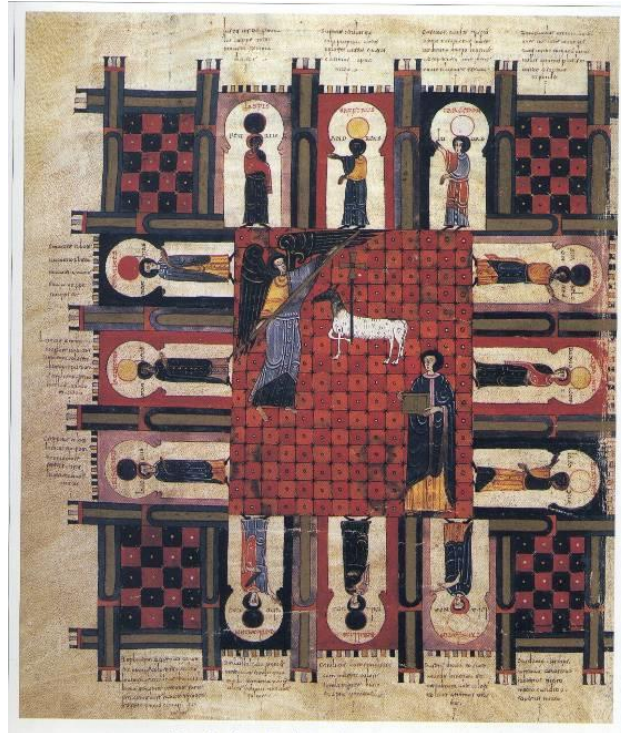


Fig. 254: «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. *Beat* de Fernando i Doña Sancha.

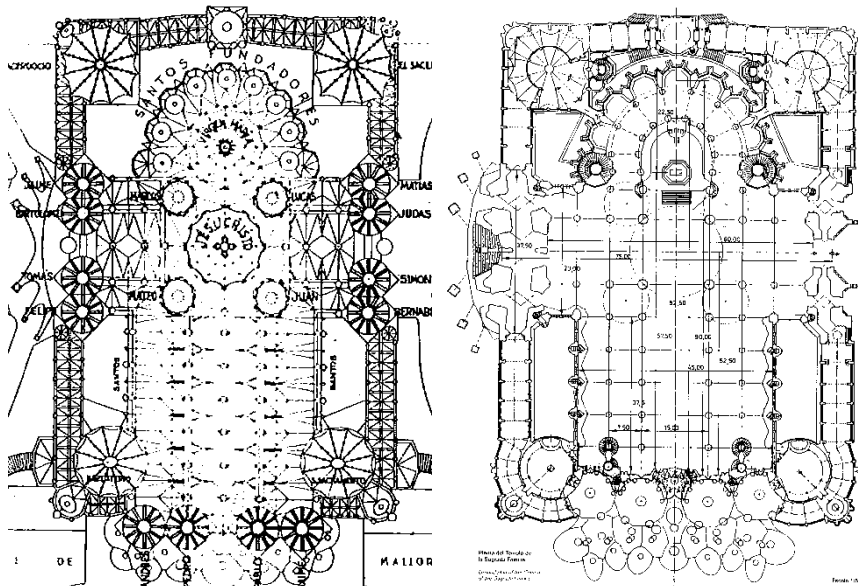


Fig. 255, 256: Planta coberta i planta general del temple de la Sagrada Família.

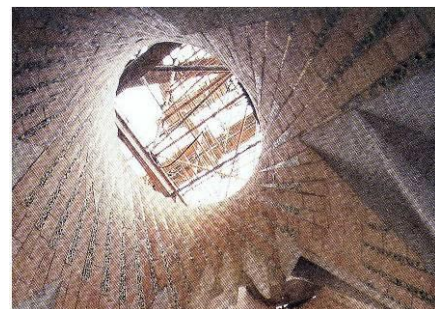
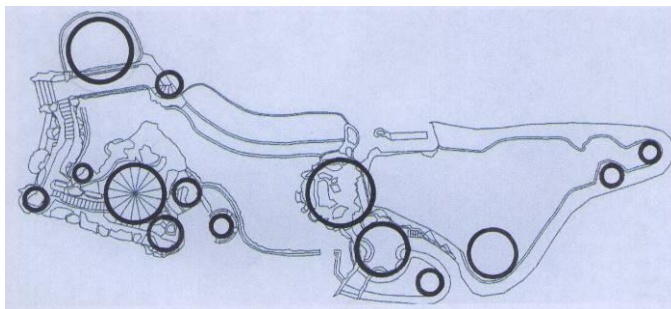


Fig. 257: Cercles traçats sobre la planta del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.
Fig. 258: Sostre hiperbòlic de les naus del temple de la Sagrada Família.

Quant a les seccions, l'estructura central de la Cova-cascada del conjunt modernista de Sant Boi —realitzada l'any 1906—, com ja s'ha dit al capítol 3, podria ser una primera aproximació formal al sistema estructural —inèdit fins llavors en la història de l'arquitectura—, de les voltes de les naus del temple de la Sagrada Família projectades per Gaudí entre l'any 1915 i el 1921 (Fig. 261). L'espai central del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada, format per una volta hiperbòlica i pilars anàlegs, en algunes parts, a mig hiperboloides d'un full, presentaria una clara analogia al sistema estructural, format també per hiperboloides, de les naus i el creuer de la Sagrada Família. Així, es repeteixen, en ambdues construccions, esquemes estructurals on es disposen, en un mateix espai, una forma hiperbòlica buidada que està recolzada sobre d'altres de massisses inverses a aquesta.⁵³

L'estructura principal de la Cova-cascada està generada per una volta principal de forma anàloga a mig hiperboloide còncav, com una trompeta obrint-se en direcció vertical descendent —cap a la terra—, recolzant-se sobre set pilars de formes anàlogues, en algunes parts, a mig hiperboloide convex, com trompetes obrint-se en direcció vertical ascendent —cap al cel— (Fig. 259, 260). Aquestes formes hiperbòliques es poden associar, formalment i simbòlicament, a les boques de les trompetes i al passatge «Les set trompetes» VIII, 2 i XIV, 5 de l'*Apocalipsi*, on mitjançant 7 trompetes s'anuncien els terribles esdeveniments. Aquestes estructures les associem també al fenomen meteorològic dels bufaruts, que generen grans ventades verticals en sentit descendent que xuclen, en forma de remolí, tota classe d'elements de la superfície terrestre cap a l'atmosfera, establint-se així una relació de forces ascendents i descendents. Per altra banda, tal com hem explicat al capítol 4, la clau de la volta principal d'aquesta estructura podria ser una prefiguració simbòlica del temple de la Sagrada Família col·locada de cap per avall,⁵⁴ la qual possiblement es reflectia en una pila baptismal situada sota la mateixa vertical (Fig. 262). Totes aquestes associacions ens permeten fer una analogia referida al fet que la configuració de les estructures i la clau de volta de la Cova-cascada simbolitzarien la sobreposició i unió entre l'àmbit celestial i l'àmbit terrenal, sent així coherent amb el simbolisme del temple judeocristià i l'*Apocalipsi*.

Pel que fa als alçats, cal dir que la Cova-cascada —la construcció principal del conjunt modernista de Sant Boi—, es formalitza partint d'una cripta que es desenvolupa evocant de manera realista una muntanya, culminant amb una fita punxeguda al voltant de la qual hi ha elements menors en forma d'agulla. Així, cal considerar que el temple de la Sagrada Família conté en alçat, a diferent escala i geometritzat, el mateix esquema morfològic.

⁵³ Per a l'anàlisi estructural s'ha consultat a Josep Gómez, catedràtic de càlcul d'estructures de l'ETSAV (UPC) i calculista de la Sagrada Família.

⁵⁴ L'associació entre la clau de volta i el temple de la Sagrada Família va ser obra de Daniel Barbé, geòleg.

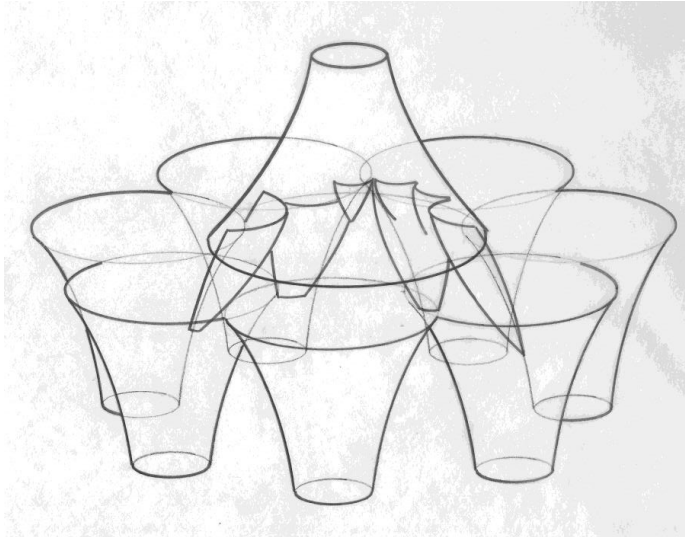


Fig. 259: Hipòtesi esquema conceptual estructura de la volta principal de la Cova-cascada.



Fig. 260: Pilars de la Cova-cascada.



Fig. 261: Fotografia antiga de la maqueta original de les naus de la Sagrada Família.

Ens hem de referir ara a la façana del Naixement del temple de la Sagrada Família, que junt amb la cripta i les Escoles Provisionals, va ser la part del temple que Gaudí va projectar i construir. Aquesta façana conté un gran conjunt escultòric en què es narra el naixement i la infància de Jesús, i a més hi ha una significativa referència simbòlica a la figura de Maria. L'estructura narrativa plasmada a la façana del Naixement coincideix amb la del poema *Jesús infant*, de Verdaguier, que narra, mitificant-la, i utilitzant un llenguatge a vegades proper al kitsch i envoltat d'una aureola de tendresa, la infància de Jesús amb Josep i Maria.⁵⁵ Cal transcriure ara una cita de Ricard Torrents per entendre el simbolisme del temple de la Sagrada Família i relacionar-lo, tant amb l'*Apocalipsi* com amb el poema *Jesús Infant* de Verdaguier: «La Sagrada Família de Gaudí és un artefacte arquitectònic inspirat en la dogmàtica catòlica de la culpa i de l'expiació. Igual que en el poema *Jesús Infant* de Verdaguier, aquí hi ha subjacent, alhora que ben operatiu, el mite polièdric de la família divina i dels començaments arcàdics de l'existència dels humans [...] Les cares del mite són la innocència primigènia, la caiguda o culpa com a pèrdua de la innocència, l'expiació com a via restitutiva de la perfecció originària, l'Arcàdia com a lloc de reconciliació i d'harmonia. Mentre que del mite, però, el poeta en prefereix el

⁵⁵ Torrents, Ricard. «Art, poder i religió: Les bones, les sagrades famílies i la gent honrada de Barcelona. Simbolisme, tendresa i Kitsch». *Art, poder i religió: la Sagrada Família en Verdaguier i en Gaudí*. Barcelona: Proa, 2006, p. 299-367.

capítol dels començaments, Gaudí en prefereix el de la caiguda [...] Per a l'arquitecte la culpa, el càstig i l'expiació ocupen el primer pla».⁵⁶

Partint d'aquesta cita, s'exposa ara una sèrie d'analogies entre el conjunt modernista del jardí de l'antic manicomi de Sant Boi i el temple de la Sagrada Família —on Gaudí comença a intervenir entre l'any 1883 i el 1884— en relació al simbolisme i contingut argumental del poema *Jesús infant*. Aquest poema es comença a gestar l'any 1886 en el viatge que Verdaguer fa a Terra Santa, visitant els indrets on van viure la sagrada família —Jesús, Josep i Maria—; després, entre l'any 1901 i el 1903, l'acabarà d'elaborar i finalitzar. El text de Verdaguer evoca i idealitza el món de la infància, i el conjunt modernista de Sant Boi és un espai destinat als infants on existeixen una sèrie d'elements específicament dimensionats per a aquests, tal com bancs, troncs, places, un sorral, etc. (Fig. 263, 264); cal afegir que, alguns d'aquests elements van ser elaborats, possiblement, pels mateixos infants, tal com alguns trencadissos i revestiments, tots responen a una estètica propera al naïf. La construcció modernista de Sant Boi estava destinada, tant a espai d'esbarjo per als infants residents al centre com a espai de culte.

Gaudí va projectar i construir, juntament amb el temple en construcció de la Sagrada Família, les Escoles Provisionals, un edifici d'una riquesa formal excepcional destinat als infants fills dels manobres que treballaven al temple. Així, es fa present que, tant el conjunt modernista de Sant Boi com el temple en construcció de la Sagrada Família, esdevenen marcs, àmbits i espais utilitzats pels infants (Fig. 265, 266). Cal recordar que molta arquitectura de Gaudí, tal com la dels pavellons d'accés al Park Güell, evoca el món de la infància, i així, aquest concepte també es fa present tant al temple de la Sagrada Família com al conjunt modernista de Sant Boi. A la cripta del temple de la Sagrada Família, Gaudí va simbolitzar «la santa casa de Natzaret», on Jesús —segons els Evangelis— va passar la seva infància, fet que també permet establir una relació entre el temple de Barcelona, el poema *Jesús infant* i el conjunt modernista de Sant Boi.

Establím ara una analogia pel fet que l'*Apocalipsi* conté significatives referències al concepte d'infància i als infants. D'aquesta manera, el capítol «La dona i el drac» descriu el naixement i el triomf de Jesús, com a Déu infant, sobre el drac a la fi dels temps —Joan (*Apocalipsi* XII, 1-18). També els escollits per Déu que estan al costat del mont Sió amb l'Anyell són descrits com a verges —Joan (*Apocalipsi* XIV, 1-6)—; i a més, hi ha una referència als habitants de la Jerusalem Celestial que es podria relacionar amb els infants, ja que se'ls associa al concepte de puresa i a la manca d'idolatria i mentida —Joan (*Apocalipsi* XXI, 27).

⁵⁶ Torrents, Ricard. *Art, poder i religió: la Sagrada Família en Verdaguer i en Gaudí*. Barcelona: Proa, 2006, p. 157-158.



Fig. 262: Clau de volta de la Cova-cascada.

Fig. 263: Trona del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.



Fig. 264: Balcó en forma de recipient o calze del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi.



Fig. 265: Fotografia antiga de infants a la Cova-cascada. 1910.



Fig. 266: Fotografia antiga d'infants al peu del temple en construcció de la Sagrada Família.

Respecte dels elements arquitectònics que configuren el temple de la Sagrada Família i el conjunt modernista de Sant Boi, s'aprecia que també apareixen importants analogies, com per exemple la referent a la «pedra fundacional» d'ambdues construccions. Així, el conjunt modernista de Sant Boi disposa d'un suport vertical coronat per una forma de recipient circular, i aquests elements, simbolitzant una pila baptismal, formen una terrassa demarcada per un banc dimensionat per als infants. Aquest suport vertical, com si formés una espessa reixa, és l'únic de tot el conjunt arquitectònic que està construït amb els blocs de pedra generant una estructura perimetral nervada que s'entrecreu. La «pedra fundacional» del temple de la Sagrada Família, que seria la columna partionera de l'accés principal de la façana del Naixement, forma una columna que sosté la cinta amb la genealogia de Jesús. Aquesta, envoltada per una espessa reixa de forja, està coronada per un conjunt escultòric protagonitzat per l'infant Jesús en un bressol en forma de recipient.

Finalment cal fer una observació: així com en els edificis civils, com la Finca Güell, la Casa Batlló i La Pedrera, Gaudí treballa amb estructures narratives basades en textos de Verdaguer relacionats amb la mitologia grega i cristiana —*L'Atlàntida, Llegendes de Montserrat...*—, en edificis religiosos, com el temple de la Sagrada Família, utilitza estructures narratives basades en textos de Verdaguer relacionats amb la mitologia cristiana —*Canigó, Jesús Infant...*—, sent així, aquestes, les mateixes que un arquitecte, del qual no tenim constància del seu nom, podria haver utilitzat al conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat.

5.4- «Exorcismes»: Verdaguer i Gaudí

«Llegeix les profecies de sant Vicens Ferrer. Diu que un carro de foch rodejarà a Barcelona. Donchs, ja hi sou: lo carro de foch són los ferrocarrils. Tothom està enserpat». Quaderns d'Exorcismes, p. 387 (Fig. 181).

«[...]“Quan serà aqueixa bugada?” És molt lluny y molt a prop.» Quaderns d'Exorcismes, p. 163.

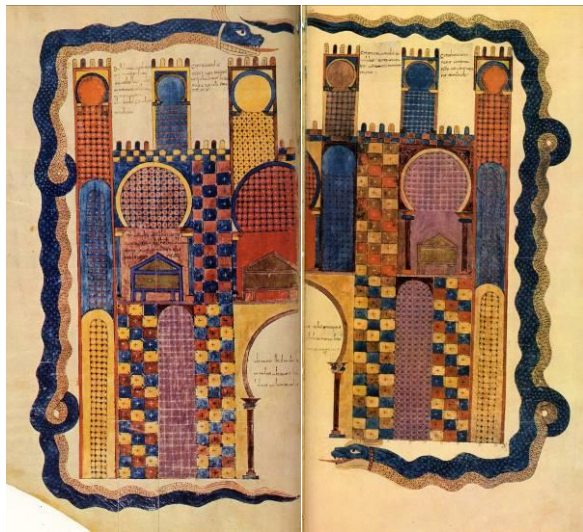
Com ja hem explicat anteriorment, en la darrera dècada del segle XIX es va produir un període de crispació en tots els àmbits de la societat, generat, principalment, pels greus desequilibris socials i econòmics existents deguts a diversos factors entre els quals es trobaven la fallida de nombrosos bancs, la pèrdua dels mercats colonials i la crisi de la fil·loxera. També en aquest període es va produir el replantejament del proteccionisme econòmic i els dos grans atemptats anarquistes, l'any 1893 el del Liceu, i l'any 1896 el del carrer Canvis Nous. Tota aquesta crispació social també es va reflectir en l'àmbit eclesial, aquí com a conseqüència d'interpretar que els problemes existents, d'ordre social, econòmic i moral, no eren més que una lluita entre Déu i el dimoni. Així, el mateix Papa Lleó XIII també va donar suport a aquesta idea i l'any 1890 va promoure, des de l'encíclica *Humanum genus*, la pràctica pietosa de recitar en privat els exorcismes, afegint a més unes pregàries, de to exorcista, al final de cada missa.

És en aquest context històric que Verdaguer va redactar a Barcelona, entre els anys 1890 i 1892, els «Exorcismes», que han estat publicats recentment —l'any 2002— formant part dels *Manuscrits Verdaguerians de Revelacions, Exorcismes i Visions*. El contingut dels «Exorcismes» prové de les notes preses directament per Verdaguer a persones exorcitzades en les sessions dirigides per un conjunt de dones vidents a la Casa d'Oració del carrer Mirallers de Barcelona, les quals va reescriure a posteriori amb un estil més literari.⁵⁷ L'exorcisme és, en termes religiosos, «el conjur de l'esperit del mal, en nom de Déu, per tal que abandoni una persona o una cosa».⁵⁸ Verdaguer, formant part d'un corrent integrista catòlic, creia que el món estava posseït per Satanàs, i participava en uns rituals exorcistes que, sense la delegació episcopal requerida, anaven més enllà del exorcisme, entesos com a pregària, que havia recomanat el Papa Lleó XIII. A mesura que el poeta participava en els exorcismes, es va anar aïllant progressivament del seu entorn social i amics, molts d'aquests vinculats a la jerarquia eclesiàstica, que, oposant-se a aquestes pràctiques, van acabar considerant que Verdaguer havia perdut l'enteniment. Finalment, l'any 1893 el bisbe de Barcelona va comunicar personalment a Verdaguer la prohibició de fer exorcismes. Arran d'aquest fet, Verdaguer va ser destituït del seu càrrec d'almoïner dels marquesos de Comillas, es va quedar sense títol canònic per continuar vivint a Barcelona i va haver de tornar a la seva diòcesi, residint en aquest període al palau episcopal de Vic i posteriorment al santuari de la Gleva. Després d'un curt lapse d'estança a Vic, Verdaguer va tornar a Barcelona sense permís episcopal, i per aquesta causa, l'any 1895 va quedar suspès *a divinis* pel Tribunal Eclesiàstic de Vic, prohibint-li així fer misses i sagraments. Aleshores, el poeta, al que se li havia prohibit fer més exorcismes, va adoptar una actitud de desobediència enfront l'autoritat jeràrquica eclesial, i aquest mateix any va acudir als diaris liberals, en els que va escriure una sèrie d'articles titulats *En defensa pròpia*, donant així a

⁵⁷Soberanas, Amadeu-J. «Sobre l'edició del text dels exorcismes». Volum II: Quaderns d'Exorcismes. *Manuscrits...*, p. 10.

⁵⁸Paupard, Paul. «Exorcismo», dins *Diccionario de las religiones*, dirigit per Paul Paupard, Barcelona, 1987, pàg. 596-597. Nota núm. 66; Bada, Joan. «Estudi introductori». Volum II. Quaderns d'Exorcismes. *Manuscrits...*, p. 47-48.

conèixer la seva versió dels fets, situació i enfrontament amb la jerarquia catòlica. L'any 1895 es va fer un examen psiquiàtric a Verdaguer, en què hi va participar part de la direcció mèdica de l'antic manicomí de Sant Boi, i finalment van resoldre que estava mentalment sa.⁵⁹ L'any 1897 Verdaguer va escriure una altra sèrie d'articles de to més dur sobre la seva situació i de crítica i queixa, entre d'altres, al marquès de Comillas. La condició de figura pública de Verdaguer, el «poeta nacional de Catalunya», va fer que tots aquests fets tinguessin un gran ressò social. També, el poeta va cercar suport entre els bisbes que havia conegut, va recórrer a la via jurídica eclesial i finalment va exposar el seu cas als agustinians d'El Escorial. L'any 1898, la intervenció d'uns i altres, van portar que Verdaguer, a contracor,⁶⁰ es retractés i se sotmetés a l'obediència eclesial, fet que possibilitava finalment el seu retorn a Barcelona, la ciutat que ell havia definit com «la Babilònia, ahont mos pecats m'han portat a viure.»⁶¹, i on va residir fins l'any 1902, el de la seva mort.



«-Ha caigut, ha caigut la gran Babilònia, i s'ha convertit en cau de dimonis, refugi de tots els esperits impurs, de tots els ocellots impurs i de totes les bèsties impures i detestables. Havia embriagat totes les nacions amb els vins i les orgies de la seva prostitució; els reis de la terra s'havien prostituït amb ella, i els mercaders de tota la terra s'havien enriquit amb el seu luxe exorbitant[...]. Per això ara, en un sol dia, veurà els flagells que li cauran al damunt: mort, dol, fam i el foc que la consumirà. Perquè el Senyor Déu, que l'ha condemnada, és poderós». Joan (*Apocalipsi* XVIII, 1-8).

Fig. 267: «Babilònia envoltada de serps», fol. 236 vers i fol. 237. *Beat* de Girona.

Les notes dels «Exorcismes» són transcripcions del que diuen les persones exorcitzades que, en estat de consciència alterada, estan, segons Verdaguer, posseïdes pel maligne. Aquestes notes descriuen el món i concretament Europa i Barcelona com a llocs posseïts pel maligne, i a més anuncien l'arribada imminent d'un apocalipsi, anomenant-lo simbòlicament «la Bugada», associant Barcelona a Babilònia, la ciutat maleïda de l'*Apocalipsi*. En aquestes notes hi ha referències constants a la Sagrada Família, i a més anuncien el retorn de Jesús a la terra, narració que és coherent amb l'argument de l'*Apocalipsi*. Són remarcables també, les moltes al·lusions existents al missatge apocalíptic de la Verge de la Salette. Tots aquests continguts dels «Exorcismes» s'expressen així en els següents paràgrafs:

«A Barcelona, y en tot lo món, la cisanya és molt alta y ufanosa y·l blat petit petit y migrat. Quan vindrà·l dia de la bugada, yo he entès que seria destruïda [...]» Quaderns d'Exorcismes, p. 165.

⁵⁹ Daniel Barbé, geòleg, és el primer d'establir un nexa —referint-lo al fet que alguns dels metges del tribunal mèdic que participen en el «cas Verdaguer» van formar part de la direcció mèdica de l'antic manicomí de Sant Boi, i al text de *L'Atlàntida* de Verdaguer— entre els «Exorcismes» i el conjunt modernista de Sant Boi.

⁶⁰ Bada, Joan. «Estudi introductorí». Volum II: Quaderns d'Exorcismes. *Manuscrits...*, p. 138.

⁶¹ Epistolari..., IV, p.166, de Verdaguer a Jaume Collell, Montserrat, 28 juliol 1884. Extret de Bada, Joan. «Estudi introductorí». Volum II: Quaderns d'Exorcismes. *Manuscrits...*, p. 152.

«Jesucrist ha deixat ja l'home y no hi tornarà fins després del dia de la bugada.» «Quan serà aqueixa bugada?» És molt lluny y molt a prop. Los càstichs han ja comensat y tu no veuràs ja més tranquil·litat sobre la terra. Llavors, la sanch dels sac[erdots] y la dels rics correrà pels carrers.» Quaderns d'Exorcismes, p. 163.

«Som als últims temps y tot ho hem de arrassar y tots ho pagaran [...]» Quaderns d'Exorcismes, p. 286-287.

«Parla de l'Anticrist ab lo mateix sentit del secret de la Salette.» Quaderns d'Exorcismes, p. 307.

«Lo colp s'acosta. La primera plana del colp serà perdre la llum: ningú coneixerà l'ombril de Jesús, ningú coneixerà lo sol del dia, ningú coneixerà la salut.» Quaderns d'Exorcismes, p. 326.

«Lo dia del Judici no sentireu més que fressa de cadenes.» Quaderns d'Exorcismes, p. 389.

Hi ha també una sèrie de fets que porten a establir una relació entre els «Exorcismes» de Verdaguer, el temple de la Sagrada Família i el conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi. S'ha de recordar primer que Gaudí —lector i coneixedor de l'obra de Verdaguer— i el mateix poeta, van mantenir una estreta relació personal al llarg de la seva vida, i que hi ha evidents i significatius paral·lelismes simbòlics i conceptuals entre l'obra artística d'ambdós personatges, els quals han estat ja profundament analitzats i estudiats per diferents autors —J. Bassegoda Nonell, J. J. Lahuerta, R. Torrents, A. Nicolau, L. Ubero, P. Vivas, etc.

El període en què Verdaguer redacta els «Exorcismes», entre l'any 1890 i el 1892, en que el text anuncia la imminent arribada d'un apocalipsi, coincideix amb el període en què escriu el poema *Jesús Infant*, entre l'any 1889 i el 1893; i així, els dos escrits coincideixen amb el contingut simbòlic i narratiu del temple de la Sagrada Família i el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Coincidint en els anys d'elaboració d'aquests textos, Gaudí està definint el seu projecte teològic, simbòlic i formal del temple de la Sagrada Família, i concretament l'any 1891 fa la presentació del projecte als Josefins, que eren els seus patrocinadors. També, l'any 1893, és quan Gaudí decideix prioritzar la seva activitat, i tot i que va seguir construint obra civil, se centra en el projecte del temple de la Sagrada Família, coincidint aquest període amb l'inici de la reclusió de Verdaguer al santuari de la Gleva, on acaba el poema *Jesús Infant*. Dos anys després, l'any 1895 i amb Verdaguer a Barcelona —fugit de la Gleva— i immers en ple conflicte personal i institucional a causa dels seus «Exorcismes», Gaudí fa un dejuni rigorós que l'aboca a les portes de la mort. El «drama Verdaguer» se soluciona i finalitza, l'any 1898, amb el diagnòstic favorable sobre el seu estat mental dictaminat per un conjunt de psiquiatres «entre el quals hi havia el doctor Rodríguez-Menéndez, que havia estat director de l'antic manicomi de Sant Boi, el doctor Arturo Galceran, principal metge-consultor del mateix centre, i el doctor Antonio Rodríguez Morini, que cinc anys després i durant gairebé trenta anys va ser director del centre psiquiàtric».⁶² Finalment, el poeta va passar els últims anys de la seva vida a Barcelona, on Gaudí residia, dedicant-se l'arquitecte, entre d'altres obres, a projectar i construir el temple de la Sagrada Família.

La construcció del conjunt modernista de Sant Boi —entre l'any 1903 i el 1912—, coincideix amb el període on es produeix un canvi important i punt d'inflexió en l'activitat creativa de Gaudí, en què progressivament, l'ús sistemàtic de components formals plàstics expressats mitjançant les corbes parabòliques, els sinusoides, els paraboloides, els helicoides, etc., esdevé

⁶² Aquestes dades han estat trobades per Daniel Barbé, geòleg, a *La Independencia Médica*, del 31 d'octubre de 1895, dirigida pel degà de la Facultat de Medicina de Barcelona.

el discurs formal principal de la seva obra arquitectònica. També en aquest període es produeix la «hiperconversió»⁶³ de Gaudí, amb la pràctica regular de dejunis, assistència a les misses, almoïna, etc. Cal considerar que, l'any 1910, Gaudí va dur a terme un altre dejuni extrem que li va comportar greus problemes de salut; i un any després, ja recuperat, va projectar la façana de la Passió del temple de la Sagrada Família. A partir de l'any 1917, l'arquitecte es va anar aïllant, progressivament, treballant intensament i exclusivament al temple de la Sagrada Família, vivint a partir de l'any 1925 al mateix taller als peus del temple, tal com la figura religiosa i literària de l'ermità al peu de la seva muntanya sagrada.

Tot aquest procés fa possible establir un paral·lelisme entre l'obra i personalitat de Gaudí i la radicalitat de plantejaments que porten Verdaguer a redactar els «Exorcismes» i al seu posterior drama personal. A més, l'actitud vital de l'arquitecte en aquest període, les equivalències estructurals i simbòliques existents entre el conjunt modernista de Sant Boi i el temple de la Sagrada Família —recordem, dedicat en un principi a Sant Josep—, i la ubicació als jardins del sanatori d'un gran dipòsit d'aigua amb una muntanya de Montserrat surant al vell mig —com si simbolitzés «la muntanya refugi i arca de Noé del poble català» en la imminent arribada de la fi del món—, permeten establir evidents analogies amb el text dels «Exorcismes», i concretament amb els següents fragments:

«Aquesta casa és lo temple més gran d'Europa, és la catedral de Jesucrist.» Quaderns d'Exorcismes, p. 289.

«Mira què diu Jesús: “Fes oració, que jo vindré ab tu. Si jo vinch ab tu, veuràs la nobolada de lluny. La oració t'ha de portar a port; del treball te sortirà'l descans.”» Quaderns d'Exorcismes, p. 366.

«Espiritualment pensa que estàs en una cabanya com un petit hermità.» Quaderns d'Exorcismes, p. 366.

«[...] la santíssima Trinitat formarà en vosaltres una sagrada família. Si vosaltres teniu bona unió, encara que siau no més Quatre, ab tal que us vulgau assistir l'un a l'altre, la Sagrada Família, Jesús, Maria y Joseph, regnaran en vostres cors.» Quaderns d'Exorcismes, p. 299.

«Preneu a sant Joseph per patró [...] Floriu com la seva vara.» Quaderns Exorcismes, p. 344.

«Lo món s'ha d'anegar ab foch quan los habitants de la terra sentiran les onades y's veuran perduts. Jesús vos enviarà l'Arca de Noè. Jesús vos ho diu altra vegada. Vosaltres cabreu a l'Arca de Noè, si us sabeu conservar aquí.» Quaderns d'Exorcismes, p. 369.

Una altra relació que s'estableix es basa en el fet que, per una banda, els usuaris a qui estava destinat el conjunt modernista de Sant Boi —els infants orfes, pobres i amb discapacitats psíquiques i els adults malalts mentals residents a l'antic manicomi de Sant Boi—, es podrien associar, donat el contingut simbòlic d'aquesta construcció, als «escollits» o «màrtirs de l'Anyell» de l'*Apocalipsi*; i per altra banda que als «Exorcismes» de Verdaguer s'associa els malalts mentals amb màrtirs, expressant-se clarament en el següent paràgraf: «Preguem pels de la Bojeria», dich jo. «Digas—me respon—: “Preguem per la Bogeria que no és tancada, que és Europa.” Dels boigs de la Bogeria tancada n'hi aura de màrtirs, màrtirs de nosaltres y màrtirs dels vigilants que's déixan perdre la becada.» Quaderns d'Exorcismes, p. 236.

⁶³ Terme extret del llibre de Ricard Torrents, *Art, poder i religió: la Sagrada Família en Verdaguer i en Gaudí*.

A mode d'apunt, es planteja ara una hipòtesi, en què s'estableix un nexa entre la Barcelona apocalíptica que es descriu als «Exorcismes» i les construccions del Park Güell, la Cripta de la Colònia Güell i la Casa Milà.

Així doncs, al Park Güell —en principi concebut com una urbanització residencial que a la pràctica no es va portar a terme⁶⁴—, hi ha construïts una sèrie d'elements que contenen analogies simbòliques amb la Jerusalem Celestial de l'*Apocalipsi*. La façana principal del parc està demarcada per un gran mur coronat amb medallons circulars amb trencadissos de diferents colors, i disposa d'uns accessos laterals coronats pels mateixos medallons (Fig. 268), tots aquests anàlegs als murs i medallons de les il·lustracions de la Jerusalem Celestial dels beats (Fig. 268). El Park Güell es va concebre amb un accés principal molt permeable, on Gaudí no va projectar cap tancament, i així està plasmat al plànol dels pavellons de l'accés, dibuix firmat per Eusebi Güell i Antoni Gaudí el 26 d'octubre de 1904 (Fig. 274). La tanca actual de l'accés prové dels murs del jardí de la Casa Vicens, una de les primeres obres de Gaudí, a més, les portes dels accessos dels extrems del mur principal són, una, atribuïda a Francesc Berenguer Mestres —provinent de la torre Mateu, de Llinars del Vallès, i col·locada al Park Güell després de 1939—, i les dues restants de disseny i construcció relativament actuals. Cal afegir també que la forma corba de la planta dels pavellons fa que l'accés sigui molt obert i permeable. Tot això permetria establir una analogia —de caràcter simbòlic i formal— amb el fet que l'*Apocalipsi* descriu la Jerusalem Celestial com a una ciutat on les seves portes sempre estan obertes (Fig. 235, 236).⁶⁵ L'accés principal al parc està demarcat per dos pavellons, les cobertes dels quals podrien simbolitzar flames, les mateixes que, segons el *Gènesi*, guarden el camí de retorn al paradís i a l'arbre de la vida (Fig. 270),⁶⁶ que, segons l'*Apocalipsi*, està situat al centre de la plaça de la Jerusalem Celestial. La sala hipòstila —la construcció central del parc—, coronada per una cornisa-banc amb simbologia i invocacions marianes, disposa, com a coberta, d'una plaça central que és de tal forma que possibilita circumscriure en planta un quadrat, existint, a més, en un origen, un arbre plantat en un extrem.⁶⁷

El sostre de la sala hipòstila, amb les seves voltes convexes revestides de trencadís blanc de diferents tonalitats, disposa d'un perímetre que produeix una continuïtat visual amb el cel, fet que permet establir una analogia entre aquesta construcció i un cel ennuvolat, i així finalment, es podria «llegir» la sala hipòstila com un temple-runica que disposa com a sostre el cel, contenint aquest núvols, el sol, la lluna i estels, tots aquí formalitzats amb trencadís (Fig. 273).

⁶⁴ La sala hipòstila, que hipotèticament havia de fer la funció de recinte del mercat, les llums i la dimensió dels pilars existents fa que no pugui ser del tot possible la seva òptima funcionalitat. A més, amb tot el conjunt de referències al temple —tant formals com simbòliques— existents en aquest espai, planteja una evident incoherència amb el significat expressat en el passatge evangèlic de la *Purificació del temple*, en què Jesús expulsa els mercaders que han convertit el recinte en mercat —Marc (Ev. XI, 15-19), Lluc (Ev. XIX, 45-48), etc. Així, Gaudí, un fervent catòlic, concebut la sala hipòstila com a mercat amb les referències formals i simbòliques al temple, fa que es pugui plantejar l'existència d'una estranya incongruència amb els passatges del text dels Evangelis.

⁶⁵ «Les seves portes no es tancaran en tot el dia, perquè allí, de nits no n'hi haurà.» Joan (Apocalipsi XXI, 25).

⁶⁶ «Llavors el Senyor-Déu va expulsar l'home del jardí de l'Edèn, perquè treballés la terra d'on havia estat tret. Un cop l'hagué expulsat, va posar a l'orient de l'Edèn els querubins amb la flama de l'espasa fulgurant per a guardar el camí de l'arbre de la vida.» Gènesi III, 23-24.

⁶⁷ Lahuerta, Juan José. *Gaudí. Álbum científico*. Barcelona: Triangle Postals, DL 2004, p. 187.



Fig. 268: Porta d'accés al Park Güell.



Fig. 269: Detall de «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.



Fig. 270: Coberta pavelló d'accés Park Güell.



Fig. 271: «Del castello dell'acqua Giulia», Roma. Il·lustració de Piranesi.



Fig. 272: Postal antiga d'un viaducte del Park Güell.



Fig. 273: Sala hipòstila del Park Güell.

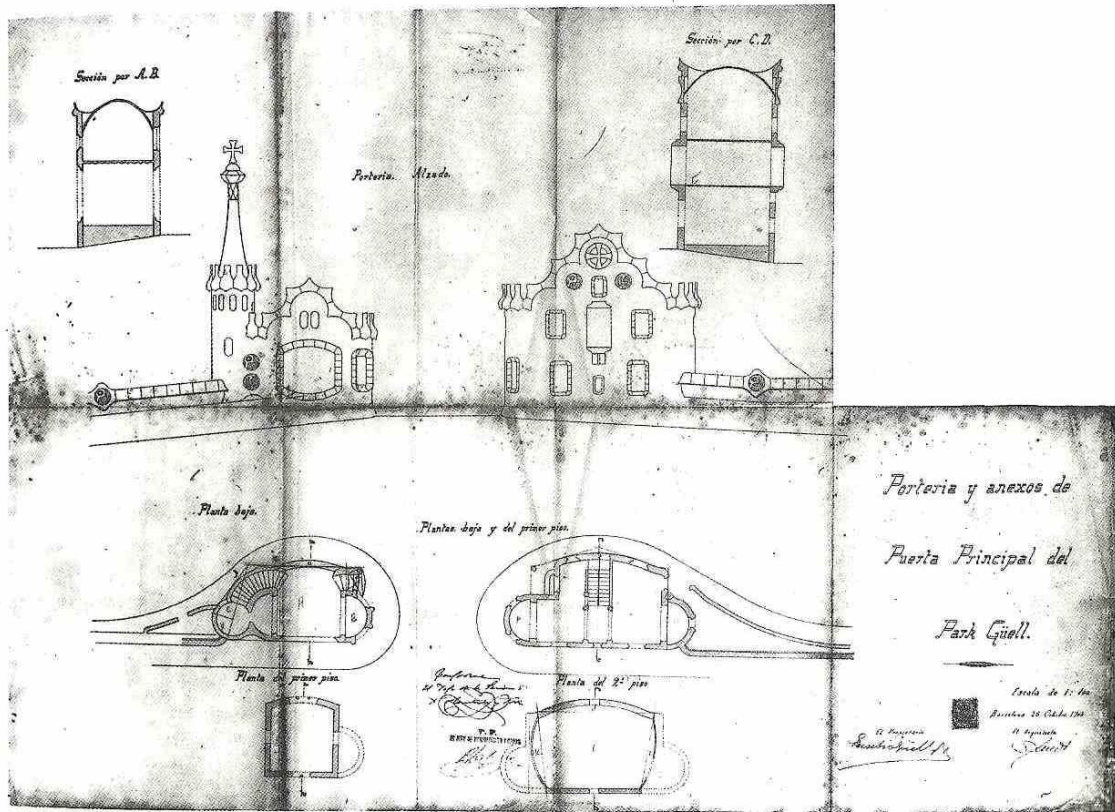


Fig. 274: Plànol d'accés al Park Güell, firmat per Gaudí i Eusebi Güell, 26 d'octubre de 1904.



Fig. 275: Fotografia de l'interior de la cripta de la Colònia Güell.

Consegüentment, totes aquestes característiques i elements d'aquest espai arquitectònic també podrien ser coherents amb el simbolisme i morfologia de la Jerusalem Celestial de l'*Apocalipsi* —*Apocalipsi* XXI, 21-22— i amb la referència a la destrucció del temple a la fi del temps dels *Evangelis* —*Mateu* XIV, 1-3... Els viaductes del parc construïts amb blocs de pedra irregular, que Juan José Lahuerta els descriu com «una arquitectura que no pretén explicar que prové de la natura, sinó demostrar sens dubte que retorna a aquesta»,⁶⁸ i que en un origen Gaudí els va concebre coberts de vegetació⁶⁹ (Fig. 272), podrien evocar també unes runes, simbolitzant amb l'entorn natural existent el retorn al «paisatge atàvic»⁷⁰ del jardí del paradís del *Gènesi*. Així, els viaductes del Park Güell, un parc concebut com un gran balcó que s'obre i fins i tot assenyalat —amb la forma en punxa de la plaça del Teatre Grec— la ciutat de Barcelona, podrien ser també una referència simbòlica a la caiguda i destrucció de la Babilònia de l'*Apocalipsi*,⁷¹ de Roma —entesa com a ciutat «simbòlica i arquetípica», i representada en runes al segle XVIII per Piranesi— (Fig. 271), o a la pròpia Barcelona que es descriu als «Exorcismes» —és coherent amb aquesta hipòtesi, la següent inscripció que Jujol, en forma de plany, plasma al banc serpenti: «Ay urbs antiga y atesorada».⁷²

A la Cripta de la Colònia Güell també es troba contingut apocalíptic que podia estar relacionat amb la Barcelona que es descriu als «Exorcismes» de Verdaguer, i entre d'altres, en el sentit que la morfologia general de l'edifici i d'alguns elements en particular, com els pilars centrals, amb el seu dinamisme orgànic, podrien referir-se a una idea de moviment violent i d'edifici que s'està ensorrant (Fig. 275). També es considera el fet que la cripta, al ser part d'un temple inacabat, podria evocar la visió d'una runa. Referent a la Casa Milà, la seva morfologia, amb façanes i patis que evoquen matèria fluent i formes tectòniques que expressen moviment, i amb tota la seva iconografia i simbologia mariana, podrien simbolitzar un cataclisme o un terratrèmol infligit per la divinitat als homes, tal com s'expressa als «Exorcismes» i a l'*Apocalipsi*. Per tant, Gaudí, en les obres que construeix en aquest període, i un arquitecte del qual no hi ha constància del seu nom, edificant el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, utilitzant ambdós simbologia apocalíptica, podrien estar prenent part en el «cas Verdaguer».

En tot cas, tot el discurs apocalíptic dels «Exorcismes» es podria englobar i formaria part del pensament —en Verdaguer d'una forma molt radical— d'una part del conjunt de la societat catalana, tant la civil com la religiosa, de final del segle XIX i principis del XX. Aquesta, de la que Gaudí formava part, enfront de l'arribada de les noves formes de vida generades per l'era moderna, l'era del maquinisme i la ciència, va respondre amb un discurs que pretenia recuperar i reafirmar un món tradicional fonamentat bàsicament en la cultura i religió catòlica.⁷³

⁶⁸ Lahuerta, Juan José. *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura...*, p. 138.

⁶⁹ Lahuerta, Juan José. *Gaudí. Álbum...*, p. 193.

⁷⁰ Lahuerta, Juan José. *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura...*, p. 119.

⁷¹ «I es tiraran terra al cap i, plorant i lamentant-se exclamaran: "Ai, ai, la gran capital que amb la seva opulència havia enriquit tots els qui solquen la mar! En una hora ha quedat devastada!"» Joan (*Apocalipsi* XVIII, 19).

⁷² L'associació entre el Park Güell i la Jerusalem Celestial ja està expressada per Conrad Kent i Dennis Prindle a la publicació *Hacia la Arquitectura de un Paraíso: Park Güell*. Barcelona: Hermann Blume, 1992.

⁷³ En Gaudí es produeix una gran paradoxa: des del moment en què vol construir tot un món autònom, tancat en si mateix i carregat de simbologia tradicional, tot això amb la voluntat d'establir una confrontació amb el pensament i valors de la modernitat, el que està fent és desenvolupar una complexa tecnologia i llenguatge arquitectònic relacionats, directament, amb la pròpia modernitat.

5.5- *Un temple inacabat*

«[...] l'Altíssim no habita en cap edifici fet per mans d'home, tal com diu el profeta: El cel és el meu tron, i la terra, l'escambell dels meus peus. Ho dic jo, el Senyor. Quina casa em podríeu edificar? A quin lloc podria residir? No ho ha fet tot la meva mà?». Ac VII. 48-50

«[...] Ved la montaña en nueva visión, que ahora se me figura definitiva; no es una montaña que se esfuerce en hacerse templo, sino como una gran ruina de templo enorme que la naturaleza recobra y viste con perpetuo renuevo. Toda la cúpula se ha hundido y allá quedan las columnas aturcidas alzando sus mil brazos, que ya nada tienen que sostener, hacia la bóveda azul del cielo que no pueden alcanzar [...] Y todo se ha hundido de luz. [...]». Diari de Barcelona. Fragment de l'article Montserrat. 1905. Joan Maragall

«Lo dia de la destrucció no quedarà més que aquell[e]s quatre fustetes del sagrari de tot l'edifici. No sé si-s refereix al temple a què m'he referit, o a molts o al món en general». Quaderns d'Exorcismes, p. 331

El temple de la Sagrada Família es comença a construir a finals d'un segle XIX en el que part de l'església catòlica està vivint d'una forma catastrofista els canvis econòmics, polítics i de consciència religiosa que s'estaven produint en la societat. Així, els patrocinadors del temple—els devots de Sant Josep—, el conceben com un temple expiatori, que, finançat amb donacions, esdevindria un medi de redempció social i espiritual.⁷⁴ Gaudí, a partir de l'any 1890 i una vegada acabada la cripta del temple de la Sagrada Família, comença la construcció de l'absis, de la façana del Naixement amb els seus campanars i de part del claustre, tot sense preocupar-se de tancar cap volta important, prioritzant així el fora i alterant la seqüència constructiva, opció aquesta inusual en la construcció tradicional de catedrals. L'any 1906, coincidint que s'ha finalitzat la construcció de la Cova-cascade del conjunt modernista de Sant Boi, i havent-se construït part de la portalada i la meitat inferior de la façana del Naixement, es publica al diari *La Veu de Catalunya* un plànol amb un alçat «esquemàtic» del temple de la Sagrada Família. L'any 1910, acabada la façana del Naixement, Gaudí projecta el cimbori dedicat a Jesús, i l'any 1911 dibuixa la façana de la Passió. A partir de l'any 1915 comença a projectar, mitjançant una gran maqueta de guix, la solució del cobriment de part de les naus del temple, on les seves columnes i sostres simbolitzen l'arbre de la vida de la Jerusalem Celestial i les trompetes de l'*Apocalipsi*. A partir de 1917, quan es publica per primera vegada una planta completa del temple,⁷⁵ Gaudí comença a dedicar-s'hi en exclusiva, recloent-s'hi progressivament fins que l'any 1925 acaba residint en el mateix taller del temple.

⁷⁴ Lahuerta, Juan José. «Templo y tiempo. La Sagrada Família en la formación de los mitos del catalanismo conservador». *Antoni Gaudí. 1852-1926. Arquitectura...*, p. 278.

⁷⁵ El projecte de la Sagrada Família es va concebre, bàsicament, treballant amb alçats, seccions i maquetes; i la planta definitiva es va acabar de definir, per diferents raons, molt tard. Sembla que a Gaudí li costés trobar, per a la planta del temple, una solució definitiva; i aquest fet s'il·lustra d'una forma evident i singular al llibre de T. Tori, en què s'explica que l'arquitecte Joan Bordas —que va dibuixar els plànols de l'Exposició Gaudí de París l'any 1910— va publicar un article a *La Publicitat* (Barcelona, 25 juny 1926, p.4) en què informava de la planta del temple, dibuixada a principis de 1910, i en què deia: «Cuando llegó el momento de dibujar la planta del templo, Martorell y yo pasamos apuros. No había manera de poder arrancar ningún detalle concreto de Gaudí: «Háganlo como les parezca —(Gaudí) decía en cada momento— No, no envíen la planta.» .

César Martinell també explica el següent a *Conversaciones con Gaudí*: «Una planta inacabada: Nos muestra una planta del Templo dibujada por él mismo, aunque sólo a fragmentos. Gaudí dice que es un «chapucero» y que no sabe dibujar. La planta no está hecha en su totalidad porque «no sabe más», porque tiene pereza intelectual y no quiere seguir el procedimiento de coger libros, recortar y pegar los recortes, como hacen algunos.

En aquest últim període de la seva vida, Gaudí conviu amb un món modern que, apartant-se de la religió, s'organitza, ja inexorablement, «única i exclusivament» amb els paràmetres de la ciència i la raó; i l'arquitecte, resistint-se a formar-hi part, assumeix, ja plenament, el paper d'un profeta redemptor. És aquest el període on el seu misticisme, pràctiques ascètiques i activitat creativa permeten establir un clar paral·lelisme amb l'últim període de la vida i «activitat creativa» —els «Exorcismes»— de Verdaguer. L'any 1925, just un any abans de la seva mort, Gaudí veu acabat un dels campanars de la façana del Naixement, i el 1929 es publica la planta definitiva del temple, dibuixada per Puig Boada a partir dels últims esbossos de Gaudí i la gran maqueta de guix que elaborava al taller del temple.⁷⁶

Es proposa ara establir una analogia entre la part del temple de la Sagrada Família projectada i construïda per Gaudí (Fig. 277) i la il·lustració a doble foli de «La Jerusalem Celestial» del *Beat* de Girona, on el foli 231-vers es va sostroure, suposadament, entre finals del segle XVIII i principi del XIX, no existint ja quan aquest beat es va presentar a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888⁷⁷ (Fig. 276). La il·lustració de «La Jerusalem Celestial» del *Beat* de Girona, a diferència de la mateixa dels altres beats, és de composició asimètrica formant crugies múltiples en profunditat i disposant de torres perimetrals tan sols en un costat; a més, a causa del fet que li falta un foli, presenta una Jerusalem Celestial incompleta i esbotzada. Aquesta seria anàloga a la Jerusalem Celestial plasmada al temple de la Sagrada Família que va arribar a projectar i construir Gaudí, on tan sols hi havia construïda la cripta, una part del claustre, una façana amb les seves torres perimetrals i part de l'absis.

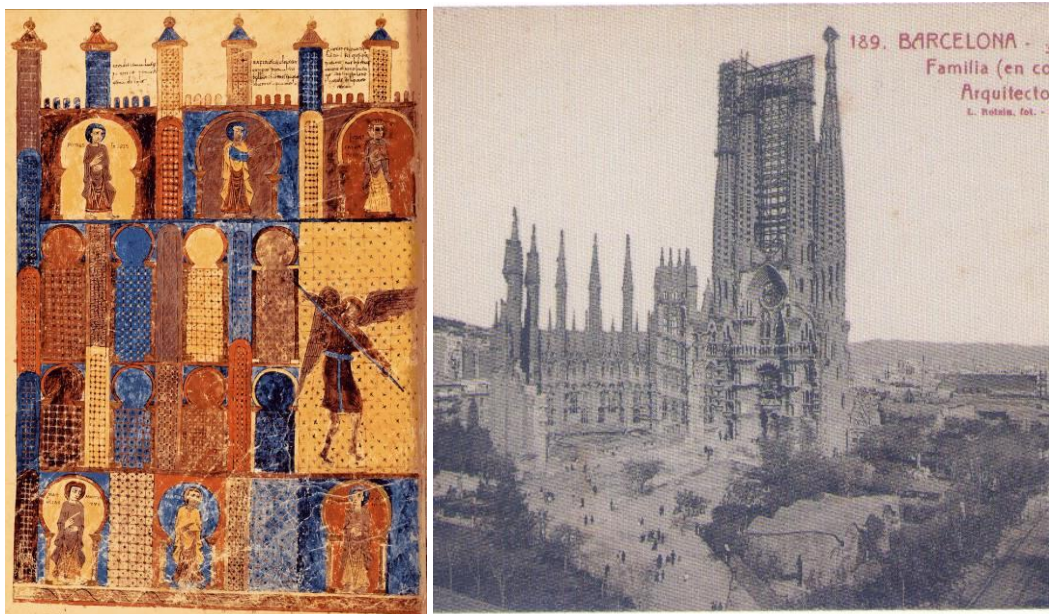


Fig. 276: «La Jerusalem Celestial», fol. 230 vers. *Beat* de Girona.

Fig. 277: Fragment de postal antiga del temple de la Sagrada Família.

Dice que el único dibujo que ha hecho en su vida es el del proyecto de la fachada de la catedral de Barcelona, original del arquitecto Juan Martorell, de quien hace grandes elogios.»

⁷⁶ Lahuerta, Juan José. «Templo y tiempo. La Sagrada Família en la formación de los mitos del catalanismo conservador». *Antoni Gaudí. 1852-1926. Arquitectura...*, p. 306 i 307.

⁷⁷ Bofarull i Sans, Francesc. *Los Códices, diplomas e impresos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888*; i Cid, Carlos e Vigil, Isabel. «Las miniaturas que faltan en el “Beato” de Girona». *Revista de Girona [Girona]*, núm. 20 (1962), p. 42-58.

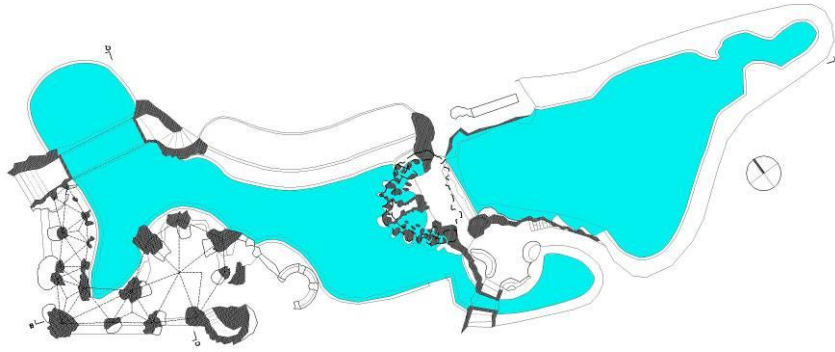


Fig. 278: Planta de les coves del conjunt arquitectònic dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi.

Això permet plantejar la hipòtesi que tant la il·lustració d'aquest beat com aquesta construcció podrien evocar la runa d'un temple, fet que ens fa possible també establir una relació conceptual amb el passatge de *Mateu XXIV*, 1-2, on Jesús anuncia la destrucció del temple a la fi dels temps.⁷⁸ Gaudí, construint primer una part molt visible i expressiva de la totalitat del projecte del temple de la Sagrada Família de Barcelona, una construcció «d'una exagerada verticalitat i uns excessos formals que el llarguíssim temps del projecte sembla portar al seu desbordament»⁷⁹, permetria la possibilitat que aquesta evocés un temple inacabat o unes runes, les mateixes que va descriure Joan Maragall en alguns dels seus poemes i articles del temple de la Sagrada Família.

Al conjunt modernista dels jardins de Sant Boi —1903-1912— hi ha construïda una cripta que és alhora un claustre esbotzat, una capella i una torre-campanar d'un temple que, referint-se als primers temples jueus, no disposa de naus cobertes pels fidels (Fig. 278). Aquesta edificació, al igual que la part del temple de la Sagrada Família que va arribar a construir i projectar Gaudí, també podria evocar un temple inacabat, que obrint-se i integrant-se amb l'entorn «natural», disposaria pels fidels, com a coberta i naus, el cel i la terra.

⁷⁸ «Jesús va sortir del temple. Quan se n'anava, els deixebles se li acostaren i li van fer notar les seves construccions: Ell els digué:

-Veieu tot això? Us asseguro que no en quedarà pedra sobre pedra: tot serà enderrocat.

Mentre estava assegut a la muntanya de les Oliveres, els deixebles li demanaren a part:

-Digues-nos quan passarà això i quin serà el senyal de la teva vinguda i de la fi del món.» *Mateu XXIV*, 1-3. (Extret del llibre de Négrier, Patrick. *El Templo y su simbolismo*. pàg. 212-213).

⁷⁹ Lahuerta, Juan José. «Templo y tiempo. La Sagrada Família en la formación de los mitos del catalanismo conservador». *Antoni Gaudí. 1852-1926. Arquitectura,...*, p. 309.

5.6- *Paradeisos versus Hortus Conclusus*

«“Senyor, apuntau-me en vostre jardí y teniu-m’hi per jardiner”». *Quaderns d’Exorcismes*, p. 220.

«[...], Jesús vos pagarà ab poma d’or, sobre d’or, d’or massís, que la terra no.n pot comprar». *Quaderns d’Exorcismes*, p. 217

El projecte ideològic-religiós portat a terme per Gaudí i Verdaguer va començar a gestar-se a la finca que Eusebi Güell tenia entre Les Corts de Sarrià i Pedralbes, en la que els dos personatges hi van coincidir entre els anys 1883 i 1884. L’any 1884 Gaudí va començar les obres de reforma de la casa principal i jardins; on, a més, hi va construir una tanca amb miradors, cavallerisses, porteries i diferents accessos. Tota aquesta última intervenció es va basar en projectar, delimitar i construir el perímetre dels jardins de la finca, convertint-se l’accés principal en la construcció més rellevant. Aquest, situat en xamfrà, està formalitzat per una sèrie de construccions auxiliars i tanques que se situen al perímetre de la finca. Els elements més característics són un gran pilar coronat per l’escultura d’un taronger i, basculant en aquesta estructura vertical, una gran porta metàl·lica formalitzant un gran drac que, amenaçant, ensenya les seves urpes i obre la gola mostrant els tentacles (Fig. 279). Tot aquest conjunt és una representació literal del cant desè de *L’Atlàntida* de Verdaguer, i així, la finca Güell s’havia transformat en el jardí de les Hespèrides del mitològic continent enfonsat de l’Atlàntida.⁸⁰

Gaudí i Verdaguer podrien aquí haver simbolitzat —amb la gran porta tancada protagonitzada per la presència del drac amenaçador custodiant l’accés— que, tal com explica el mite, en l’ordre de coses actual no és possible l’accés dels homes al *Paradeisos* —el jardí de les Hespèrides amb l’arbre de les pomes d’or de l’Atlàntida—, i així, aquest esdevé un jardí tancat —l’*Hortus Conclusus* de les tradicions clàssiques. L’*Hortus Conclusus* establiria una relació simbòlica amb el paradís del jardí de l’Edèn del *Gènesi*, d’on —tal com es narra al *Gènesi*— Déu va expulsar els homes⁸¹, esdevenint així, també, un jardí inaccessible.

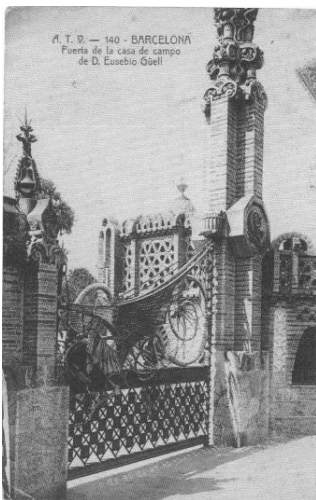


Fig. 279: Postal antiga de la porta principal de la finca Güell a Pedralbes.

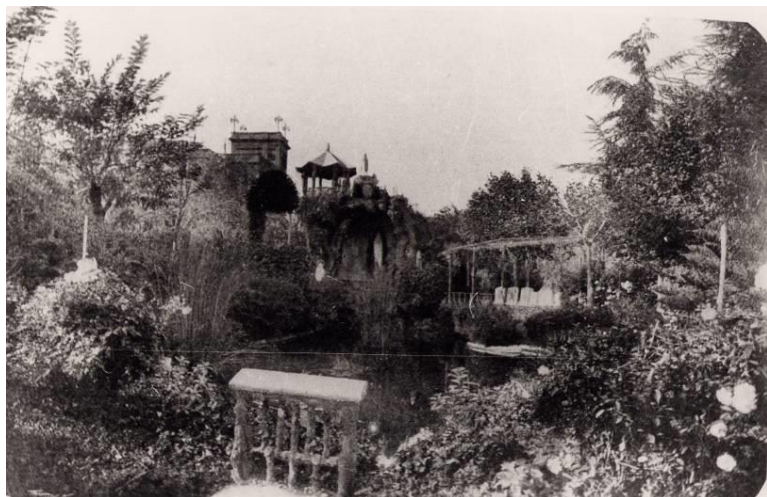


Fig. 280: Fragment de postal antiga del conjunt modernista de l’antic manicomi de Sant Boi.

⁸⁰Lahuerta Juan José. «Burgueses y señores. Verdaguer, Gaudí y la producción simbólica de la alta burguesía barcelonesa, 1878-1888». *Antoni Gaudí. 1852-1926. Arquitectura,...*, p. 43.

⁸¹ «Llavors el Senyor-Déu va expulsar l’home del jardí de l’Edèn, perquè treballés la terra d’on havia estat tret. Un cop l’hagué expulsat, va posar a l’orient de l’Edèn els querubins amb la flama de l’espasa fulgurant per a guardar el camí de l’arbre de la vida.» *Gènesi* III, 23-24.

La façana posterior de la Casa Batlló, revestida amb trencadís de motius vegetals i colors, també és una evocació al jardí de les Hespèrides del mitològic continent de l'Atlàntida. Aquesta, tancada en un pati d'illa de l'Eixample, disposa d'unes baranes contínues —als balcons i a la terrassa de la planta principal— que formalitzen literalment una tanca, simbolitzant així, explícitament, un altre *Hortus Conclusus*.

Al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi (Fig. 280) hi hauria plasmada una simbologia totalment oposada; així, aquí es construeix un temple cristià d'aparença orgànica, cobert de vegetació, amb fonts, sense naus cobertes, i amb un claustre que, formalitzat com si hagués estat esbotzat per l'aigua de les fonts existents, simbolitzaria una construcció que s'obre, s'integra i es «dilueix» amb l'entorn natural i la totalitat de la terra —on havia existit, segons la bibliografia tradicional, el jardí de l'Edèn del *Gènesi* i el *Paradeisos* de l'edat d'or de les tradicions clàssiques. La planta del conjunt modernista de Sant Boi, partint de la formalització d'unes fonts, es desenvolupa demarcant dues traces d'aigua i formant —en un angle de 90 graus— dos cabals. Aquesta morfologia permet plantejar equivalències, tant amb la il·lustració «Baptisme de Crist» foli 189 del *Beat* de Girona (Fig. 213), on el riu Jordà, amb doble cabal, simbolitza i demarca el límit de la terra promesa, com amb el passatge de l'*Apocalipsi*, en què es descriu el nou *Paradeisos* —la Jerusalem Celestial— amb l'arbre de la vida al centre i el riu de l'aigua de la vida disposant de doble cabal.⁸²

Tal com profetitza Verdaguier als «Exorcismes» i podria haver formalitzat un arquitecte, del qual desconeixem el seu nom, al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi, essent coherent amb l'argument de l'*Apocalipsi*, un cop haguessin succeït els desastres naturals, la destrucció de les ciutats, els càstigs infligits per Déu mitjançant els seus àngels exterminadors, i la derrota definitiva de Satanàs i les forces del mal, sorgiria un cel nou i una terra nova que, simbolitzada per la ciutat santa de la Jerusalem Celestial⁸³, suposaria la reinstauració del *Paradeisos*, el jardí primigeni.⁸⁴

⁸² Transcrivim el passatge següent per entendre millor aquest concepte:

«Al mig de la plaça de la ciutat, amb el riu a banda i banda, hi ha l'arbre de la vida, que fa fruit dotze vegades; cada mes dona el seu fruit, i les seves fulles serveixen per a guarir tots els pobles». Joan, *Apocalipsi* XXII, 2.

⁸³ Aquesta es descriu a l'*Apocalipsi* com una ciutat sense temple demarcada per una muralla amb les portes obertes i, disposant al centre, el riu i l'arbre de la vida.

⁸⁴ Aquesta simbologia apareix en els diferents llibres de l'Antic Testament, com per exemple l'expressada a continuació: «Fins que el Senyor, des de dalt, abocarà l'esperit sobre nosaltres! Llavors l'estepa es convertirà en un jardí, i el jardí serà un bosc. El dret habitarà en l'estepa, en el jardí regnarà la justícia. El fruit de la justícia serà la pau, la calma i la seguretat en seran per sempre la collita [...] Però feliços de vosaltres, que sembrareu arran de l'aigua i deixareu anar desfermats l'ase i el bou!» *Isaïes* XXXII, 15-20.

6- Conclusions

6.1- *El modernisme, un moviment artístic de caràcter transversal*

Caldria ara referir-se al moviment artístic del modernisme, i com aquest presenta, a Catalunya, una importantíssima activitat, en la que Gaudí és una de les figures més valorades i, alhora, criticades.

El modernisme a Catalunya, en tant que moviment artístic que forma part de les preavantguardes sorgides a occident —Modern Style, Floreale i Liberty, Sezessionstil, Tiffany, Art Nouveau, Jugendstil...—, va generar una sèrie de propostes estètiques alhora historicistes i renovadores, amb un contingut ideològic i polític nacionalista, el qual provenia de les bases ideològiques de la Renaixença, tot plegat, amb la voluntat de definir un projecte de reconstrucció nacional i de país que entroncava amb la història, l'estètica i els símbols nacionals de l'edat mitjana, que va ser l'etapa de màxim esplendor i influència de Catalunya al món. Conseqüentment, i en el context del procés d'industrialització iniciat a Europa a mitjans de segle XIX, el modernisme va adoptar i posar en pràctica les antigues artesanies, d'origen medieval, com a contraposició a la despersonalitzada concepció portada a terme per les màquines de l'era moderna. Aquest fet va portar a introduir l'art en la totalitat de la producció industrial i artesanal, i així, multitud de dibuixants, pintors i escultors es van dedicar a realitzar obres artístiques, fusionant-les, tant amb l'artesanía com amb la pròpia indústria; comportant que, finalment, l'arquitectura esdevingués la disciplina artística que englobés i aglutinés tot aquest conjunt d'activitats artístiques.

És així, doncs, i per aquesta raó que el modernisme va tenir una excepcional participació i popularitat, comportant així un profund arrelament en les diferents capes del teixit social, polític i cultural de Catalunya, un amplíssim període i cronologia —les dues últimes dècades del segle XIX fins a la tercera dècada del segle XX—, i una extensíssima producció artística.

El modernisme, entès com un moviment artístic regeneracionista i amb un ampli i complex contingut sociològic progressista, va contenir diferents corrents i etapes quant a la seva evolució i pensament, i consegüentment, a mesura que aquest moviment artístic es va conformar i finalment finançar, va succeir que alguns dels seus artistes i iniciadors, a causa dels excessos i amaneraments existents vinculats a un discurs polític i social concret, van acabar defugint del moviment. Així doncs, tot i la importantíssima difusió i acceptació del modernisme a Catalunya, es van produir tota una sèrie de reaccions contraposades: per una banda, i des de la revista *L'Avenç* principalment, es va promulgar amb uns plantejaments d'una profunda càrrega social vinculats al progressisme de les intel·lectualitats europees; per altra banda, i representat principalment per la figura del bisbe Torras i Bages⁸⁵, es va exhortar a una postura i uns plantejaments ideològics antimoderns i conservadors, que varen influir en les grans contradiccions de pensament d'Antoni Gaudí o Rubió i Bellver, o en les rotundes conviccions conservadores d'arquitectes com Domènech Estepà, el qual, posicionant-se clarament contra el modernisme, va dur a terme una producció artística clarament influïda pel mateix moviment.

Tal com comenta Joan Lluís Marfany en el seu llibre *Aspectes del modernisme*, «el modernisme pretenia transformar la cultura catalana en una cultura nacional moderna, coincidint així amb la

⁸⁵ Torras i Bages fa un discurs al Centre Artístic de Sant Lluç, el 1894, en el que condemnava el modernisme en nom del tomisme eclesiàstic, d'una estètica acadèmica i d'una concepció tradicionalista i regionalista de la cultura catalana.

transformació del catalanisme de regionalisme en nacionalisme, on l'artista es compromet amb la burgesia, que adopta el nacionalisme com a una ideologia favorable a les seves necessitats. Es fa palès, però, que aquest plantejament es contradiu amb l'impuls d'apartament social i rebel·lió antiburguesa amb què va néixer el modernisme; i aquesta contradicció permet entendre tota una sèrie de vacil·lacions, interpretacions i discrepàncies sorgides del Modernisme, i en la inclusió, o no, en aquest de diferents autors. Així, des de la perspectiva coetània dels modernistes, l'adopció per la burgesia catalana de l'art nouveau com a estil propi apareixia com una trivialització de l'autèntic modernisme; i per això hom insistia tant a denunciar com a abusiva la identificació del mot modernisme amb els nous estils decoratius.»⁸⁶

Cal a més, considerar l'existència d'un context social complex i inestable vinculat a les reivindicacions de la classes obreres, que malvivien, en aquells moments, en barris insalubres de la gran metròpoli que ja era Barcelona, i treballaven en unes duríssimes condicions laborals en les fàbriques propietat de les classes burgeses. Caldria recordar, com a punt culminant d'aquesta lluita de classes, els fets de la *Setmana Tràgica* de l'any 1909, amb la ja coneguda crema de convents i esglésies (Fig. 281), fent-se així evident que el discurs estètic i les premisses sociopolítiques del modernisme també van entrar en contradiccions amb una realitat social complexa, en la que una base cívica estava en una progressiva evolució cap al sindicalisme i els moviments obrers. Fruit d'aquesta complexa realitat social, va implicar, entre d'altres, que apareguessin, en tota una sèrie de revistes satíriques i humorístiques, una sèrie d'escrits i acudits il·lustrats, sobre el modernisme, en clau irònica i satírica i amb un alt contingut de crítica social.

87



Fig. 281: Vista parcial de Barcelona des de Montjuïc, a la Setmana Tràgica, 1909.

⁸⁶ Marfany, Joan Lluís. «Problemes del modernisme». *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Ed Curial.1975, p.23.

⁸⁷ Bohigas, Oriol. «A la búsqueda de un nuevo estilo». *Reseña y catálogo de la Arquitectura modernista I*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968, p. 69-91.

6.2- Una il·lustració molt eloqüent: els modernistes tancats en el sanatori mental de Sant Boi

El modernisme es va popularitzar i va esdevenir un art a l'abast de tothom gràcies, principalment, a la gran quantitat de producció artística realitzada pels dibuixants, tant en premsa, cartellisme com en diferents revistes, les quals, editades pels mateixos dibuixants o el seu entorn artístic, disposaven d'un contingut que difonia i mostrava les seves propostes estètiques, les revistes més importants van ser: *Luz* (1897-98), *Joventut* (1900-1906), *Quatre Gats* (1899), *Pèl&Ploma* (1899-1903), *Forma* (1904-1906) i *Hispania* (1899-1902). El gran ressò que van tenir les publicacions modernistes dins la societat catalana va suposar, també, tota una sèrie de crítiques a aquest moviment que, en clau satírica, es van plasmar en un conjunt de revistes, les més importants de l'època van ser: *La Campana de Gràcia* (1870-1934) i *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939), les quals, per altra banda i paradoxalment, assimilaren posteriorment molts aspectes de la tipografia i de l'estètica modernista. Aquestes revistes satíriques, que van aparèixer i eren menades per persones vinculades a les classes populars i menestrals, de cultura regionalista i tradicional adherida a la Renaixença, satiritzen el modernisme, que tenia la voluntat de modernitzar una cultura que s'obstinava a viure del passat, que era localista i regional, una cultura que presentava importants signes de retard respecte a les cultures nacionals modernes europees.⁸⁸

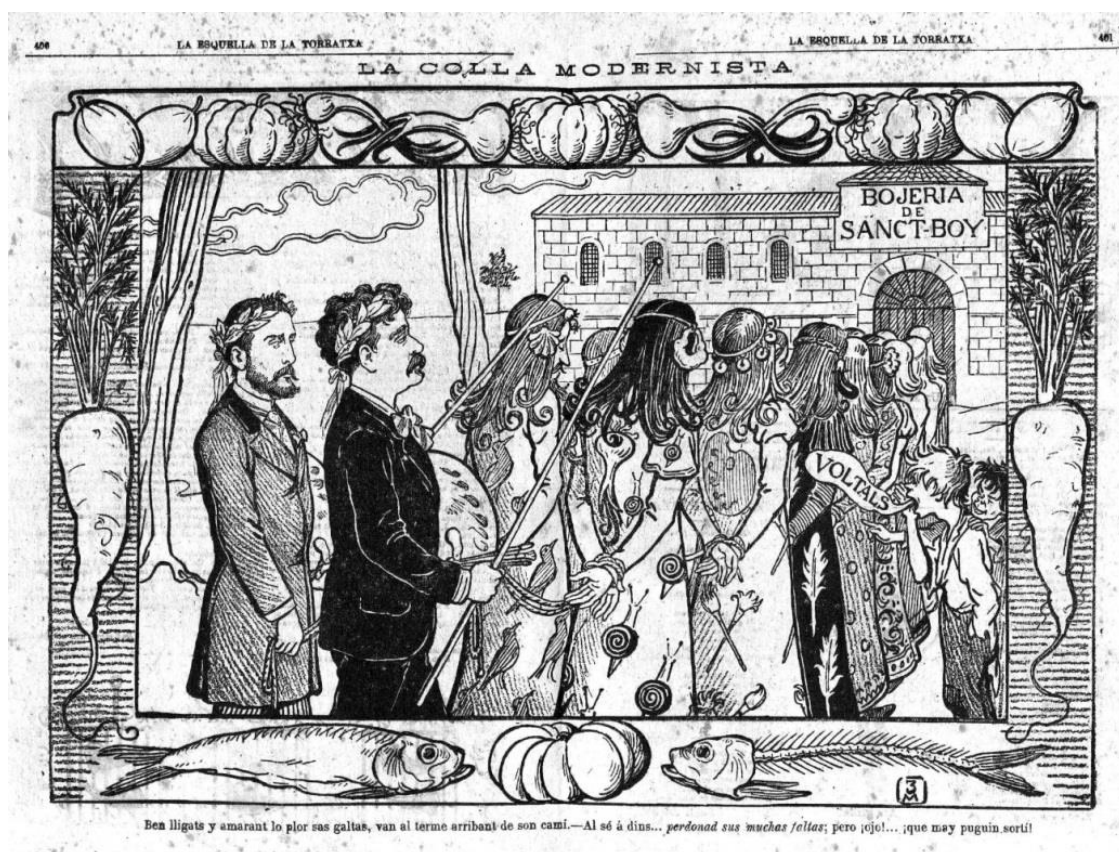


Fig. 282: Il·lustració del número 1014 de *L'Esquella de la Torratxa*.

⁸⁸ Marfany, Joan Lluís. «Problemes del modernisme». *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Ed Curial.1975, p.16.

L'Esquella de la Torratxa, setmanari humorístic d'ideologia republicana, molt popular entre els menestrals i les classes mitjanes, va publicar un número especial, el 1014, de 17 de juny de 1898, en el que va fer una paròdia i una sàtira de l'art modernista, contenint, a doble pàgina i en la part central de la revista, una il·lustració en la que apareixia una corrua d'artistes modernistes vestits, caricaturitzant-la, seguint l'estètica preraphaelita, els quals són portats, lligats de mans pels pintors Marià Fortuny (1838-1874) i Eduardo Rosales (1836-1873), al sanatori mental de Sant Boi de Llobregat⁸⁹. A més apareixen, dirigint-se a la corrua d'artistes amb aire despectiu, dos nois d'aspecte desmanegat que exclamen: «Voltals». A sobre de la il·lustració hi ha escrit: «Colla modernista», i a peu d'aquesta es pot llegir el següent: «Ben lligats y amarant lo plor sas galtes, van al terme arribant de son camí. —Al sé a dins... *perdonad sus muchas faltas*; però ¡jojo!... ¡que may puguin sortí!» (Fig.282). Tal com explica Joan Lluís Marfany en el seu llibre *Aspectes del modernisme*, «les il·lustracions i orles d'aquest número parodiaven amb porrons, botifarres i cebes, els temes decoratius d'arrel preraphaelita, i els textos insisteixen en la nota decadent. La intenció, en definitiva, és presentar els modernistes com una colla d'extravagants i excèntrics, esclaus de l'obsessió per la novetat de tot allò que vingui enllà de la frontera».⁹⁰ També són significatius els últims paràgrafs escrits en aquest número de la revista, en els quals es diu: «El sindicat de propietaris de manicomis de Catalunya ens ha enviat una nota manifestant aver acordat fè una rebaxa de un deu per cent an-al preu de tarifa corresponent a la mesada de tot pensionista que al ingressar acreditat que al perdre la raó a sigut víctima del modernisme». A més ens crida l'atenció la inscripció, a mode d'anunci publicitari, en la que, capgirant el text, es descriu el terme modernista en clau satírica amb aquestes paraules: «Si'n diuhen modernista tot allò que para entendre costa molt treball ¿voleu res mes modern doncs que això que's llegeix enp per munt y cap per vall?» (Fig. 283). Com explica Jordi Martí Aladern, artista plàstic, Manuel Moliné i Muns va ser el dibuixant d'aquest número de *L'Esquella de la Torratxa*, firmant la majoria de les il·lustracions i la mencionada amb un anagrama format pel número 3 i la *M* majúscula, escrivint en l'última il·lustració de la revista i en clau satírica envers la religió catòlica i el marianisme: «3 y la Maria sola».

Com ja hem explicat anteriorment, va ser també en el mateix any de 1898 que Antoni Gaudí va iniciar, a 15 minuts de trajecte a peu del sanatori mental de Sant Boi, el treball d'experimentació amb maquetes funiculars invertides per al projecte de l'església de la Colònia Güell (Fig. 284), iniciant-se també posteriorment, l'any 1903, l'actuació modernista als jardins del sanatori mental de Sant Boi, la qual va culminar amb la construcció, entre els anys 1906 i 1912, d'un jardí de rocalla dedicat a la Verge de Lourdes, en el que es va iniciar un complex treball d'experimentació arquitectònica que anticipa i/o és coetani a les grans obres realitzades per Antoni Gaudí.

⁸⁹ Aquesta imatge de *L'Esquella de la Torratxa* me la va mostrar en Jordi Martí Aladern, artista plàstic, la qual va ser objecte de reflexió per part d'ambdós.

⁹⁰ Marfany, Joan Lluís. «Sobre el significat del modernisme». *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Ed Curial.1975, p.50.



Fig. 283: Eslògan satíric del número 1014 de *L'Esquella de la Torratxa*.

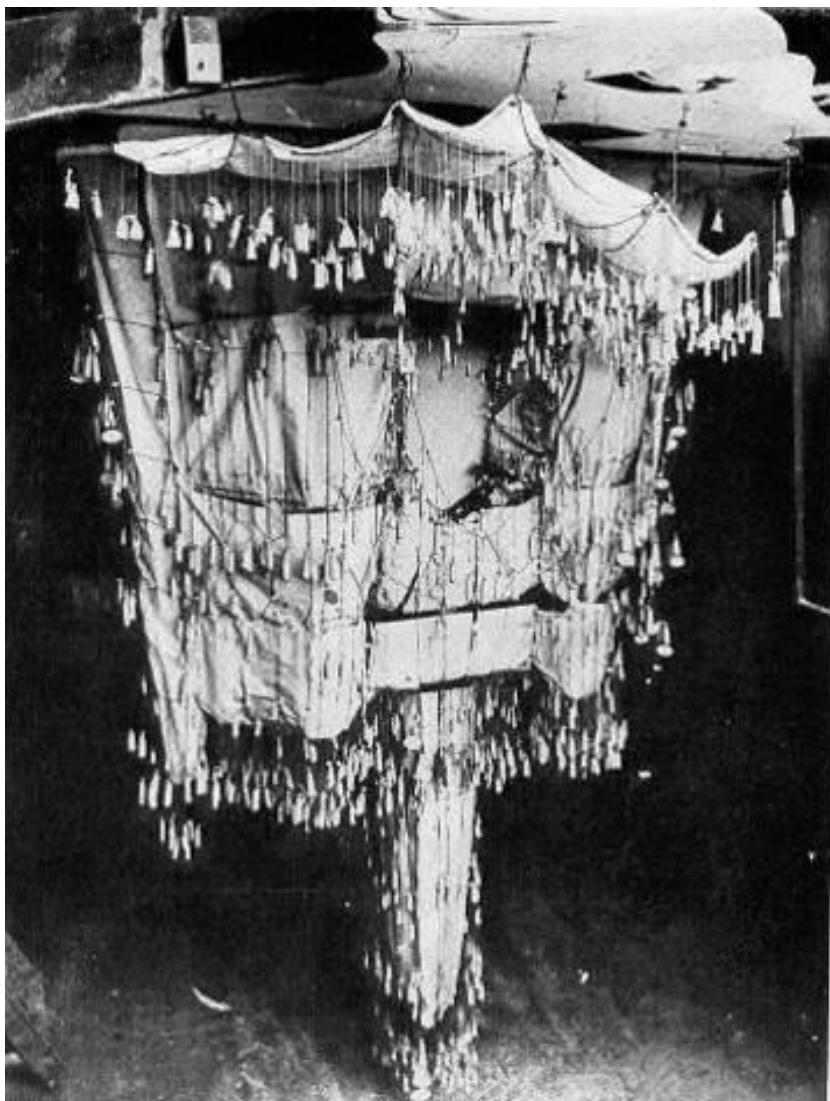


Fig. 284: Maqueta invertida de l'Església de la Colònia Güell.

6.3- Gaudí, figura cabdal del modernisme

A finals de segle XIX, el gran augment de l'edificació a les grans ciutats europees i les noves exigències d'expressió d'una societat urbana fonamentades en el consum generalitzat, en la publicitat i en l'exhibició, seran fonamentals en el reconeixement i enaltiment de la figura de l'arquitecte. Aquest mateix, en tant que artista avantguardista, concebrà la seva activitat com *l'art per l'art*, assumint a més un rol en el que s'implicarà en el disseny de tot el que envolta a la construcció d'un edifici i els elements auxiliars que el componen, des de la vaixella a les làmpades del mateix. L'arquitecte i la seva arquitectura moderna es transformen en personatges i edificis coneguts per tothom, i en front a les façanes edificades als carrers es jutja com davant de quadres en un museu o galeria. La immensa urgència d'afirmació col·lectiva de la burgesia i la necessitat de diferenciació dels seus membres, fa que es realitzin infinitud de construccions singulars i rellevants, les quals es convertiran en temes d'opinió popular. A l'Exposició Universal de París de 1900 l'arquitectura *modern style*, convertida en escenari de la major concentració de multituds i mercaderies mai vista, triomfava; i en aquest període, els premis atorgats per l'Ajuntament de Barcelona dels edificis destaquen l'originalitat, l'individualisme i la rivalitat de propietaris i arquitectes, alterant els nous edificis elitistes en una gran exhibició de masses. La fama de l'arquitecte *fin de siècle* i la ventura de la seva obra, però, son desiguals, ja que patia també crítiques tant de la premsa seriosa com de la satírica.

Gaudí, en tant que formant part d'un període històric en el que l'artista i la seva obra estan a l'abast i consum del públic burgès, és un personatge conegut i admirat per tothom, essent reconeguda la seva fama, per exemple, de la construcció dels seus edificis els quals formen part, tal com hem explicat, dels concursos municipals de Barcelona per designar l'edifici més rellevant d'un any, guanyant-lo, per exemple, amb la construcció de la Casa Calvet.⁹¹

Tal com escriu Juan José Lahuerta: «Gaudí representa a la perfecció el paper d'arquitecte modern, modernista. Per un costat, *a dalt*, imposant el seu gust ple d'excessos en coses que al·ludeixen directament a la vida portada al límit el modus d'actuar de l'artista bohemí, gran burgès, de fi de segle; per altre, *a baix*, el judici que sobre la seva obra fa el públic anònim, el que correspon a una societat basada ja en el consum i l'espectacle, el converteix en el més popular dels personatges. En un extrem, el vèrtex del mercat del luxe que són aquelles cases extraordinàries és un lloc molt reduït, ocupat per molt pocs possibles clients; en l'altre, la fama, aquella popularitat moderna construïda sobre l'*opinió* que sorgeix de la premsa il·lustrada, de les caricatures o de les targetes postals –foren centenars les postals diferents que es van publicar sobre la seva obra en vida de Gaudí–, és increïblement extensa».⁹² (Fig. 285).

Tal com hem apuntat, ja des de l'instant en què comença a construir les seves primeres obres, Antoni Gaudí es va convertir en l'arquitecte modernista més popular per a la societat catalana del moment, produint tota una sèrie d'edificacions que, encarregades i per a ús de la classe burgesa, van esdevenir referent, no tan sols per a aquesta, sinó també per a les classes populars. Això va ser degut, en part, a la quantitat d'imatges simbòliques i al·legòriques que contenia la

⁹¹ Lahuerta, Juan José. «La pâtisserie Barcelone». *Antoni Gaudí. Fuego y cenizas*. Barcelona: Humaredas, Tenov.007, 2016, p. 59-134.

⁹² Lahuerta, Juan José. «La pâtisserie Barcelone». *Antoni Gaudí. Fuego y cenizas*. Barcelona: Humaredas, Tenov.007, 2016, p. 86-87.

seva arquitectura, vinculades aquestes al programa polític del catalanisme de la Lliga Regionalista i als plantejaments ideològics del catolicisme restaurador de Torras i Bages.

Cal afegir, a més, la gran participació activa que Antoni Gaudí va tenir, al llarg de la seva vida, a Catalunya, en tota una sèrie de moviments, idearis i actes polítics, culturals i religiosos. Així, entre d'altres, va establir un vincle molt important amb el Cercle Artístic de Sant Lluc, amb el programa polític i cultural de la Renaixença de Prat de la Riba, amb la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat —creada l'any 1899—, amb el Centre Excursionista i Científic de Catalunya, assistint a més, entre d'altres, al Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana —l'any 1906— o als cursos superiors de cant Gregorià impartit pel professor pare Gregori María Suñol al Palau de la Música —l'any 1916.

L'obra de Gaudí va transcendir a l'opinió pública mitjançant múltiples articles a revistes i diaris, i a més, per mitjà d'il·lustracions en forma de sàtira. Cal, en aquest sentit, fer esment que Josep Yxart, en les seves cròniques sobre l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, ja va fer referència a les obres que Gaudí estava duent a terme o finalitzant en aquell mateix moment, que eren les Cavallerisses Güell i el Palau Güell, i apareixien també obres seves en algunes guies de Barcelona publicades per a l'Exposició Universal⁹³, i sobretot, i des d'un principi, en els àlbums de postals representatives de la ciutat de Barcelona. Ja des de la construcció del Palau Güell, Gaudí va esdevenir un arquitecte molt popular, i així, importantíssims intel·lectuals, com Frederic Rahola i Josep Franquesa, ja des de l'any 1890 li van dedicar grans articles a *La Vanguardia*, *La Renaixença*, *La Il·lustració Catalana*, etc.

També amb el Park Güell, i des del primer moment que es comença a construir, esdevindrà referència amb tota una sèrie de texts publicats al·ludint al mateix, presentant-lo com a un espai ple de connotacions simbòliques referides a la visió d'una Catalunya essencial i primigènia, convertint-se així el parc en un espai arquetípic, el qual establiria lligams amb el programa ideològic del catalanisme de la Lliga Regionalista.⁹⁴ Com a textos a considerar pel seu contingut i extensió, citaríem el de la visita al parc que fa l'any 1903 l'«Asociación de Arquitectos de Cataluña», escrit per Salvador Sellés⁹⁵, els articles de Josep Pijoan, Joan Maragall i Josep Franquesa a *La Il·lustració Catalana*,⁹⁶ i ja posteriorment, un altre article d'importància és el que va escriure Jerònim Martorell,⁹⁷ el qual, després d'un llarg i exhaustiu anàlisi sobre estructures atirantades, finalitza analitzant les estructures, amb imatges incloses, del Park Güell i la Casa Batlló.

A més, Gaudí va esdevenir total protagonista en el que va ser la construcció del temple de la Sagrada Família, a la que, havent abandonat a poc a poc les obres que estava duent a terme i

⁹³ Una de les guies més significatives, donada la quantitat d'imatges publicades —incloses moltes d'obres de Gaudí—, és: «Barcelona á la vista. Fotografías de la capital y sus alrededores». Barcelona: Antonio Lopez Editor, año 1896.

⁹⁴ Lahuerta, Juan José. «Presentación». *Antoni Gaudí. 1852-1926. Antología contemporanea*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 9-15.

⁹⁵ Sellés, Salvador. «Park Güell». *Anuario para 1903. Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona: Imprenta y Litografía de Henrich y Cia., p.47-67

⁹⁶ Franquesa, Joan. «La Sagrada Família», per a *Il·lustració Catalana*, [Barcelona], núm- 146 (1906), p. 163-164; Pijoan, Josep. "Pels que diuen: nosaltres tampoch l'hem de veure acabat", per a *Il·lustració Catalana*, [Barcelona], núm- 146 (1906), p.174; Maragall, Joan, «Una gràcia per caritat», per a *Il·lustració Catalana*, [Barcelona], núm- 146 (1906), p. 175.

⁹⁷ Martorell, Jerónimo. «Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la Arquitectura catalana moderna». *Anuario para 1910. Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona: Imprenta y Litografía de Henrich y Ca., p 119-146.

negant-se a rebre més encàrrecs particulars, s'hi va dedicar, a partir de 1915, totalment i exclusivament. Així per exemple, Joan Maragall, en una sèrie d'articles escrits a partir de 1900⁹⁸, descriu el temple com a espai redemptor que permetria la pacificació definitiva de la Barcelona convulsa de principis de segle, construint a més el mite de Gaudí com a arquitecte visionari enclaustrat dins el temple en construcció. A més, entre 1905 i 1907, Joan Maragall, junt amb Josep Pijoan, publiquen, quasi en paral·lel, un conjunt d'articles dedicats a la Sagrada Família. Josep Pijoan, deixeble i confident de Maragall i amb qui va mantenir una extensa correspondència, explicava el temple de la Sagrada Família remarcant la vessant constructiva i els vincles amb la trama urbana de la ciutat; i a més, va ser el primer autor de conferir a l'obra del temple un caràcter col·lectiu de tots els barcelonins. Per altra banda, Maragall va presentar, en els seus escrits, una visió de la Sagrada Família des d'una vessant mística, al·ludint molt sovint al caràcter de runa del temple en construcció. Així, els seus articles, consoliden públicament la concepció del temple com a obra col·lectiva i l'obligació de continuar la seva construcció per esdevenir així la «catedral nova» d'una nova ciutat que, ja a principis del segle XX, es conformaria partint del les noves idees que proposava el noucentisme.

Caldria recordar, a mode d'apunt, que la concepció del modernisme com a moviment confús, desordenat, contradictori, ha estat transmesa pel noucentisme, el qual proposava una evolució ordenada i guiada de la cultura catalana, i es mostrava a si mateix com «la Creació» enfront «el Caos» que pensaven que era el modernisme. El noucentisme va ser un moviment cultural que, des del partit polític de la Lliga, va subjugar els seus intel·lectuals i artistes a un dirigisme cultural; i així, la visió del modernisme com a moviment dubtós, incoherent i imprecís amaga el fet que, a diferència del noucentisme, aquest no va ser un moviment concebut i menat des del poder.⁹⁹



Fig. 285: Conjunt de construccions modernistes, Passeig de Gràcia, Barcelona.

⁹⁸ Publicat el 20 de desembre de 1900 al *Diario de Barcelona*.

⁹⁹ Marfany, Joan Lluís. «Problemes del modernisme». *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Ed Curial.1975, p.15.

6.4- Gaudí i alguns aspectes del noucentisme

Primerament direm que els vincles i analogies quant a la seva organització i funcionament i els fets històrics compartits entre l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat i la Colònia Güell ens donen un primer argument per entendre el sentit de la construcció del jardí modernista del centre psiquiàtric, i com aquest presentaria importants analogies amb l'església de la Colònia Güell. Després, caldria considerar el complex entorn social en què es mou Antoni Gaudí, en el que les sàtires a favor o en contra del modernisme, com la de *L'Esquella de la Torratxa*, són molt presents en la societat catalana del moment. També s'hauria de tenir en compte la important i complexa càrrega simbòlica, vinculada a la Verge de Lourdes, que conté l'obra del psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat, i com aquesta es considera en la societat del moment, havent pogut esdevenir quelcom incòmode, donat el singular entorn en què estava ubicada.

Cal recordar ara que, donades les dates de la seva construcció i les seves característiques formals i conceptuals, el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi el considerariem l'obra que articulava el gran canvi estilístic i conceptual que va portar Antoni Gaudí, amb l'activa participació de Josep Maria Jujol, a realitzar totes les seves últimes grans obres —Casa Batlló, Casa Milà, Park Güell, intervenció a la catedral de Mallorca i Sagrada Família—, en les que la creació de formes generades a partir de quàdriques reglades —sinusoides, helicoides, hiperboloides, paraboloides...— i la voluntat de modelar la matèria amb formes orgàniques esdevé el seu discurs arquitectònic principal, deixant enrere les propostes principalment eclèctiques i historicistes, que fins llavors havia expressat la seva arquitectura. Així, al sanatori mental de Sant Boi de Llobregat, trobem una obra de caràcter experimental, en què es fa palesa la voluntat de provar diferents vies de recerca, existint així, tal com hem dit anteriorment, una arquitectura que, carregada de simbologia religiosa, presenta formes descurades, rudimentàries i poc polides, en la que apareixen unes formes estructurals que, com gestant-se i en procés de formació i desenvolupament, generen formes primitives o embrionàries del que serien quàdriques reglades, tal com hiperboloides d'un full i helicoides.

Per comprendre millor l'ocultació, deliberada o no, d'aquest conjunt arquitectònic del manicomi de Sant Boi de Llobregat, ens referirem ara a la posterior interpretació que el noucentisme, amb la seva normalització cultural i ideològica, va fer de l'obra d'Antoni Gaudí, fent-se així evident la impossibilitat que una obra com la de Sant Boi de Llobregat, «tan imperfecta», hagués pogut ser assumida i acceptada. Conseqüentment i per comprendre-ho, podríem posar, tal com hem expressat amb anterioritat, l'exemple d'Eugeni d'Ors, que, l'any 1906, quan s'inicia la construcció del jardí marità del psiquiàtric, va escriure: «el poble català està obligat a suportar sobre les espatlles de la seva fràgil normalitat, dos sublims anormalitats: la poesia de Maragall i la Sagrada Família».

Així, els intel·lectuals noucentistes es referiran a la Sagrada Família, amb la voluntat d'integrar aquesta «anormalitat», convertida des de principis del segle XX en un dels símbols del catalanisme conservador, en quelcom en què la càrrega simbòlica catòlica quedarà en un segon terme. En medis tan significatius com *La Il·lustració Catalana* i *La Veu de Catalunya*, l'obra de Gaudí serà referida per autors com Josep Franquesa, Josep Carner, Josep Maria Casas Müller, Josep Pijoan, Joaquim Folch i Torres, etc. Aquest conjunt d'autors van voler interpretar la façana del Naixement de la Sagrada Família, carregada d'exuberants i exagerades formes i elaborats discursos simbòlics (Fig. 286, 287), com una composició merament geomètrica, en la que els mites ideològics noucentistes —llatinitat, mediterrani, proporció, claredat...— esdevinguessin protagonistes rellevants. Així, es va interpretar l'obra de Gaudí,

fonamentalment, des de paràmetres constructius, estructurals i geomètrics. Tots els recursos estructurals portats a terme per l'arquitecte: els arcs catenàrics, els funicles, les quàdriques reglades, les formes guerxes, etc., van ser analitzades en els textos de Francesc de Paula Quintana, Joan Rubió i Bellver o Fèlix Cardellach, interpretant l'obra de Gaudí merament com una estructura, obviant així tota la importantíssima i determinant càrrega formal i simbòlica,¹⁰⁰ fent-se inviable la possibilitat d'assumir la rudimentària i, a primera vista, «extravagant» i en part «grotesca» obra modernista del sanatori mental de Sant Boi de Llobregat.

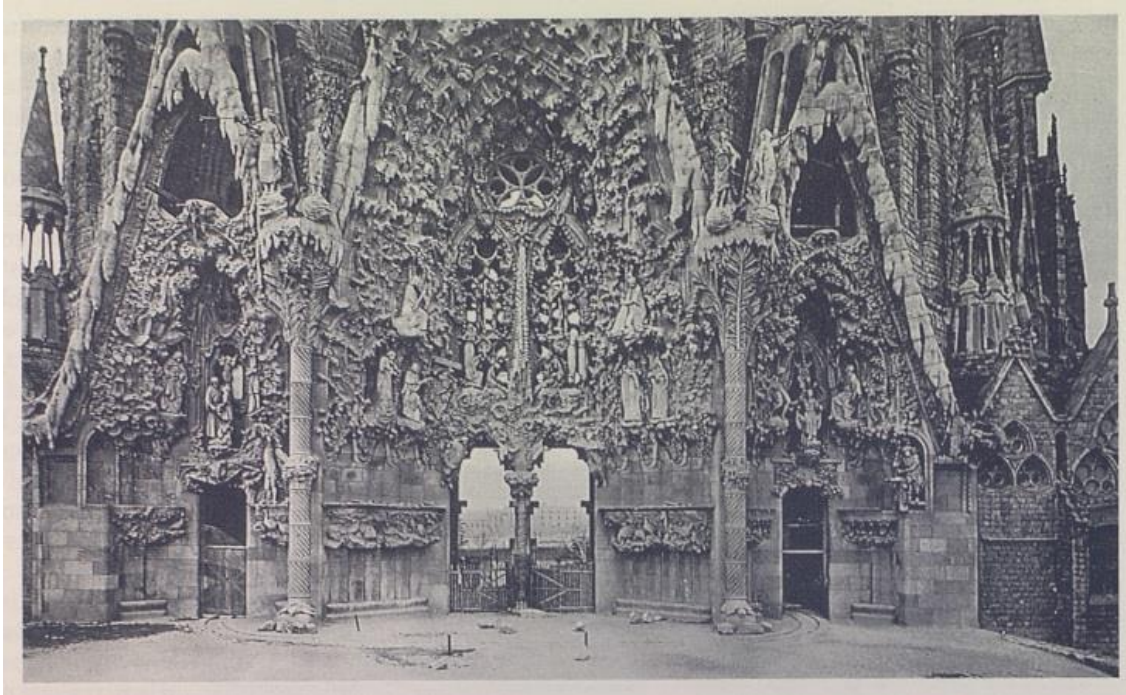


Fig. 286: Façana del Naixement de la Sagrada Família l'any 1921.



Fig. 287: Escultures al Taller de Gaudí a la Sagrada Família.

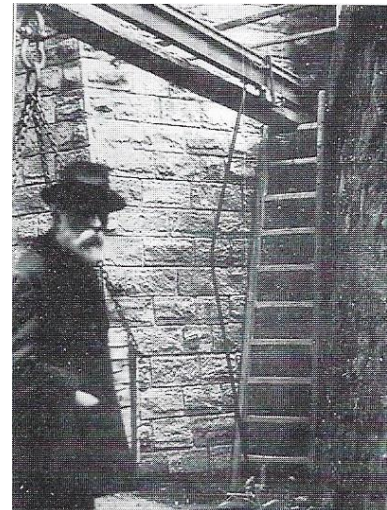


Fig. 287: Antoni Gaudí, 1916.

¹⁰⁰ Lahuerta, Juan José. «Templo y tiempo: Estilo y orden», *Antoni Gaudí. 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. Madrid: Editorial Electa, 1993, p. 288-302.

Des d'un punt de vista merament arquitectònic, direm que la càrrega simbòlica i la complexitat estructural existent en l'edificació modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi ens confirmaria la hipòtesi que ens podríem trobar davant d'una obra excepcional. També trobem, en l'edificació modernista de Sant Boi, un conjunt de formes arquitectòniques que, velades en una exuberància formal i una execució rudimentària, s'estructuren mitjançant rígides lleis geomètriques, conformant així un complex i ric discurs arquitectònic que, junt amb un elaborat contingut simbòlic, vincula aquesta obra, directament, a l'arquitecte Antoni Gaudí i al seu entorn immediat de col·laboradors¹⁰¹; així, la recerca realitzada permet plantejar la hipòtesi que aquest conjunt modernista, articularia, junt amb el projecte de l'església de la Colònia Güell, el canvi formal i conceptual que va portar a Antoni Gaudí a realitzar els seus últims grans projectes arquitectònics —el Park Güell, la Casa Batlló, la Casa Milà i la maqueta dels sostres del temple de la Sagrada Família.

El discurs ideològic catòlic i tot el pensament que intenta contraposar enfront de la modernitat plasmat en les últimes grans obres d'Antoni Gaudí (Fig. 288), se situa, en aquest cas, en el context d'un sanatori mental i amb la participació directa dels pacients en la mateixa obra, creant un espai arquitectònic perquè sigui possible, mitjançant la Verge de Lourdes, el miracle i la curació; tot plegat, en un context social i cultural que, desvinculant-se progressivament de la religió, s'organitzava, ja inexorablement, únicament i exclusivament amb els paràmetres que promulgava la modernitat, cosa que hagués fet molt difícil entendre, tant conceptualment com simbòlicament, la construcció del jardí de la Verge de Lourdes dins l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat, pensada i construïda, donades les seves excepcionals característiques, per l'arquitecte Antoni Gaudí.¹⁰²

David Agulló Galilea. Arquitecte per l'ETSAV (UPC)

Desembre 2019

¹⁰¹ També podria ser reconeixible la intervenció d'algun altre arquitecte, que podria ser Josep Maria Jujol —l'arquitecte que participa i col·labora d'una forma més rellevant en les obres que Gaudí estava construint en aquest període— en algunes parts de l'obra, i mai en la totalitat d'aquesta, donades les intricades geometries existents, podent-se fer així visible la seva «empremta» en el modelatge de les formes i en la plàstica dels elements longitudinals en voladís del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge i en els trencadissos dels bancs.

¹⁰² Aquestes últimes reflexions van ser realitzades junt a Jordi Martí Aladern, artista plàstic.

7- Bibliografia

- AA.VV.** *Gaudí i l'SPAL: Treballs de recerca i restauració del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, 2004.
- AA.VV.** *Els arquitectes de Gaudí*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes, 2002.
- AA.VV.** *GAUDÍ 2002 Miscel·lània. Edició commemorativa de l'Any Internacional Gaudí*. Barcelona: Planeta i Ajuntament de Barcelona, 2002.
- AA.VV.** *Gaudí. La recerca de la forma*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2002.
- AA.VV.** Catàleg de l'exposició: *Gaudí i Verdaguer. Tradició i modernitat a la Barcelona del canvi de segle, 1878-1912*. Barcelona: Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Triangle, 2002.
- AA.VV.** *Jujol*. Barcelona: COAC, Ministerio de Fomento, Centre de Documentació, 1998.
- AA.VV.** *Josep Maria Jujol, arquitecte. 1879-1949*. Barcelona: COAC, *Quaderns*, 1988-1989.
- AA.VV.** *Manuscrits Verdaguerians de Revelacions, Exorcismes i Visions*. Volum II (Estudi introductor: Joan Bada, Establiment del text: Amadeu-J. Soberanas, Apèndix codicològic: Joan Santanach, Text: Verdaguer, Jacint, 1845-1902): *Quaderns d'Exorcismes*. Barcelona: Editorial Barcino, 2002.
- AA.VV.** Revista *CAU. Antoni Gaudí. La construcció de una Arquitectura*. núm. 2. (Paricio, Ignacio; Bassegoda Novell, Joan; Bellmunt, Rafael; Mañà, Fructuós). Barcelona: Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1981.
- AA.VV.** *La Sagrada Família. De Gaudí al CAD*. (Gómez, Josep; Coll, Jordi; Melero, Juan C., Burry, Mark C.) Barcelona: Edicions UPC, 1996.
- AA.VV.** Revista *Frenopática Española*. Revista científica de l'Institut Frenopàtic de Sant Boi de Llobregat. Dirigida pel Dr. Rodríguez Morini, 1903-1911.
- AA.VV.** *Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios*, separata revista I i N, núm. 138, oct., 1995.
- AA.VV.** *Bíblia*. Barcelona: Claret, 2005.
- ARRANZ, Tomás.** *Del internamiento a la psiquiatria comunitaria: historia de la asistencia en «Benito Menni, Complejo Asistencial en Salud Mental»*. Sant Boi de Llobregat: Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, 1995.
- BASSEGODA i NONELL, Joan.** *El gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989.
- BEATO DE LIÉBANA.** *Beati in Apocalipsis Libri Duodecim. Codex Gerundensis. A.D. 975*. Comentario al Apocalipsis. Edición facsímil del Códice de Gerona. Volumen complementario. Estudio de autores diversos. Publica: Catedral de Gerona. Madrid: Editora Internacional de Libros Antiguos, Sociedad Anónima, 1975.
- BERGÓS, Joan.** *Antoni Gaudí. Arquitecte genial. Vida i obra*. Barcelona: Editorial Millà, 1972.
- BOHIGAS, Oriol.** *Arquitectura modernista*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.
- BONET i ARMENGOL, Jordi.** *L'últim Gaudí: El modulad geomètric del Temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Pòrtic, 2001.
- BOFARULL I SANS, Francesc.** *Los Códices, diplomas é impresos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888*. Barcelona: Busquets i Vidal, 1889.
- CARANDELL, Josep Maria; VIVAS, Pere.** *Park Güell. Utopía de Gaudí*. Sant Lluís, Menorca: Triangle Postals, 1998.
- CIRLOT, Juan Eduardo.** *El arte de Gaudí*. Barcelona: Editorial Omega, 1950.
- COLLINS, George R.** *Antonio Gaudí*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1961.
- CID, Carlos; VIGIL, Isabel.** «Las miniaturas que faltan en el "Beato" de Gerona». *Revista de Gerona* [Girona], núm. 20 (1962), p. 42-58.

- CID, Carlos; VIGIL, Isabel.** «El rastro de un “Beato” en el Museo Diocesano de Gerona». *Revista de Gerona*. [Girona], núm.22 (1963), p. 7-22.
- DURAN I ALBAREDA, Montserrat.** *Josep Maria Jujol. L'arquitectura amagada*. Barcelona: Editorial Meteora, 2003.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain.** *El arte Gótico*. Madrid: Akal, 1992.
- FLORES, Carlos; JUJOL (fill), J.M.; RÀFOLS, J.F.; TARRAGÓ CID, Salvado.** *La arquitectura de Josep Maria Jujol*. Barcelona: COACB i Editorial la Gaya Ciencia, 1974.
- FRUCTUOSO, Pedro Antón.** *Almacén de razones perdidas: historia del Manicomio de Sant Boi (1853-1945)*. Barcelona: Editorial científico-médica, 1982.
- FRUCTUOSO, Pedro Antón.** *El Manicomio de San Baudilio de Llobregat (1853-1945): estudio histórico, asistencial y social*. Treball, publicat l'any 1980, presentat per Pedro Antón Fructuoso per optar al grau de doctor en medicina i cirurgia.
- GALCERAN GRANÉS, Arturo.** *El moderno manicomio de San Baudilio de Llobregat. Científicamente considerado*. Barcelona: Imprenta de la casa provincial de caridad, 1892.
- GÜELL, Xavier.** *Antoni Gaudí. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1990.
- GUÉNON, René.** 1886-1951. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós, 1995.
- HANI, Jean.** *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. DL 1996 (Barcelona: Liberduplex).
- HANI, Jean.** *La virgen negra y el misterio de María*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. DL 1997 (Barcelona: Liberduplex).
- KENT, Conrad.** *Hacia la arquitectura de un paraíso: Park Güell*. Barcelona: Hermann Blume, 1992.
- LAHUERTA, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política*. Madrid: Electa, 1993.
- LAHUERTA, Juan José.** *Casa Batlló, Barcelona, Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals, DL, 2001.
- LAHUERTA, Juan José.** *Gaudí: álbum científico*. Barcelona: Triangle Postals, DL, 2004.
- LAHUERTA, Juan José.** *Univers Gaudí*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (etc.), cop., 2002.
- LAHUERTA, Juan José.** *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- LAHUERTA, Juan José.** *Antoni Gaudí. Fuego y cenizas*. Barcelona: Humaredas, Tenov S.L., 2007.
- MARTINELL, César.** *Gaudí, su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: Colegio de arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura, 1967.
- MARTINELL, César.** *Conversaciones con Gaudí*. Barcelona: Ediciones Punto Fijo, 1969.
- MENTRÉ Mireille.** *El estilo Mozárabe. La pintura cristiana hispánica entorno al año 1000*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1984.
- MURILLO, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidas á la Excma. Diputación provincial de Barcelona*. San Baudilio de Llobregat, 1911.
- NÉGRIER, Patrick.** *El Templo y su simbolismo*. Madrid: Kompás Ediciones, S.L., 1998.
- RODRÍGUEZ MORINI, Antonio.** *El antiguo Manicomio de San Baudilio y el moderno Sanatorio Frenopático de Nuestra Señora de Montserrat, notas históricas y descriptivas*. Barcelona: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1929.
- Perejaume.** *Els cims pensamenters: de les reals i verdagueres elevacions*. Barcelona: Polígrafa, 2004.

- PUIG-BOADA, Isidre.** 1890-1987. *El pensament de Gaudí. Compilació de textos i comentaris.* Barcelona: Editorial Dux, 2004.
- PUIG-BOADA, Isidre.** *L'església de la Colònia Güell.* Barcelona: Editorial Lumen, 1976.
- STIERLIN, Henri.** *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe.* Madrid: Editorial Nacional, 1983.
- TORII, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo I i II. Texto. Madrid: Instituto de España, 1983.
- TARRAGONA I CLARASÓ, Josep Maria.** *Gaudí, l'arquitecte de la Sagrada Família: Biografia breu.* Barcelona: Torsimany books, 2016.
- TORRENTS, Ricard.** *Art, poder i religió: la Sagrada Família en Verdaguer i en Gaudí.* Barcelona: Proa, 2006.
- VERDAGUER, Jacint.** *El somni de Sant Joan.* Perpinyà: Typographie de Charles Latrobe, 1888.
- VERDAGUER, Jacint.** *L'Atlàntida.* Barcelona: Edicions 62, 1989.
- VERDAGUER, Jacint.** *Obres completes.* Volum I, Barcelona: Editorial Selecta, 1974.
- VERDAGUER, Jacint.** *Obres complertes.* Volum III, Barcelona: Josep Agustí, 1905.
- WILTON-ELY, John.** *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings.* Volume I. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994.
- YARZA LUACES, Joaquín.** *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados.* Barcelona: Moleiro Editor, S.A., 1998.

Documentació no publicada:

AA.VV. (Agulló, David; Barbé Daniel; Aladern, Jordi). *Gaudí i Jujol als jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi de Llobregat.* 2007.

Articles publicats sobre el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat:

- AA.VV.** (Agulló Galilea David; Barbé Farré, Daniel; Martí Aladern, Jordi.) «Un jardí invisible», revista *Mètode*, Universitat de València. [València], núm. 65 (2010), p.30-41.
- AA.VV.** (Agulló Galilea, David; Barbé Farré, Daniel; Gracià, Oriol.) «El banc de proves de Gaudí?», revista *Sàpiens*, núm. 106, p. 40-47. Barcelona, 2011.
- AGULLÓ GALILEA, David.** «Gaudí i l'enigma del conjunt modernista dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi», *Quaderns d'Estructures*, Associació de Consultors d'Estructures. Barcelona, núm. 38 (2010), p.60-70.
- AGULLÓ GALILEA, David.** «Gaudí and the Enigma of the Modernist Architectural Ensemble in the Gardens of the Former Sant Boi Insane Asylum», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p.41-48.
- AGULLÓ GALILEA, David.** «Gaudí and some observations on the Modernist Garden at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 12 (2016), p. 71-78.
- BARBÉ FARRÉ, Daniel.** «The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p.49-57.
- BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol.** «Reconstruir la arquitectura moderna», *El Periódico*. [Barcelona], (25 març 2012), p.9.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel.** «¿Un Gaudí inédito?», *Culturas, La Vanguardia*. [Barcelona], (27 juny 2012), p.22.
- PLAYÀ MASET, Josep.** «El Jardín gaudiniano de Sant Boi», *La Vanguardia*. [Barcelona], (20 novembre 2016).

Catàleg publicat que conté el conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat:

AA.VV. (Almuzara, José Manuel; Curti, Chiara; Giordani, Diego; Giussani, Carmen; Faulí, Jordi; Sotoo, Etsuro). *Antoni Gaudí, the days of creation*. Barcelona: Sagrada Família, 2013.

Documentació filmada:

BARBÉ FARRÉ, Daniel. *Lo jardí de les rahons perdudes*. (Documental) Barcelona, 2010.

Documentació fotogràfica no publicada:

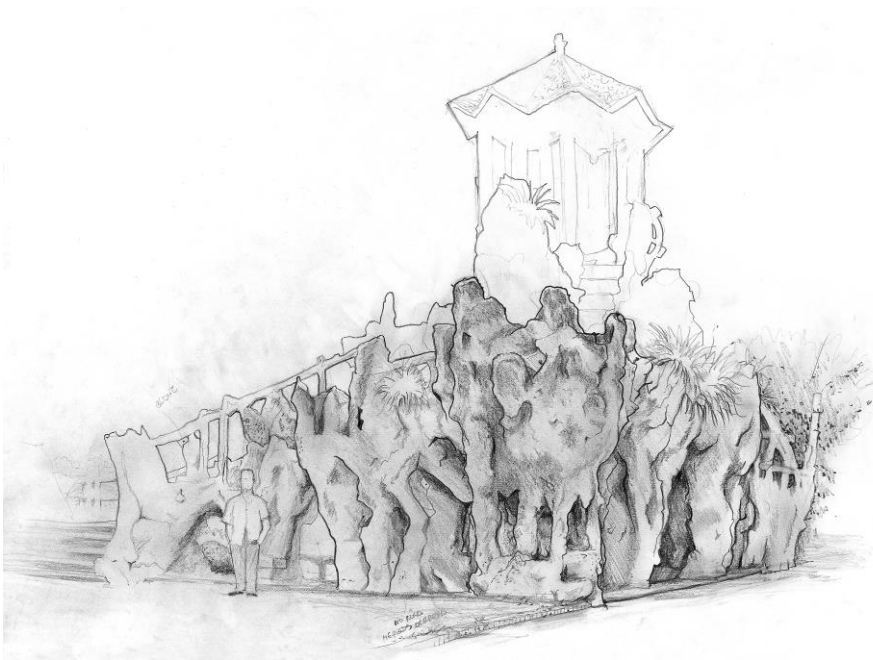
Postals antigues de Sant Boi de Llobregat i de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Vendrell.

Fotografies antigues en placa de vidre. Arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Plànols del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. David Agulló Galilea, arquitecte, i Esteve Agulló Galilea, il·lustrador i dissenyador industrial.

Fotografia: Aleix Bagué, fotògraf; Holguer Strauss, fotògraf; i David Agulló Galilea, arquitecte.

ANNEX A
APUNTS DEL PROJECTE DE RESTAURACIÓ DEL
JARDÍ MODERNISTA DEL PARC SANITARI SANT
JOAN DE DÉU



Sumari

I MEMÒRIA

-MG. DADES GENERALS DEL PROJECTE

MG1 Identificació i objecte del projecte p. 172

MG2 Agents del projecte p. 172

-MD. MEMÒRIA DESCRIPTIVA

MD1 Informació prèvia: antecedents i condicionants de partida p.172

MD 2 Descripció del projecte p. 172

MD 2.1 Descripció general del projecte i dels espais exteriors adscrits p. 172

-Proposta urbanística p. 172

-Proposta arquitectònica p. 175

El concepte d'obra d'art p. 175

Teoria de la restauració p. 176

Projecte p. 177

Museografia p. 178

-PLÀNOLS DEL PROJECTE DE RESTAURACIÓ DEL CONJUNT MODERNISTA DEL PARC SANITARI SANT JOAN DE DÉU (PROJECTE DE DAVID AGULLÓ GALILEA & PILAR PESET RIBES, ARQUITECTES) p. 180

-FOTOGRAFIES DE LA RESTAURACIÓ DE LA PLAÇA DELS BANCS AMB TRENCADÍS DEL CONJUNT MODERNISTA DEL PARC SANITARI SANT JOAN DE DÉU (PROJECTE DE DAVID AGULLÓ GALILEA, ARQUITECTE) p. 204

.

I MEMÒRIA

-MG. DADES GENERALS DEL PROJECTE

MG1 Identificació i objecte del projecte

Títol del projecte: Restauració del jardí modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Objecte de l'encàrrec: El jardí modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Situació: Carrer Antoni Pujadas 42, Sant Boi de Llobregat.

Afectació urbanística: 7A Equipaments actuals. Pla General Metropolità.

MG2 Agents del projecte

Promotor: Parc Sanitari Sant Joan de Déu

Projectista: David Agulló Galilea & Pilar Peset Ribes, arquitectes.

-MD. MEMÒRIA DESCRIPTIVA

MD1 Informació prèvia: antecedents i condicionants de partida

La parcel·la on s'ubica el conjunt modernista objecte del projecte està dins el recinte del Parc Sanitari de Sant Joan de Déu, i està delimitada per dues avingudes rodades rectes i per una via rodada corba. La parcel·la, de forma semitriangular, disposa d'una topografia amb un pendent del 2% en direcció est. L'edificació, que originalment disposava d'un llac i cascades, està en un estat de degradació important, actualment el llac està dessecat i omplert de terres.

MD 2 Descripció del projecte

MD 2.1 Descripció general del projecte i dels espais exteriors adscrits

-Proposta urbanística:

La proposta urbanística parteix, en un principi, de respectar i restablir les preexistències urbanístiques que envoltaven el conjunt de les grutes, de generar un marc urbanístic que permeti un recorregut continu al voltant de les mateixes, i de recuperar així els itineraris existents en el projecte original. A més, i per altra banda i ja fora de l'àmbit estrictament del jardí, es proposa potenciar determinats accessos del recinte del Parc Sanitari per permetre emmarcar millor, històricament, la visita als jardins modernistes.

Així i per una banda, partint del plànol del jardí elaborat per l'arquitecte Miquelerena l'any 1911, es proposa restituir els parterres originals de l'any 1903, fet que suposarà una relectura del conjunt de les grutes i el llac, donant coherència a la geometria preexistent del llac, i restituint-ne el sentit original. Per altra banda es decideix, en l'avinguda asfaltada adjacent a les grutes, crear un recorregut lineal que permeti la circulació contínua dels visitants al monument, recuperi el vincle espacial existent entre l'avinguda i les grutes, i no impedeixi ni interfereixi la circulació rodada existent.

El conjunt arquitectònic modernista disposava, originàriament, d'una sèrie de llacs i cascades, que entrelligaven, vertebraven i unien les diferents parts que el componen; així doncs, es

proposa recuperar, amb tecnologia moderna, el llac i tota la instal·lació hidràulica per restablir aquesta integritat que aportava l'aigua, i la referència en els recorreguts al voltant del monument. Cal considerar, a més, com la vegetació que hi havia —ho sabem per les fotografies d'època de què disposem— tenia també la funció d'unificar i entrelligar els diferents elements que configuren el conjunt arquitectònic. Així doncs, es proposa tornar a plantar la vegetació original, que, junt amb l'aigua i la col·locació de les estàtues de la Verge de Lourdes i Bernardette, restituiran el caràcter simbòlic marià que conté aquesta construcció.

Pel que fa als accessos al recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, es proposa potenciar, mitjançant senyalització, l'entrada pel carrer Pablo Picasso, que conserva part de l'antic mur del recinte, i està, urbanísticament, directament vinculat a Sant Boi de Llobregat i és la connexió natural entre el municipi i el Parc Sanitari. A més, es proposa un nou accés pel carrer que separa el Parc Sanitari Sant Joan de Déu amb el complex assistencial de Benito Menni, que s'ubica a la placeta demarcada per l'accés a l'església i l'edifici reservat al Germans. Tot plegat, per emmarcar millor, històricament i arquitectònicament, la visita als jardins modernistes del recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

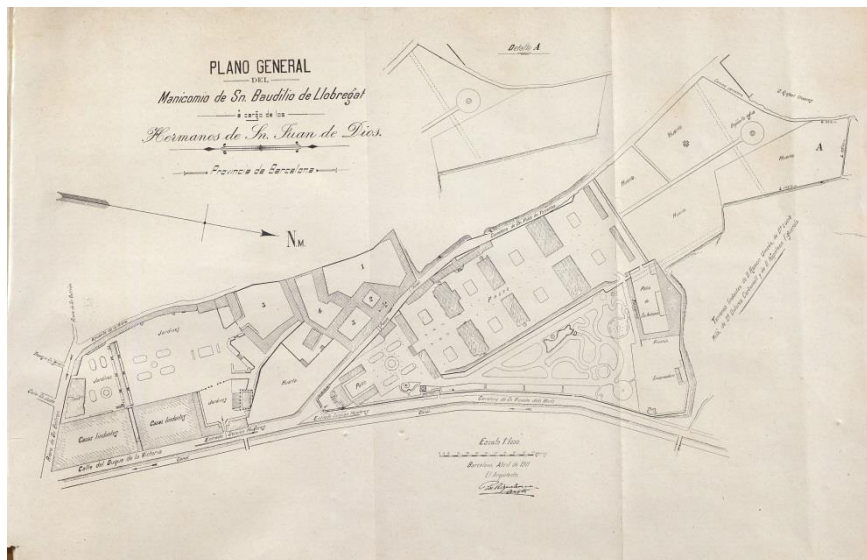


Fig. 289: Plànol del recinte psiquiàtric. Arquitecte Miquelerena, 1911.

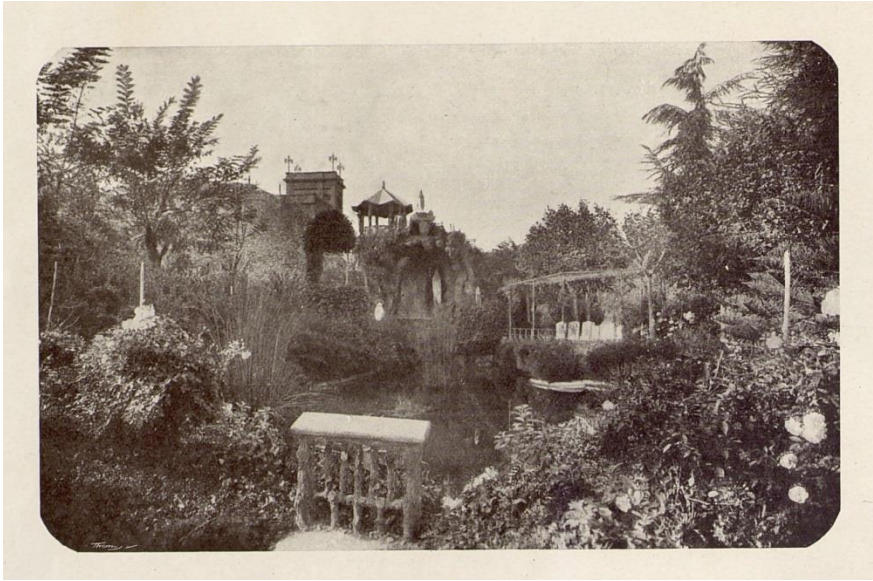


Fig. 290: Fotografia d'època de la gruta de l'antic manicomi de Sant Boi.

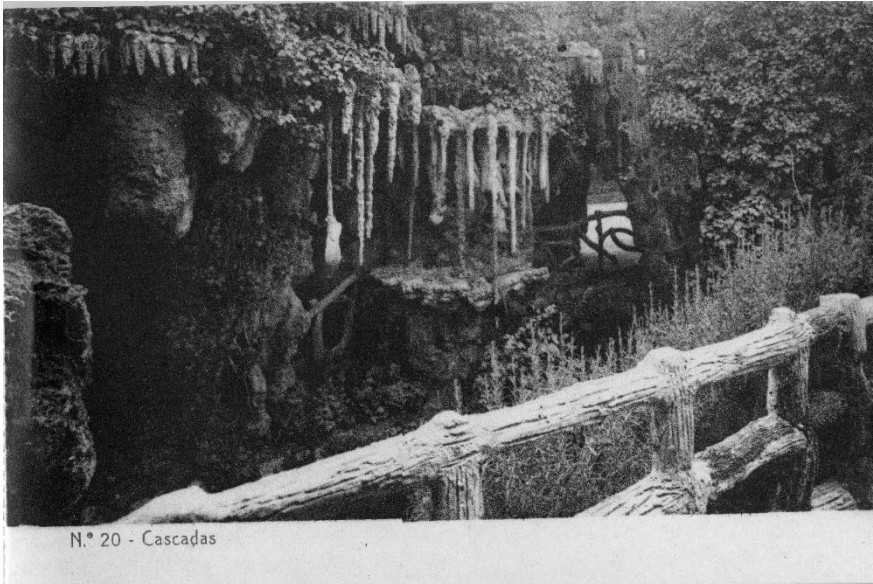


Fig. 291: Fotografia d'època de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi.

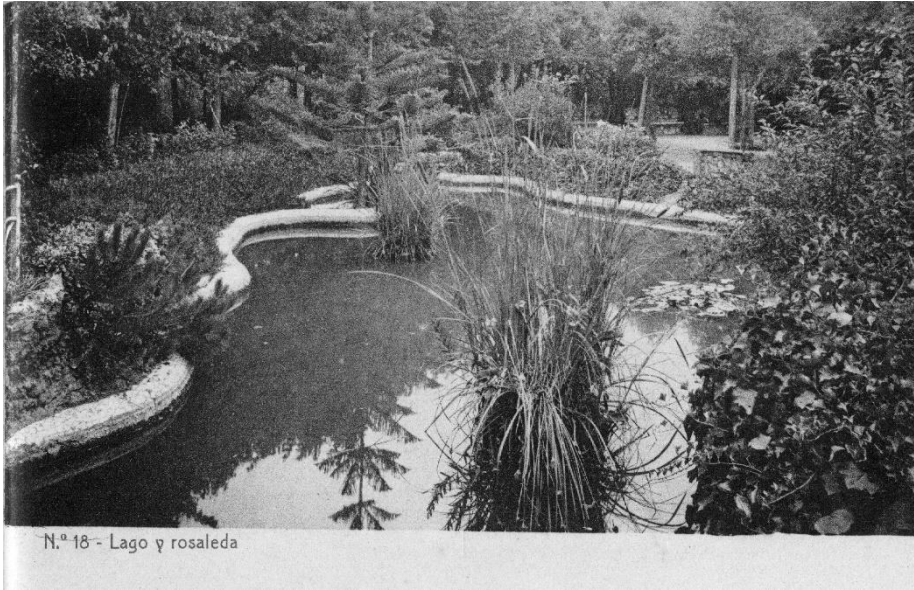


Fig. 292: Fotografia d'època del llac de l'antic manicomi de Sant Boi.



Fig. 293: Fotografia d'època de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi.

-Proposta arquitectònica:

El concepte d'obra d'art:

Una creació fruit de l'activitat humana esdevindrà obra d'art sempre i quan contingui un component estètic, entès com a qualitat bàsica del fenomen artístic, i un component històric, propi d'una creació humana realitzada i ubicada en un temps i indret concret. L'obra d'art conté, per si mateixa, una naturalesa unitària, de tal manera que no pot ser contemplada ni considerar-se composta per parts. Cada una d'aquestes parts de l'obra d'art no pot ser considerada una obra

d'art independent, des del moment en què s'ha concebut vinculant-se, compositivament i conceptualment, a la totalitat de la mateixa. Una obra d'art, en tant que conté una unitat intrínseca i, per tant, no es pot contemplar com a mera composició i adossament de diferents components, si ens la trobem fragmentada físicament, continuarà, potencialment, mantenint la seva unitat en cada una de les seves parts.¹⁰³

Teoria de la restauració:

La restauració haurà de poder reconèixer, essencialment, l'objecte artístic, tant des del component físic com en la seva doble vessant estètica i històrica, tot, amb la voluntat de transferir aquest objecte artístic al futur. Així, poder preservar i consolidar la seva «materialitat» serà primordial, atès que representa el suport mateix de la representació de la imatge artística, i permet, per tant, la seva transferència al futur. Conseqüentment, caldrà una acurada recerca que permeti garantir la major perdurabilitat possible de l'obra artística a restaurar.

Cal remarcar, a més, que la preservació de la consistència física de l'obra d'art haurà de considerar que des del moment en què va ser creada fins al moment present en què es duu a terme la restauració, l'obra artística ha passat per un trànsit temporal que ha generat una sèrie d'empremtes o petjades que hauran format part de la història de la mateixa obra; per tant, aquestes s'hauran, indubtablement, de preservar. Per aquesta raó, en la restauració de l'obra artística serà, en principi, prioritari no dur a terme cap reconstrucció per analogia, ja que les parts desaparegudes ens remetent a aquest trànsit temporal que cal sempre citar.

Les empremtes a conseqüència del pas del temps seran, en forma de reconstruccions o afegits, parts desaparegudes o en forma de pàtina, que és un afegit produït únicament per fenòmens naturals que han alterat i han esdevingut una superposició en la mateixa matèria de l'obra d'art. Si mitjançant la restauració renovéssim totalment la materialitat suprimint la pàtina de l'obra d'art, anul·laríem totalment les característiques que testimonien el temps transcorregut i, per tant, la seva antiguitat.

Caldrà, a més, per preservar la unitat potencial de l'obra d'art, una restauració que intervingui precisament en la «ferida» o petjada fruit de la desmembració, potenciant i fent palesa la unitat originària existent en aquesta. Així, un cop restaurat, l'objecte artístic ha de poder ser tornat a l'estat imperfecte en què hagi quedat a través del procés de la història.

La restauració, per ser òptima, no haurà de concebre, en part, el temps com a quelcom reversible ni abolible, fent-se així present el transcórrer de l'obra en el temps. Això es traduirà a la pràctica en la diferenciació de les zones reintegrades i en la conservació de la pàtina, que és la imatge de la sedimentació del temps sobre l'obra d'art; a més de, segons els casos, la conservació de parts de l'obra que s'hagin dut a terme a posteriori. Tot i que, des de la instància històrica, seria raonable la conservació dels elements afegits, atès que aquests són testimonis de la història de l'obra, prevaldrà sempre la instància estètica. Així, i com a exemple, cal explicar que en el projecte, ja realitzat, de la restauració dels bancs, ja s'ha dut a terme, donada la seva poca qualitat artística, la supressió del respall i trencadís reconstruït per analogia —construït els anys 80-90. La part afegida existent als bancs ha estat eliminada i, tot i que fa referència a un període històric i un transcurs del temps, han prevalgut els requeriments estètics. Des del moment en què el nucli de l'obra d'art consisteix en el fet que pugui ser contemplada com a tal, s'ha decidit suprimir l'afegit existent, ja que distorsionava, desnaturalitzava i ofuscava, en part,

¹⁰³ Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988.

la lectura i visió de l'obra d'art. Així doncs, en els bancs, s'ha dut a terme una operació, per una banda, de reintegració, i per l'altra, de conservació, entenent el conjunt dels bancs com una relíquia a preservar suprimint totes les reconstruccions. Hem de comentar, a més, que a les llacunes existents a les mitges canyes dels bancs, s'ha decidit conformar una volumetria que mai sobrepassi la d'origen i, contenint una tonalitat neutra, la fa disposar d'una visibilitat diferenciada que no distreu de la visió dels trencadissos conservats, reduint així l'efecte de percepció respecte a la dels trencadissos que la circumden.

Projecte:

La restauració del conjunt modernista inferirà en la voluntat de, principalment, recuperar la seva unitat intrínseca com a obra d'art, que actualment està latent i, en part, sense poder manifestar-se exteriorment. Com ja hem explicat, aquesta edificació modernista està formada per un conjunt de grutes i una plaça que estaven, formalment i espacialment, vinculades entre si mitjançant un llac a dos nivells i un conjunt de cascades —alimentades per dipòsits de decantació i aprovisionament— que les entrelligaven. El projecte de restauració proposa, com ja hem comentat anteriorment, la recuperació de la instal·lació hidràulica per recuperar la unitat formal i conceptual originària que disposava aquest conjunt arquitectònic.

La restauració pròpiament de les grutes seguirà, en un principi, les directrius teòriques tipus d'una restauració arqueològica, fet que suposa, principalment, la neteja, consolidació i protecció dels elements existents que configuren l'element arquitectònic, sense reproduir ni reconstruir mai, amb materials anàlegs no originals, les parts malmeses o desaparegudes dels mateixos. Cal afegir però, que l'obra ha de complir uns mínims de seguretat en els seus itineraris, i és per això que, atès que hi ha parts de les baranes actuals que s'han perdut o desmembrat, es reconstruiran amb l'ajuda de material fotogràfic d'època i dels anys 70-80.

Així doncs, serà necessari l'estudi científic dels materials a tractar, recopilant tota una sèrie d'informació que s'analitzarà profundament per poder fer un diagnòstic correcte de les patologies existents. Quant a la neteja dels elements arquitectònics, significa l'eliminació de la brutícia sense produir variació en la textura superficial del material; la finalitat de la consolidació serà retornar al material, en la mesura que sigui possible, les seves propietats inicials i aparença; i el propòsit de la protecció serà el de retardar, en la mesura del que sigui possible, les modificacions que es produeixen en el material derivades, principalment, de l'exposició a les condicions atmosfèriques.

La restauració de les grutes del conjunt modernista implica, per una banda, una actuació d'envergadura pel que fa a les patologies dels elements estructurals i la recuperació del llac i la instal·lació d'aigua que l'alimentava. Per altra banda, la restauració implica tota una actuació de molta menys envergadura, aquí ja pròpiament basada a restaurar els elements, revestiments i superfícies que configuren el conjunt arquitectònic modernista, i a eliminar els materials de reparació no originals. Els treballs pròpiament d'obra de reparació dels elements estructurals, però, estan també estretament lligats a la tasca dels restauradors, ja que aquests últims han de dur a terme el segellat i impermeabilització de tota una sèrie de superfícies, mobiliari i revestiments, a través dels quals es filtra l'aigua, provocant aquesta les patologies dels elements estructurals del conjunt modernista.

També cal fer esment que la façana de les fonts de la Cova-cascada genera uns voladissos que formalitzen un conjunt d'estalactites construïdes amb passamans metàl·lics revestits de morter ràpid, i malles metàl·liques de somier revestides amb morter ràpid. Així, en el cas de les fonts existents al conjunt modernista, serà de vital importància preservar la pàtina existent —que documenta el pas mateix de l'obra d'art a través del temps—, que en forma de travertí i calç, ha quedat fossilitzada; entenent, a més que, l'arquitecte que les va idear, les hauria hagut de preveure, ja que són fruit d'una reacció química previsible. Cal afegir, a més, que moltes de les estalactites de la façana de les fonts estan desmembrades o desaparegudes. Tot i això, es proposa no reconstruir-les per analogia, ja que seria una solució entesa com a falsificació històrica. Tot i que aquestes estalactites es troben en molt mal estat i deteriorades, es decideix conservar-les, pel seu gran valor estètic i compositiu, no optant, doncs, per la substitució ni reconstrucció.



Fig. 294: Fotografia de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi.

L'enderrocament i consegüent desaparició del balcó de la façana sud-est ha suposat la interrupció del recorregut existent per la coberta de la Cova-cascada; per tot això, es decideix no reconstruir per analogia el balcó i sí recuperar aquest recorregut continu; tot, dissenyant un pas, mai imitant la construcció de rocalla original, amb uns criteris d'un mínim impacte visual.

Es fa palesa, amb aquests criteris de restauració, la voluntat de preservar el caràcter arqueològic que indubtablement conté aquesta construcció; tot, mitjançant una metodologia que faciliti reconèixer aquesta obra d'art, tant en la seva consistència física com en la seva doble polaritat estètica i històrica, sent possible que aquesta es transmeti al llarg del temps.

Museografia:

Es proposa un projecte museogràfic on sigui possible una explicació històrica, tècnica i simbòlica, tot, mitjançant un suport expositiu, basat en el codi QR, ubicat en el mateix jardí, i col·locat de tal manera que no n'interfereixi la visió.

**PLÀNOLS DEL PROJECTE DE RESTAURACIÓ DEL CONJUNT
MODERNISTA DEL PARC SANITARI SANT JOAN DE DÉU
(PROJECTE DE DAVID AGULLÓ GALILEA & PILAR PESET RIBES,
ARQUITECTES)**

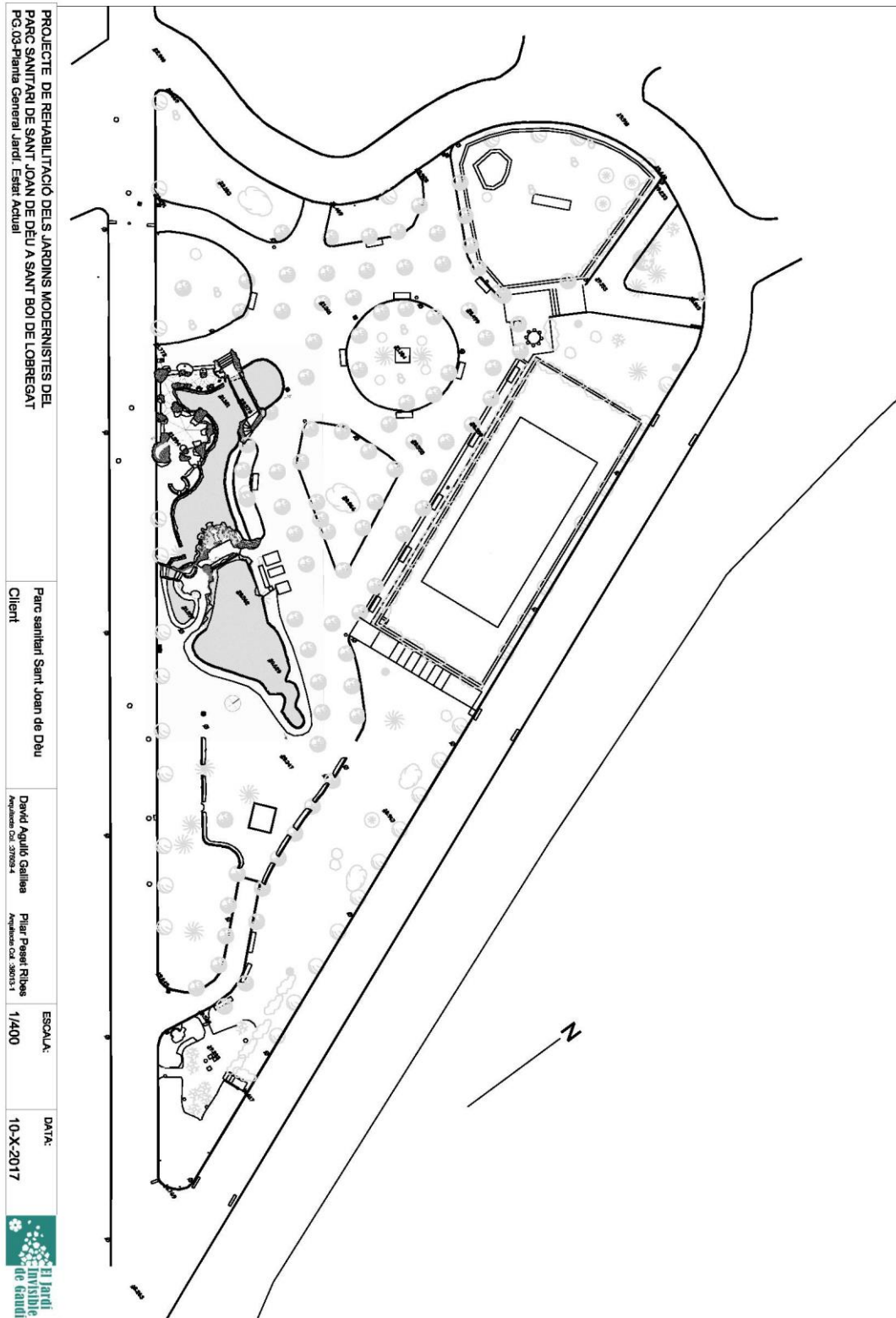


Fig. 296: Estat actual del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

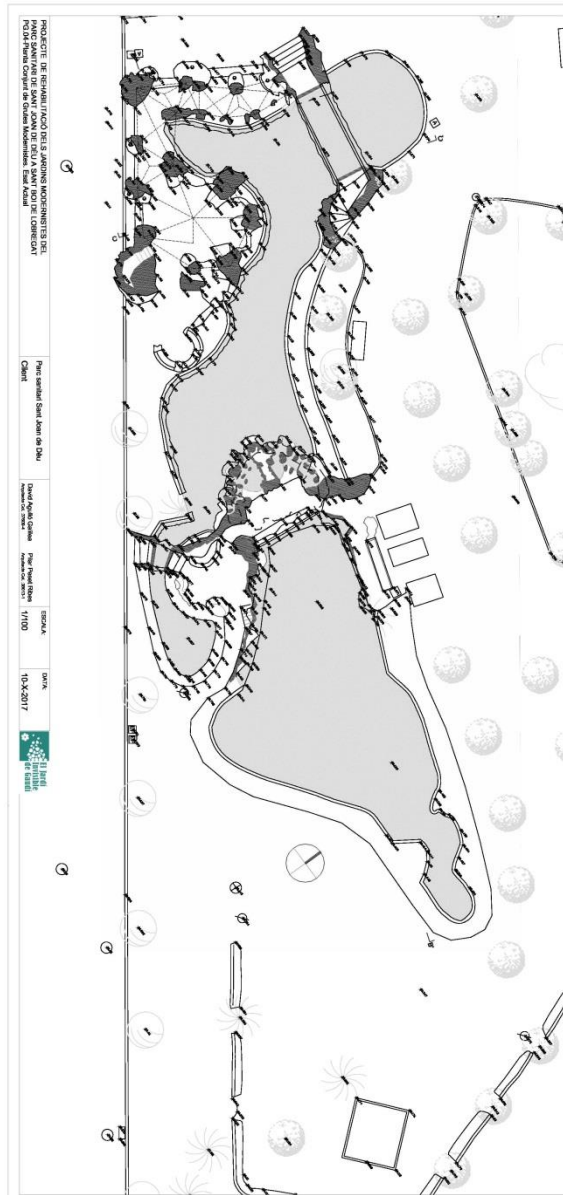


Fig. 297: Estat actual de les grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 298: Proposta projecte del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

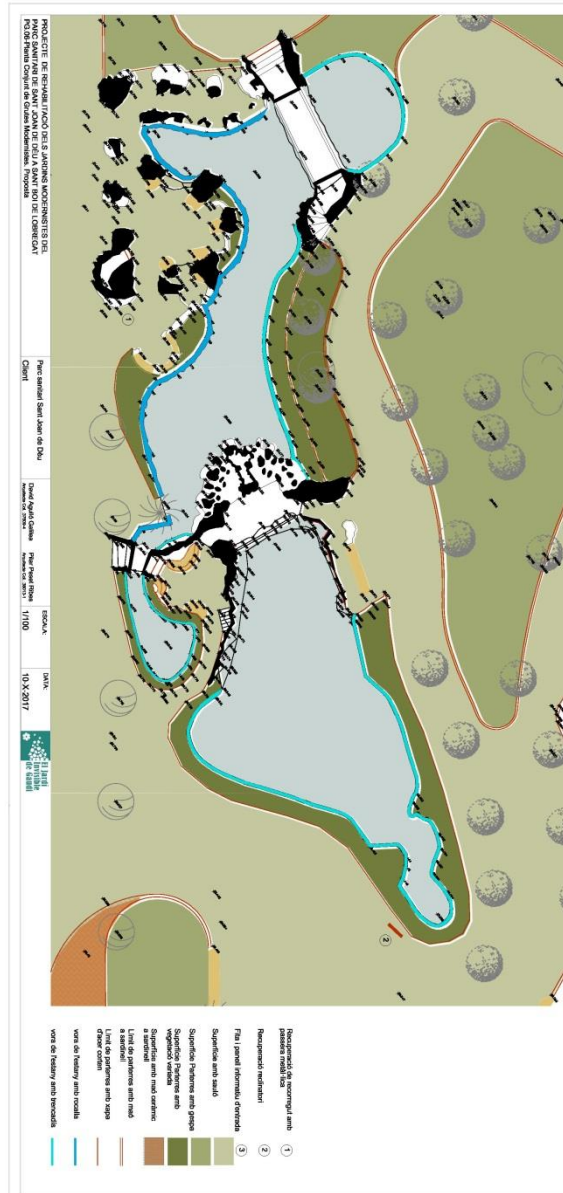


Fig. 299: Proposta projecte de les grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 300: Seccions de l'estat actual i modificat del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

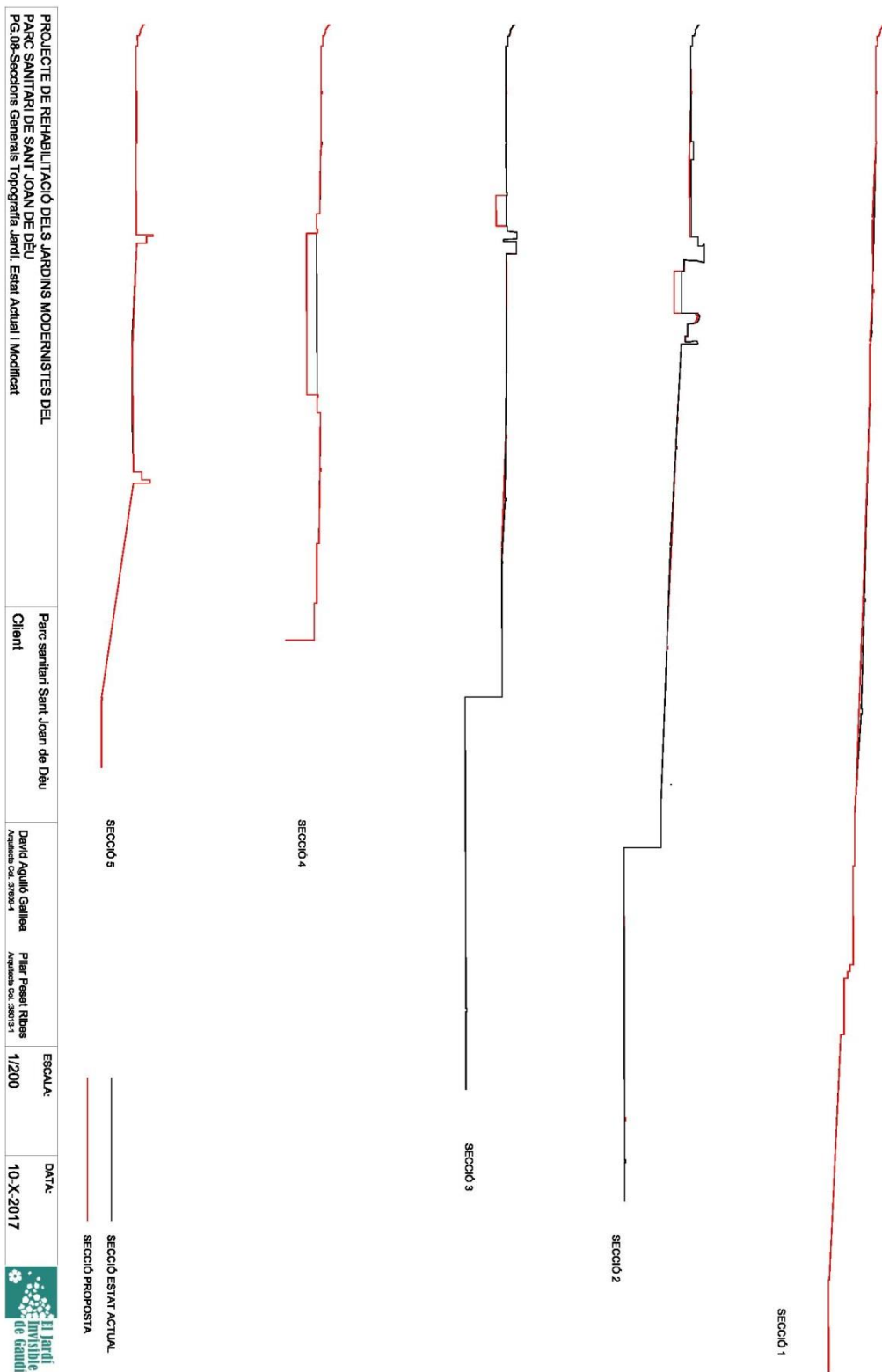


Fig. 301: Seccions de l'estat actual i modificat del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

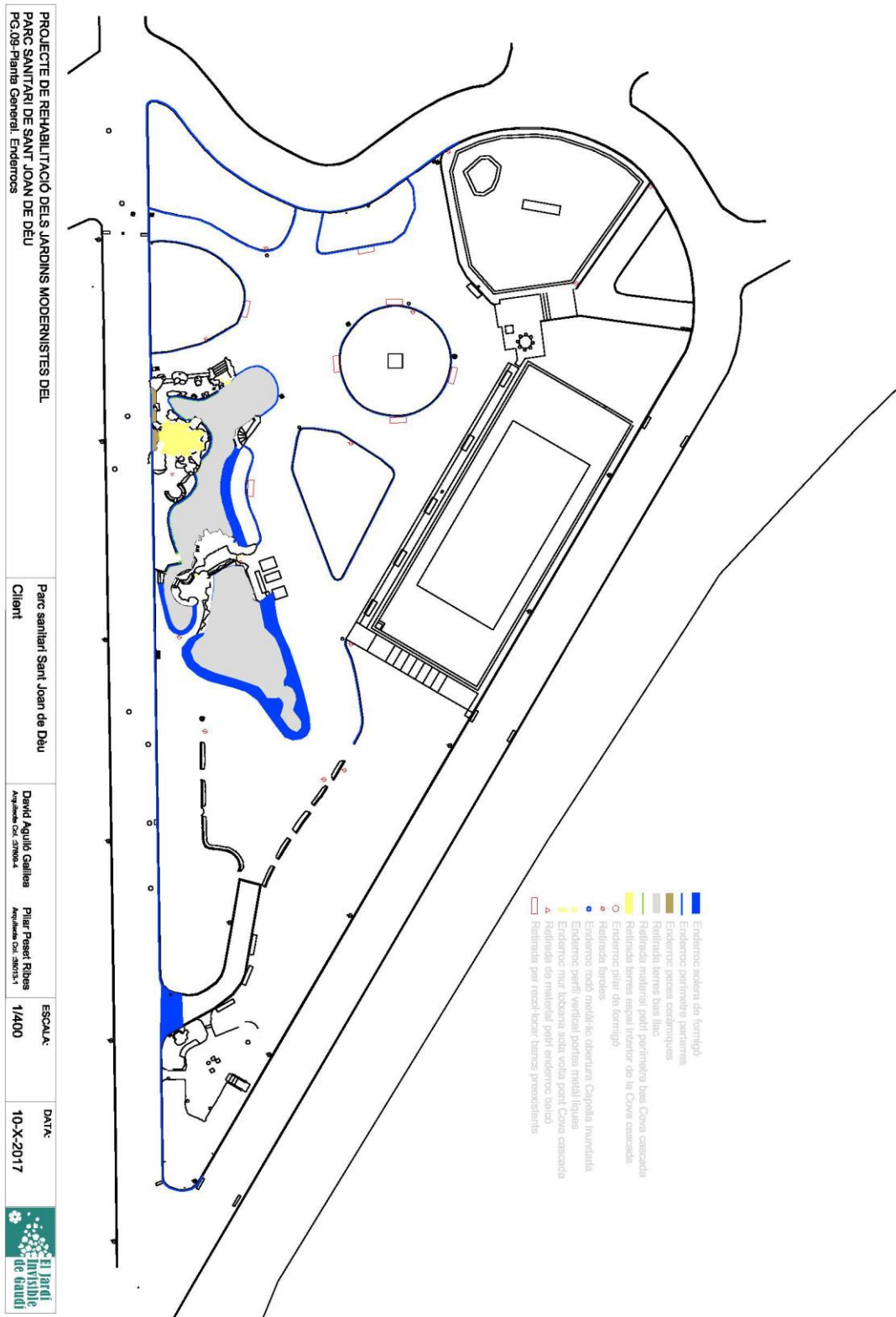


Fig. 302: Plànol dels enderrocs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 303: Grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

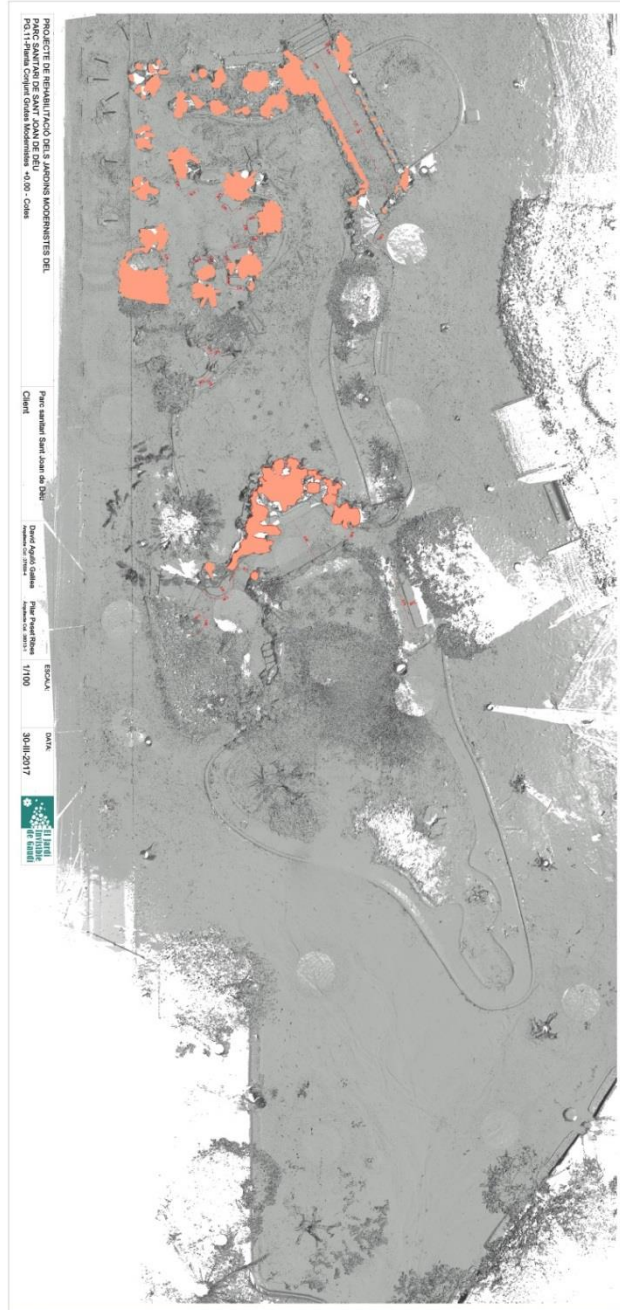


Fig. 304: Grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



Fig. 305: Recinte proposta de l'accés de visites del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

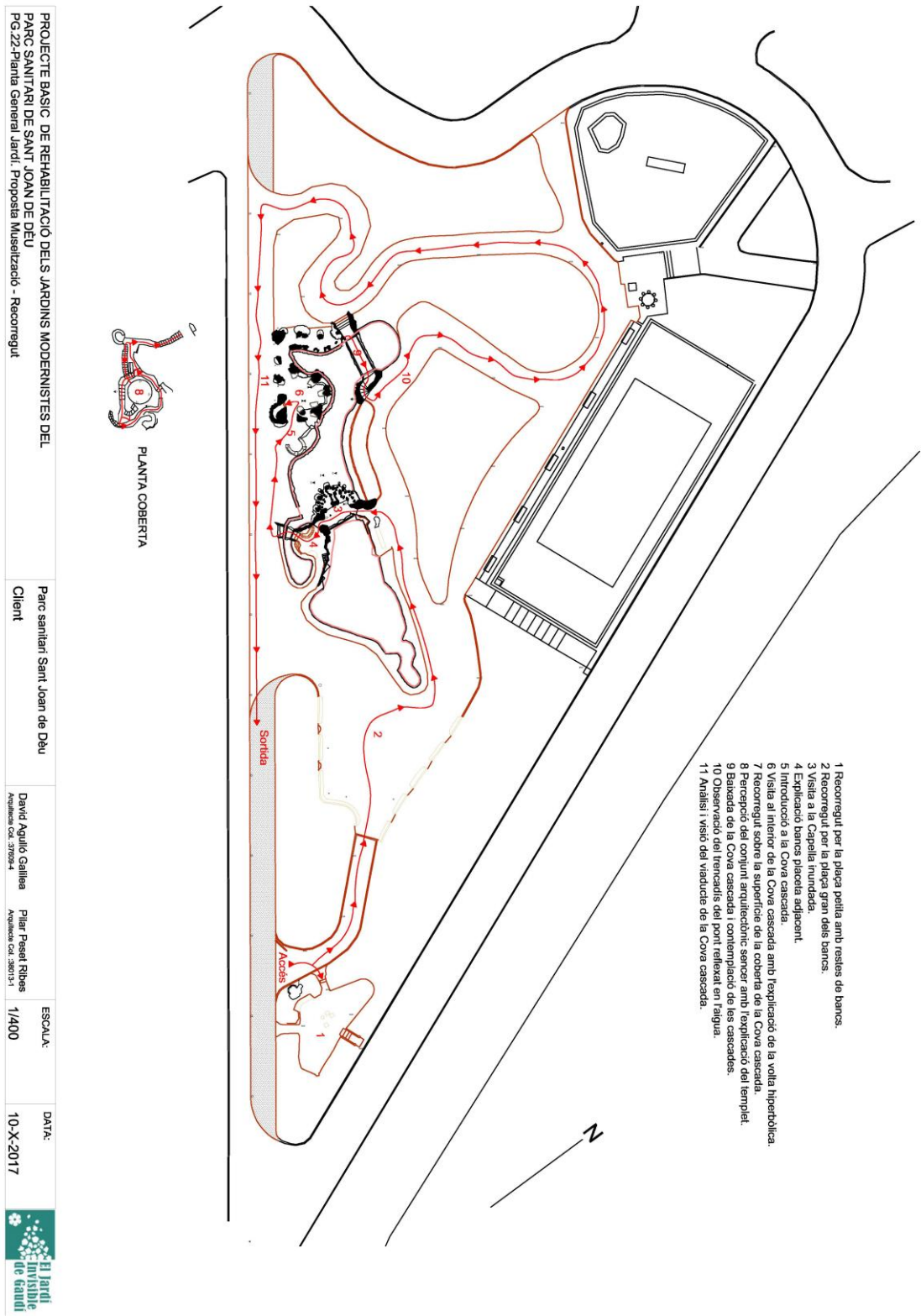


Fig. 306: Proposta museïtzació del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.



PROJECTE DE REHABILITACIÓ DELS JARDINS MODERNISTES DEL
 PARC SANITARI DE SANT JOAN DE DÉU
 PG.25-Cova Cascada, Secció B

Client	Parc sanitari Sant Joan de Déu
David Aguiló Galilea Arquitecte Col. 37694	Pilar Paset Ribes Arquitecta Col. 38013-1
ESCALA:	1/50
DATA:	10-X-2017

El Jardí Invisible de Sant Joan de Déu

Fig. 308: Secció de la Cova-cascada del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

PROJECTE DE REHABILITACIÓ DELS JARDINS MODERNISTES DEL
PARC SANITARI DE SANT JOAN DE DÉU
Pg.26-Cova Cascada Secció C

Parc sanitari Sant Joan de Déu
Client

David Aguiló Galilea
Arquitecte Col. 37094

Pilar Paset Ribes
Arquitecta Col. 38013-1

ESCALA:
1/50

DATA:
10-X-2017



Fig. 309: Secció de la Cova-cascada del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

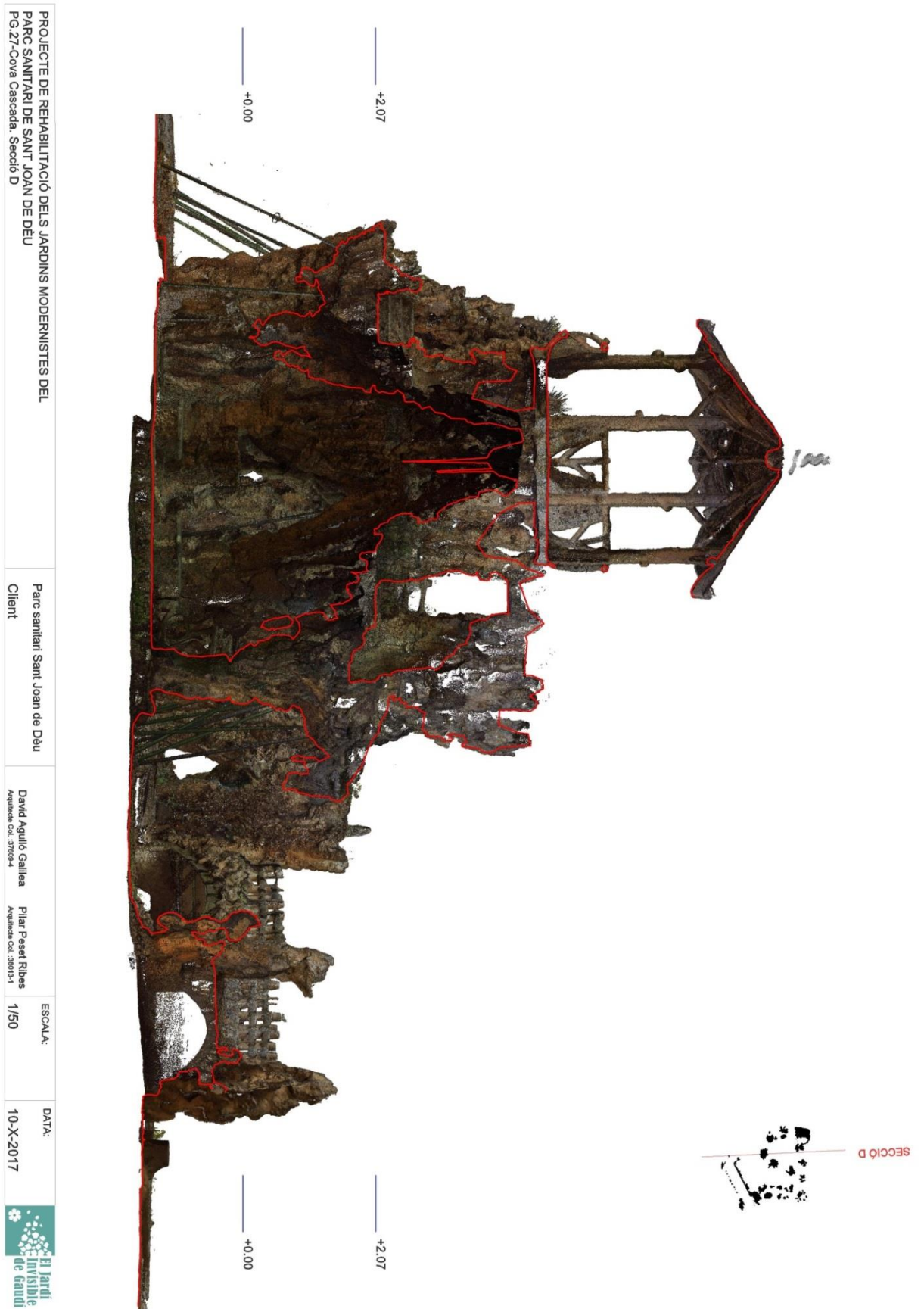


Fig. 310: Secció de la Cova-cascada del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

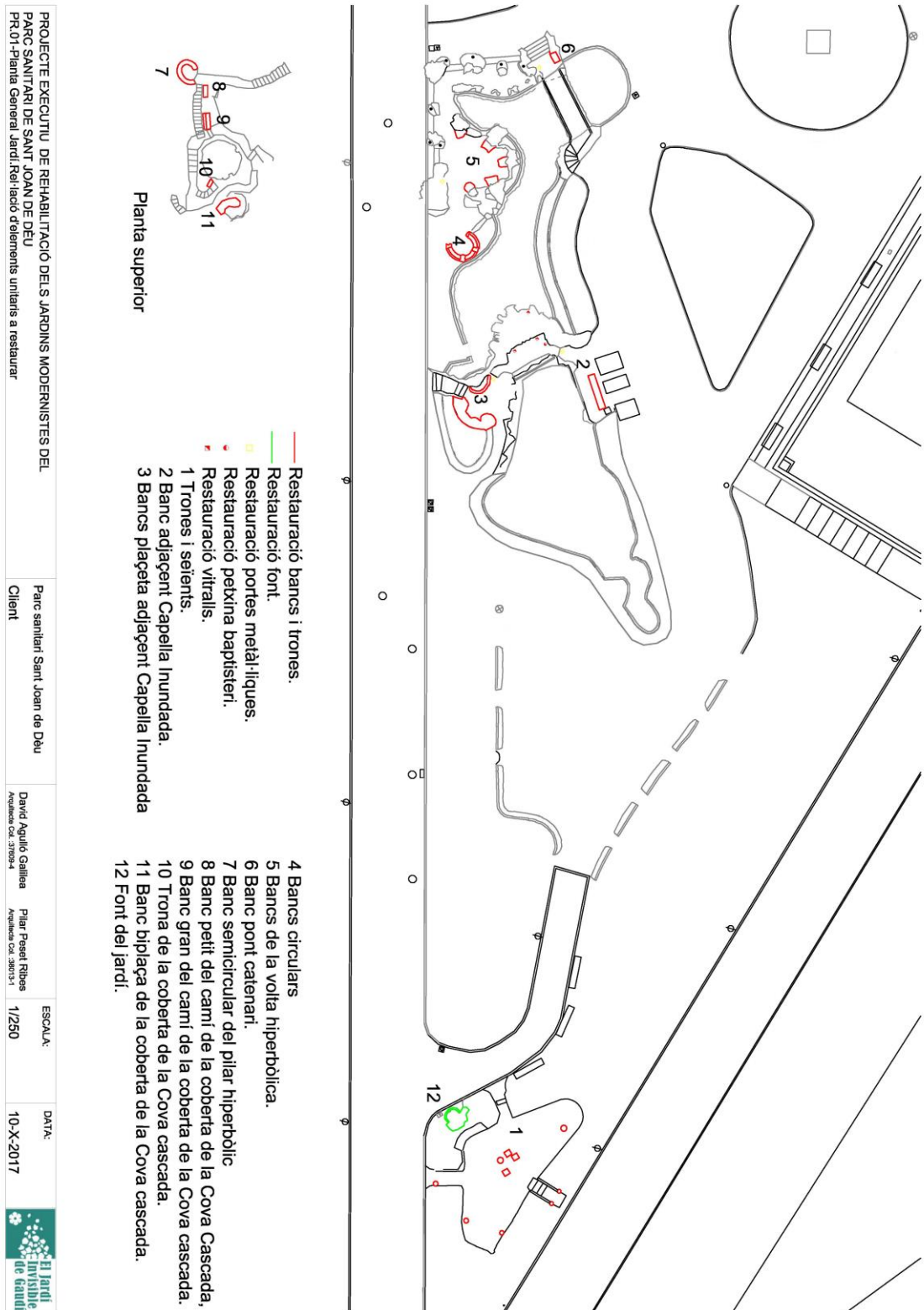
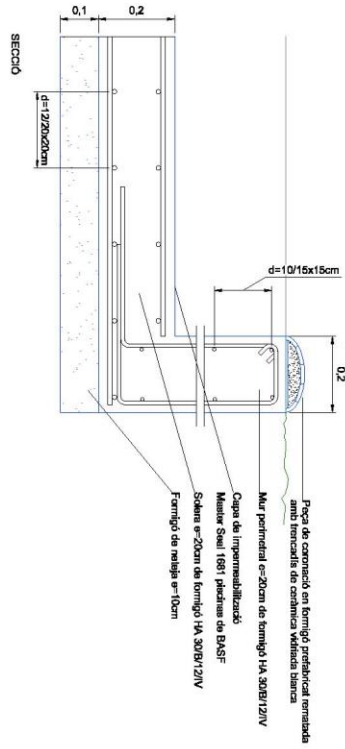
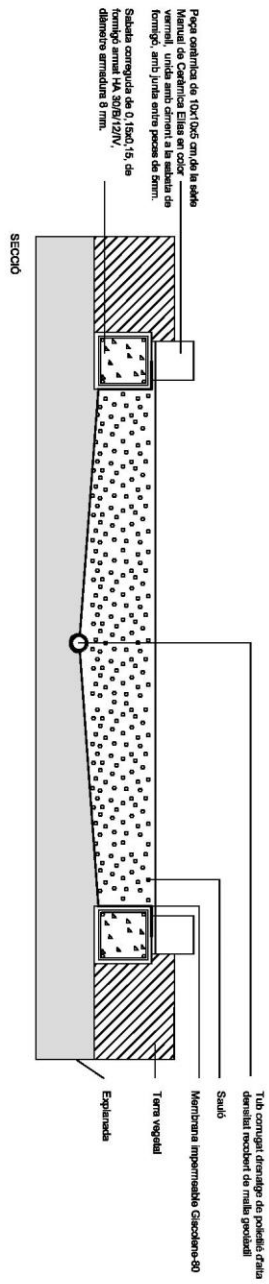


Fig. 311: Relació elements unitaris a restaurar del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Detall vas estany



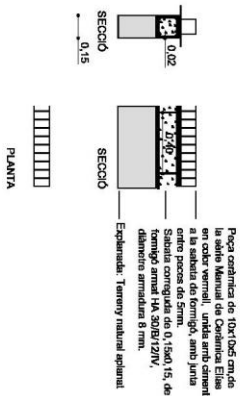
Detall camí



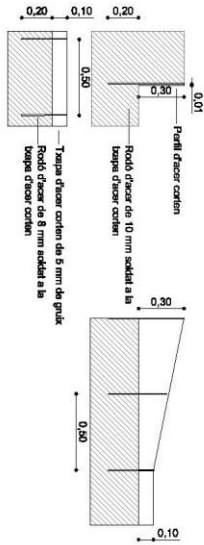
PROJECTE EXECUTIU DE REHABILITACIÓ DELS JARDINS MODERNISTES DEL PARC SANITARI DE SANT JOAN DE DÉU PD.02-Detalls Urbanització	Parc sanitari Sant Joan de Déu Client	David Aguilo Galilea Arquitecte Còd. 37004	Pilar Paez Ribes Arquitecta Còd. 300134	ESCALA: 1/10	DATA: 10-X-2017	
---	--	---	--	-----------------	--------------------	--

Fig. 313: Detalls urbanització del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

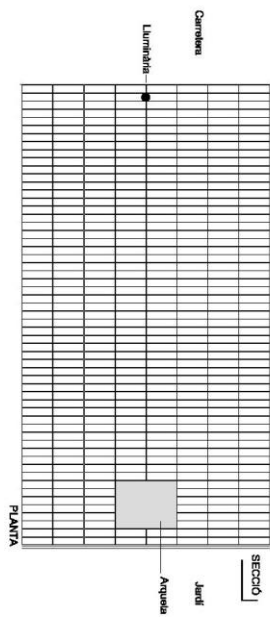
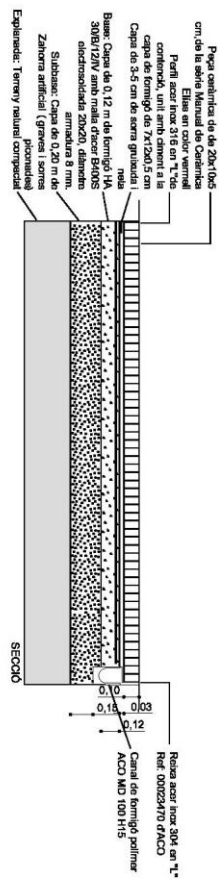
Detall parterre



Detall parterre acer corten



Detall vorera



PROJECTE EXECUTIU DE REHABILITACIÓ DELS JARDINS MODERNISTES DEL PARC SANITARI DE SANT JOAN DE DÉU
PD.01 - Detalls Urbanització

Parc sanitari Sant Joan de Déu
Client

David Aguiló Gallias
Arquitecte COA: 37893-4

Pilar Pezet Ribes
Arquitecta COA: 34013-1

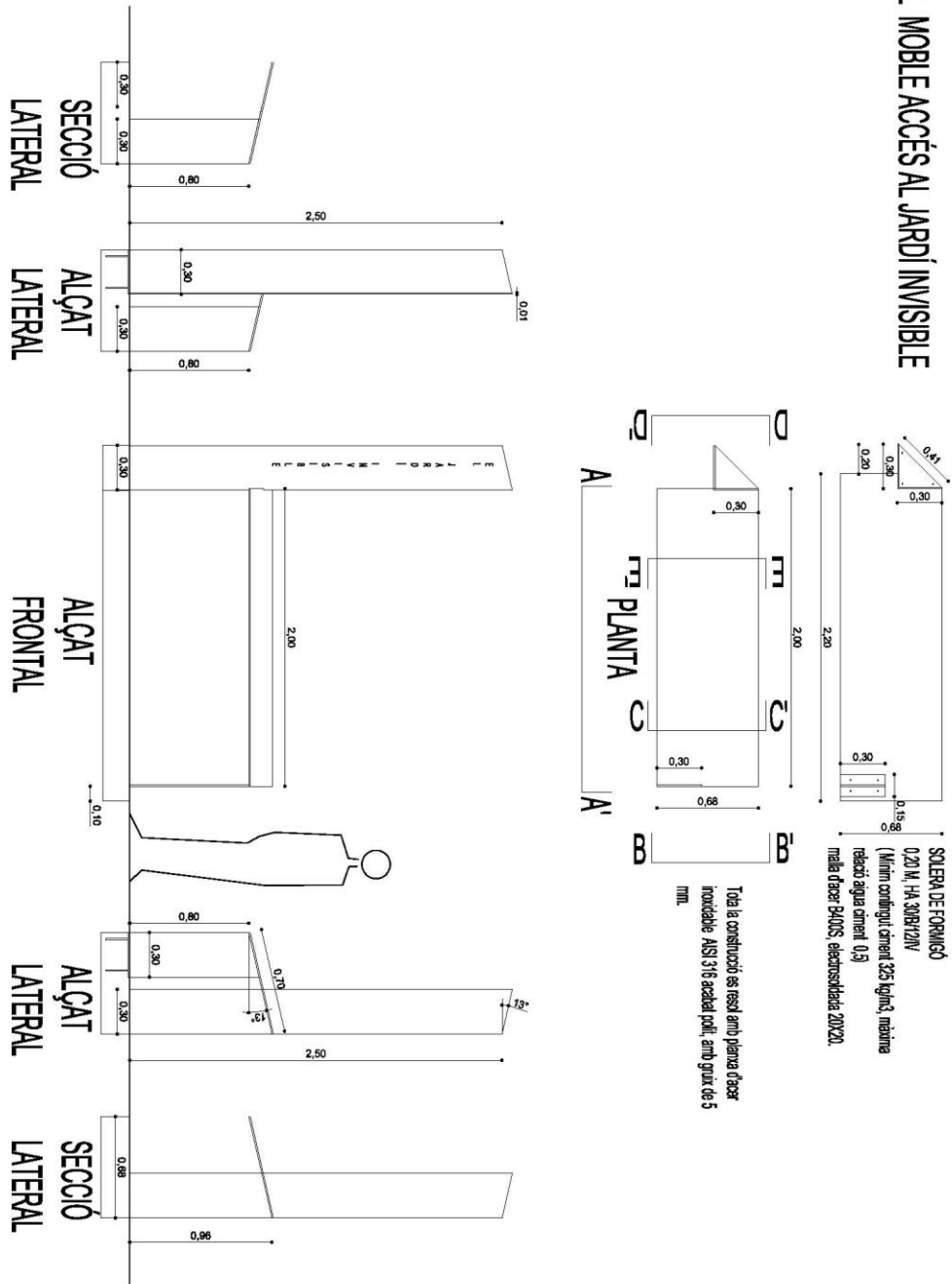
ESCALA:
1/25

DATA:
10-X-2017



Fig. 314: Detalls urbanització del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

DETALL MOBLE ACCÉS AL JARDÍ INVISIBLE



PROJECTE EXECUTIU DE REHABILITACIÓ DELS JARDINS MODERNISTES DEL
 PARC SANITARI DE SANT JOAN DE DÉU
 PD.03-Detall Moble Accés

Parc sanitari Sant Joan de Déu
 Client

David Aguilo Galilea
 Arquitecte Col. 38004

Pilar Paez Ribes
 Arquitecta Col. 380134

ESCALA:
 1/25

DATA:
 10-X-2017



Fig. 315: Detall moble accés del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

**FOTOGRAFIES DE LA RESTAURACIÓ DE LA PLAÇA DELS BANCS
AMB TRENCADÍS DEL CONJUNT MODERNISTA DEL PARC
SANITARI SANT JOAN DE DÉU (PROJECTE DE DAVID AGULLÓ
GALILEA, ARQUITECTE)**



Fig. 316: Plaça dels bancs, des de la gruta, del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 317: Plaça dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 318: Banc, amb la inscripció de 1912, del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 319: Banc, amb la inscripció de 1912, del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 320: Bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 321: Banc serpenti del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 322: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 323: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 324: Trencadís de banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 325: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 326: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 327: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 328: Dorsal de banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 329: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.



Fig. 330: Trencadís de banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

ANNEX B

ARTICLES PUBLICATS SOBRE LA RECERCA DEL CONJUNT MODERNISTA DE L'ANTIC MANICOMI DE SANT BOI

Sumari

- 1- **AA.VV.** (Agulló Galilea David; Barbé Farré, Daniel; Martí Aladern, Jordi.) «Un jardí invisible», per a *Mètode*, Universitat de València. [València], núm. 65 (2010), p. 30-41.
- 2- **AA.VV.** (Agulló Galilea, David; Barbé Farré, Daniel; Gracià, Oriol.) «El banc de proves de Gaudí?», *Sàpiens*. [Barcelona], núm. 106 (2011), p. 40-47.
- 3- **AGULLÓ GALILEA, David.** «Gaudí i l'enigma del conjunt modernista dels jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi», *Quaderns d'Estructures*, Associació de Consultors d'Estructures. [Barcelona], núm. 38 (2010), p. 60-70.
- 4- **AGULLÓ GALILEA, David.** «Gaudí and the Enigma of the Modernist Architectural Ensemble in the Gardens of the Former Sant Boi Insane Asylum», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p. 41-48.
- 5- **AGULLÓ GALILEA, David.** «Gaudí and some observations on the Modernist Garden at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 12 (2016), p. 71-78.
- 6- **BARBÉ FARRÉ, Daniel.** «The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital», *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p. 49-57.
- 7- **BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol.** «Reconstruir la arquitectura moderna», *El Periódico*. [Barcelona], (25 març 2012), p. 9.
- 8- **GIRALT-MIRACLE, Daniel.** «¿Un Gaudí inédito?», *Culturas, La Vanguardia*. [Barcelona], (27 juny 2012), p. 22.

1-AA.VV. (Agulló Galilea David; Barbé Farré, Daniel; Martí Aladern, Jordi.) "Un jardí invisible", per a *Mètode*, Universitat de València. [València], núm. 65 (2010), p.30-41.



UN JARDÍ INVISIBLE

GAUDÍ I EL CONJUNT MODERNISTA DELS JARDINS DE L'ANTIC MANICOMI DE SANT BOI

David Agulló Galilea, Daniel Barbé Farré i Jordi Martí Aladern

Molt a prop de Barcelona, als jardins del recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu de Sant Boi de Llobregat, on fa cent anys s'ubicava l'antic Manicomi de Sant Boi, es conserva un conjunt arquitectònic modernista que ha arribat als nostres dies pràcticament com una obra desconeguda i sense cap autoria admesa. Documentació escrita i fotografies recopilades demostren que la intervenció modernista als jardins d'aquest recinte va ser de gran envergadura, amb la construcció, entre 1903 i 1912, d'elements com fonts, bancs i places, algunes avui dia desaparegudes.

El conjunt modernista dels jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi conté uns elements arquitectònics amb unes característiques formals i un contingut simbòlic anàlegs o equivalents a diferents parts d'algunes de les més importants obres que l'arquitecte Antoni Gaudí estava construint en aquella època. Trobem aquí, entre d'altres, una anticipació dels sostres de les naus del

«EL CONJUNT MODERNISTA DELS JARDINS DE L'ANTIC MANICOMI DE SANT BOI CONTÉ UNS ELEMENTS ARQUITECTÒNICS AMB UNES CARACTERÍSTIQUES FORMALS I UN CONTINGUT SIMBÒLIC ANÀLEGS A DIFERENTS PARTS D'ALGUNES DE LES MÉS IMPORTANTS OBRES DE GAUDÍ»

© Alex Bagué







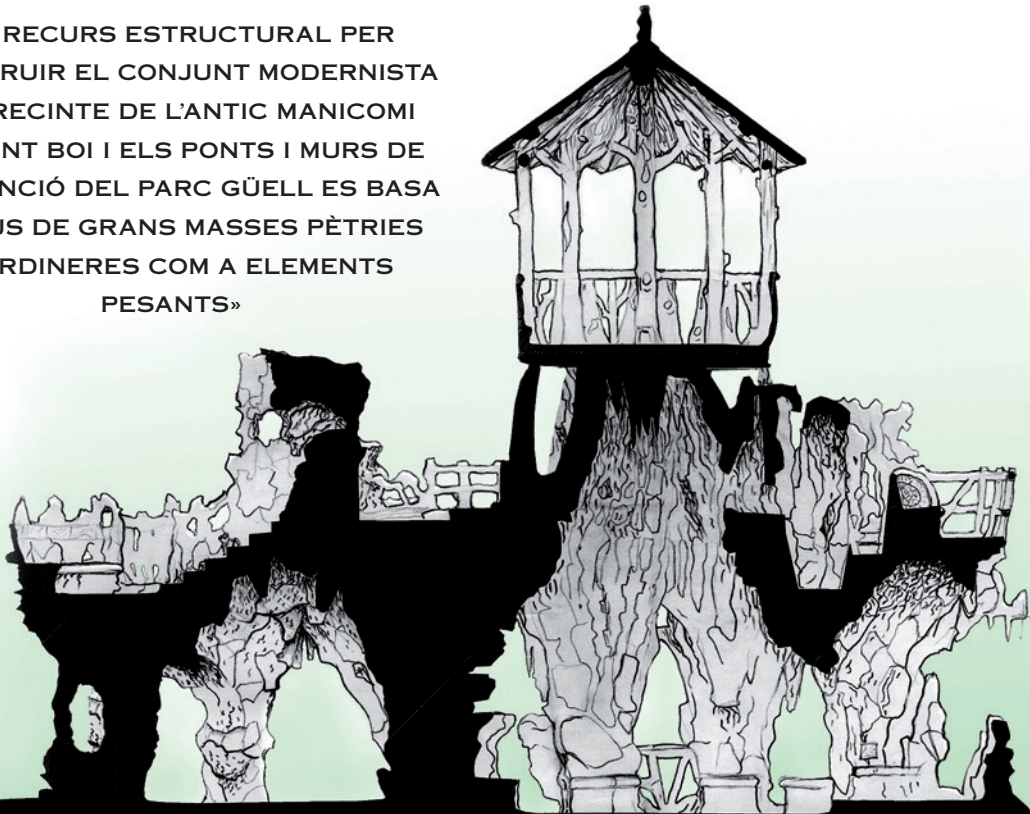
© Aleix Bagué

Vista del conjunt modernista de l'antic Manicomí de Sant Boi: en primer terme la Capella Inundada (1906), i darrere, el baldaquí existent a la Cova Cascada (1911).



La Cova Cascada (a sota) conté diferents sistemes estructurals, entre els quals hi ha el del viaducte, que igual com els viaductes del Parc Güell (a dalt), permet salvar desnivells i disposa de jardineres perimetrals i voltes amb estalactites.

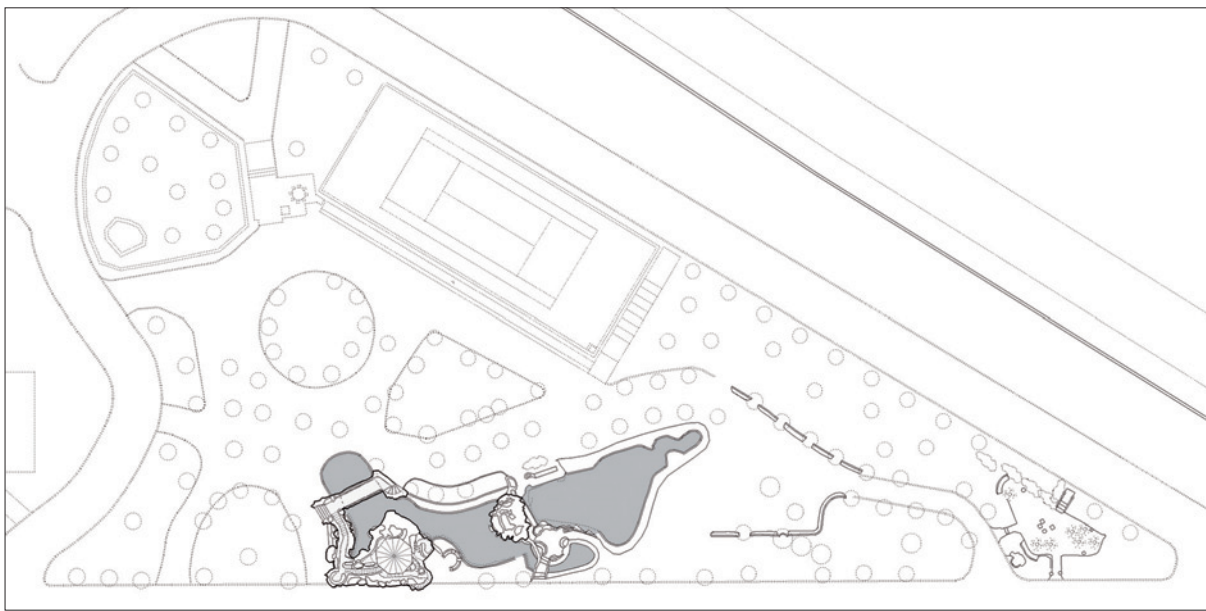
**«EL RECURS ESTRUCTURAL PER
CONSTRUIR EL CONJUNT MODERNISTA
DEL RECINTE DE L'ANTIC MANICOMI
DE SANT BOI I ELS PONTS I MURS DE
CONTENCIÓ DEL PARC GÜELL ES BASA
EN L'ÚS DE GRANS MASSES PÈTRIES
I JARDINERES COM A ELEMENTS
PESANTS»**



Tot i que el conjunt modernista de Sant Boi disposa d'una arquitectura d'aparença descurada i poc polida, la seva planta i secció permet adonar-se que ens trobem amb una arquitectura rigidament projectada, en la qual existeixen interrelacions geomètriques complexes.



© Alex Bagué



© David Aguiló Galilea i Felipe Buill

Com es pot apreciar en la planta de l'emplaçament, el conjunt modernista es va edificar sobre un jardí preexistent, formant així un singular i complex palimpsest.

temple de la Sagrada Família (1915-1921), l'estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colònia Güell (1908-1915), aspectes formals de la casa Milà (1906-1912) i la secció i trencadissos del banc serpentin del Parc Güell (1911-1913, originalment, Park Güell).

El conjunt arquitectònic modernista que s'ha conservat dins el recinte de l'antic Manicomio de Sant Boi es va edificar sobre un jardí preexistent d'estil anglès, construït l'any 1903, format per un llac, camins i parterres ondulants. El jardí, orientat a la vall del riu Llobregat, estava delimitat per dues avingudes, diversos horts i el mur perimetral del recinte. Aquesta construcció la configuren tres conjunts arquitectònics diferenciats: la Cova

Cascada, construïda l'any 1906,¹ una construcció de rocalla en forma de cova i muntanya coronada per un baldaquí; la Capella Inundada, construïda l'any 1911,² una construcció –també de rocalla– en forma de drac que contenia l'escultura d'una Verge; i la Plaça dels Bancs, construïda abans de finalitzar l'any 1912, conformada per una plaça més gran i una altra d'adjacent més petita demarcades per bancs decorats amb trencadís.

¹ RODRÍGUEZ-MORINI, 1906. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Marzo 1906». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], 40: 130-131. «Suspendidas durante el invierno las obras de reforma y embellecimiento que desde larga fecha se vienen practicando en el establecimiento, han vuelto a reanudarse al empezar la estación primaveral, habiéndose iniciado por la construcción de una hermosa cascada y de un pequeño lago de 25 cm de profundidad en el parque de la Sección de Hombres.» RODRÍGUEZ-MORINI, 1907. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Resumen general de 1906». *Revista Frenopática Española* [Barcelona], 50: 50-53. «Las obras de reforma y ampliación de los edificios han continuado sin interrupción. Se terminó por completo la instalación hidroterápica de sección de mujeres, ampliándose la enfermería general de hombres [...] en los parques de las dos secciones se han construido bancos artísticos, cascadas, pequeños lagos de agua corriente, puentes rústicos, etc., que, junto con las numerosas plantaciones, han hermoñado todavía más dichos sitios.»

² TORRE, J. A., 1995. «Primer Centenario». *Información y Noticias*, Hermanos San Juan de Dios [Barcelona], 138: 282. 27 de juliol de 1911: Procedent de l'Hospital Psiquiàtric de Cienpuzuelos arriba el nou Superior del «Manicomio de Sant Boi», l'«hermano» Juan de Dios Gómez: «Durante su breve estancia se aprobó edificar una gruta a la Virgen de Lourdes en el parque. El Hermano Juan de Dios partió para Cienpuzuelos el 31 de enero de 1912.»





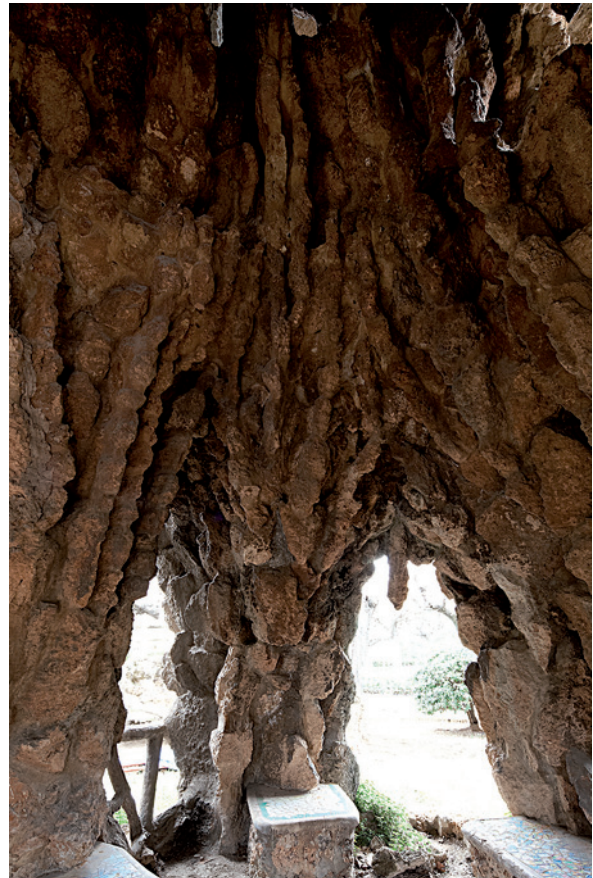
© Jordi Play



© Jordi Play



© Aleix Bague



© Aleix Bague

Els capitells del viaducte inferior del Parc Güell (a l'esquerra) i alguns pilars i elements arquitectònics corbs de l'àmbit de la volta principal de la Cova Cascada (a la dreta) estan construïts, tal que una estructura palmiforme, adossant verticalment blocs plans sense desbastar col·locats de cantell.

L'arquitectura de tot aquest conjunt és, en part, descuidada, rudimentària i poc polida, producte, sembla, d'una inexperiència en el procediment constructiu més que no d'una voluntat d'expressar-se de manera rude; es manifesta així una espontaneïtat que és pròpia d'una obra en què s'està experimentant. Per altra banda, la construcció modernista també presenta elements d'una gran qualitat plàstica i compositiva, i una vegada ela-

borats els plànols, es fa present que aquesta conté una arquitectura rígidament projectada que disposa d'un sistema estructural de gran complexitat mecànica i geomètrica. En els anys en què s'estava edificant aquesta construcció, l'antic Manicomi de Sant Boi disposava de tallers on els malalts mentals aprenien l'ofici de paleta i participaven en les diferents obres d'ampliació i manteniment que es realitzaven al centre. Donades les ca-



racterístiques del conjunt modernista i la documentació recopilada, es fa viable pensar que alguns malalts mentals del centre podrien haver participat en la construcció d'aquest conjunt arquitectònic, sempre seguint, però, les directrius d'un complex projecte dibuixat i dirigit per un arquitecte anònim. Sobre aquestes dades plantejem la hipòtesi que aquest podria haver estat el mateix Gaudí o algun arquitecte molt proper al seu entorn.

■ LES SIMILITUDS AMB GAUDÍ

S'han de dividir les masses inertes i, per tant, multiplicar el nombre d'elements actius; això és el que he fet en el Temple de la Sagrada Família, Park Güell, etc.

ANTONI GAUDÍ

El Parc Güell va ser construït entre 1900 i 1914. Les obres d'urbanització del parc i de la casa de mostra existent les van iniciar els constructors Julià Bardier i José Pardo, que abandonarien els treballs el 1907. José Pardo, així com molts dels paletes que hi van treballar, havia nascut a la població de Sant Boi de Llobregat.³

El recurs estructural per construir tant el conjunt modernista del recinte de l'antic Manicomi de Sant Boi com els ponts i murs de contenció del Parc Güell es basa, principalment, en l'ús de grans masses pètries i de jardineres com a elements pesants, els quals possibiliten contrarestar les empentes i reconduir les línies isostàtiques –les línies de pressió de les tensions principals– cap al nucli central dels suports. És mitjançant la massa que s'aconsegueix que la totalitat del conjunt i la seva secció treballin a compressió i estiguin en equilibri. A més, s'adopta el principi, heretat de la volta de maó de pla, de construir per tal d'obtenir un funcionament cohesiu en la disposició dels elements que conformen les construccions existents, sigui en la ceràmica, en la pedra o en el ferro.

La quasi totalitat dels viaductes del Parc Güell, edificats entre 1901 i 1903, es van construir amb volta catalana revestida amb blocs irregulars de pedra que es recolzen sobre pilars revestits de la mateixa manera. Aquests pilars del conegut parc disposen d'una ànima formada per elements ceràmics, a diferència dels pilars massissos existents a la Cova Cascada. Quant als materials, cal dir que la utilització, en major o menor grau, de breixa calcària és generalitzada, tant als viaductes i als murs del Parc Güell com al conjunt modernista de l'antic Manicomi de Sant Boi.



© Aleix Bagué



© Aleix Bagué

Tant al Parc Güell (a dalt) com a Sant Boi (a sota) es troben viaductes amb bancs perimetrals que disposen d'uns respallers construïts, talment formant pètals amb blocs irregulars de pedra plana.

La construcció de Sant Boi presenta, en general, una maçoneria que, a diferència de la del Parc Güell, genera superfícies irregulars d'aparença descurada; tot i així, també s'hi troben, a mode d'esbossos, parts de gran qualitat tècnica i plàstica, com serien les formes orgàniques de la façana de les fonts de la Cova Cascada, o les estalactites de la testera de la balconada del banc biplaça de la mateixa construcció. Aquestes últimes recordarien les construccions, en forma d'estalactites, de les testeres de la coberta i voltes dels porxos dels pavellons d'accés i les testeres del viaducte en espiral del Parc Güell. A l'accés a aquest parc es troba un pilar en forma de hiperboloide d'una fulla, amb la part convexa més desenvolupada, que presenta analogies amb els pilars que sostenen la volta principal de la Cova Cascada.

A la Cova Cascada de Sant Boi existeix un viaducte que, igual com els del Parc Güell, genera espais porxats i salva desnivells accedint per la seva coberta, disposant també de jardineres i bancs que fan la funció de baranes. Els capitells del viaducte inferior del Parc Güell es

³ MARTÍ VILA, C., 1952. *Notes històriques de la vida de Sant Boi de Llobregat*. Biblioteca Popular. Barcelona, p. 151. Aquesta dada ha estat aportada en la recerca que vam fer, dirigida per l'historiador Guillem Fernández González als Arxius Històrics Municipals de Sant Boi de Llobregat.



© Alex Bagué



© Alex Bagué

Tant a Sant Boi, finalitzat l'any 1912, com al Parc Güell (a dalt de la pàgina), construït entre 1911 i 1913, trobem bancs de forma sinusoidal recoberts amb trencadís, amb la part frontal de la secció transversal pràcticament equivalent.



© Aleix Bagué

Mentre que al banc serpentin del Parc Güell la paleta cromàtica és enorme, als bancs de Sant Boi es restringeix a 6 colors i un sol motiu floral, els quals formalitzen una seqüència de colors demarcats.

construeixen, formant tal que ventalls, adossant verticalment blocs irregulars plans col·locats de cantell. Es genera així una estructura nervada d'aparença orgànica, anàloga a la d'alguns pilars i formes corbes de la Cova Cascada. El viaducte de la Cova Cascada presenta moltes similituds amb el situat en la cota més elevada del Parc Güell. Així, aquest viaducte del Parc Güell és l'únic que presenta voltes que no es van construir amb volta de maó de pla, i tan sols fan servir blocs irregulars de breixa calcària que formen voltes apuntades conformades a partir de nervis de formigó armat i, de la mateixa manera que la volta més gran del viaducte de Sant Boi, voltes apuntades aparentment muntades en sec que generen superfícies rugoses amb estalactites. Es troba també, en ambdues construccions, i a mode de columnes, una sèrie de torratxes jardineres construïdes amb blocs de pedra, i a més, uns bancs perimetrals que disposen d'uns respallers construïts amb blocs irregulars de pedra plana formant com uns pètals, els quals es disposen de tal manera que, en el vessant inferior, es generen uns orificis pels quals es desaigua.

■ LA UTILITZACIÓ DEL TRECADÍS

L'ornamentació ha estat, és i serà colorida, la natura no ens presenta ningun objecte monòtonament uniforme.

ANTONI GAUDÍ

Davant de la Capella inundada s'obre una plaça voltada de bancs revestits amb trencadís que podrien ser l'as-

saig previ del banc ondulat del Parc Güell. La realització d'aquest «banc de proves» la podem datar el 1912, segons consta inscrit en un dels bancs, mentre que el trencadís del banc ondulat del Parc Güell es va acabar de col·locar, segons Joan Bassegoda, l'any 1913. El trencadís dels bancs de la Plaça dels Bancs de Sant Boi, a diferència del del banc serpentin tan heterogeni del Parc Güell, és format per fragments de rajoles, principalment, de colors homogenis i cercles blancs que contenen una creu, una Y o una M inscrita; altres cercles, amb creus i M o Y que van girant damunt taques de colors, ja havien estat assajats per Gaudí i Jujol al terrat de la Casa Batlló.

Hi ha moltes similituds entre algunes parts dels bancs de Sant Boi i el banc serpentin del Parc Güell, com la utilització del mateix model de rajola, esbotzada de forma similar, però mentre que al Parc Güell la paleta cromàtica és enorme mercès a l'ús de rajoles amb motius diversos, a Sant Boi es restringeix a sis colors i un sol motiu floral, transformant-se així aquí en una seqüència de colors demarcats. El lirisme del banc

«MENTRE QUE AL PARC GÜELL LA PALETA CROMÀTICA ÉS ENORME MERCÈS A L'ÚS DE RAJOLES AMB MOTIUS DIVERSOS, A SANT BOI ES RESTRINGEIX A SIS COLORS I UN SOL MOTIU FLORAL.»

del Parc Güell és generat per la tensió entre seqüències complexes de colors barrejats i seqüències clares de colors demarcats, tots dos sobreposant formes arrodonides de diferent mesura que aporten una composició lineal a la partitura cromàtica; en canvi, al banc de Sant Boi, els colors mai es barregen i els cercles superposats sempre tenen la mateixa mesura i les mateixes inscripcions.

El banc ondulat del jardí de Sant Boi sembla el resultat d'un conjunt de proves que es van assajar en els quatre bancs situats al seu davant, cada un dels quals adopta solucions diferents respecte a la distribució i mesura del trencadís. La mesura del trencadís al seient del banc ondulat del Parc Güell i les formes el·líptiques adossades al llindar del respall corresponen a una de les solucions intermèdies trobades a Sant Boi.

Un dels bancs que volten la Capella Inundada conté el dibuix esteticat d'un palmó, així com filigranes vegetals que podrien haver inspirat els palmons que apareixen a la part exterior del banc ondulat del Parc



Güell. La part posterior és formada per un trencadís decoratiu homogeni elaborat amb dos colors que recorden el que apareix damunt de les finestres dels pavellons d'entrada al Parc Güell.

Quant a la forma del banc, ens trobem en ambdues construccions una secció pràcticament equivalent, en la qual, partint d'un frontal de forma arquejada o semiparabòlica, aquest s'uneix amb el seient horitzontal mitjançant una peça ceràmica semiel·líptica. Al banc del Parc Güell, el seient s'uneix amb el respall mitjançant una corba o semiparabòla que s'obre en direcció a la plaça, delimitada en la seva part superior per una peça ceràmica en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, en forma semiel·líptica; a continuació, el respall es prolonga formant una secció recta lleugerament inclinada, la qual és coronada per una peça ceràmica en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, en forma semiel·líptica.

A Sant Boi, el seient forma una secció horitzontal que limita amb el respall per una superfície còncava que forma un canaló, amb forats o sortints als extrems per on s'evacua l'aigua. El respall neix de la forma còncava del canaló, es prolonga i genera una forma arquejada o semiparabòlica que s'obre en direcció a la plaça. La part superior es delimita amb una peça en





© Aleix Bagué



© Aleix Bagué

Tant al Parc Güell (a dalt) com a Sant Boi (a sota) trobem bancs en els quals en un dels extrems del seient es disposen, equidistantment, formes el·líptiques recobertes amb trencadís.

El banc del Parc Güell (a l'esquerra) disposa d'una forma sinusoidal contínua acabada en els dos extrems amb dues jardineres, no existint, pròpiament, laterals o testeres. Els bancs de Sant Boi (a dalt) disposen d'uns laterals o testeres on, en la part dels respatl·lers, no estan dissenyats ni hi ha cap voluntat d'acabar-los.

forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, semiel·líptica. Finalment, el respatl·ler es prolonga formant una secció recta lleugerament inclinada, la qual és coronada per una peça en forma de corba de tres trams diferenciats o, a vegades, de forma semiel·líptica.

Així doncs, ens trobem amb dues seccions pràcticament iguals que difereixen en el fet que al banc de Sant Boi hi ha construït un canaló, situat en la part del seient que limita amb el respatl·ler, amb una secció sobredimensionada respecte a la quantitat d'aigua que ha de recollir. Un mateix canaló, que ressegueix tot el perímetre, se situa a la part posterior del respatl·ler del banc serpentí del Parc Güell i, formant part de la cornisa de la sala hipòstila, recull les aigües que s'acumulen al seient i al respatl·ler. A més, mentre que la secció poste-

«HI HA MOLTES SIMILITUDS ENTRE ALGUNES PARTS DELS BANCS DE SANT BOI I EL BANC SERPENTÍ DEL PARC GÜELL, COM LA UTILITZACIÓ DEL MATEIX MODEL DE RAJOLA, ESBOTZADA DE MANERA SIMILAR»

rior del banc serpentí està dissenyada i forma la cornisa de la sala hipòstila, la secció posterior dels bancs de Sant Boi és recta i mal acabada. No existeix, doncs, cap intenció de definir o dissenyar una forma, aquesta es converteix tan sols en la frontera o límit «material» entre els parterres de vegetació i el banc. Tot això ens

porta a plantejar la hipòtesi que a la secció frontal dels bancs de Sant Boi s'experimenta amb una solució que refereix tant a la secció frontal com a la secció posterior del banc serpentí del Parc Güell.

El banc serpentí del Parc Güell disposa d'una forma sinusoidal contínua acabada en els dos extrems amb dues jardineres en forma de torratxa-gerro; no existeixen, doncs, pròpiament laterals o testeres. Els bancs de la plaça gran de Sant Boi disposen d'uns laterals o testeres, el quals, en l'àmbit del

respatl·ler, no estan dissenyats ni definits; tan sols hi ha un acabat amb pedres i rajoles elaborades pels mateixos pacients o pels infants residents al centre. En canvi, els laterals o testeres del frontal d'aquests bancs formen un gir sense arestes.

Una hipòtesi que permetria explicar tantes similituds seria que els treballadors que es va emportar Jujol



© Aleix Bagué



© Alex Bagué



© Alex Bagué

Els trencadissos que formalitzen palmons i filigranes vegetals són de major complexitat formal al Parc Güell (a dalt) que a Sant Boi (a sota), on trobem creacions menys elaborades.

per realitzar, pacientment durant mesos, el trencadís del banc serpentin del Parc Güell eren els mateixos que havien realitzat els bancs del jardí de Sant Boi.

■ UNA JOIA DEL TRENCADÍS MODERNISTA

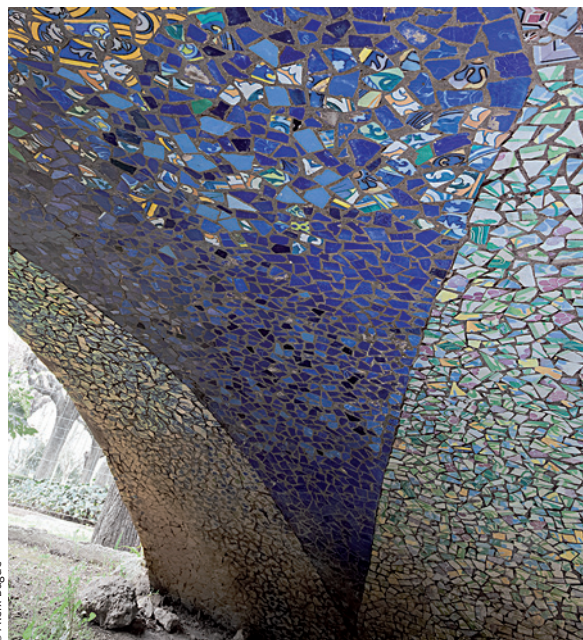
Podem referir-nos al trencadís de la volta del pont sobre el llac de la Cova Cascada com una de les obres mestres del trencadís modernista. Ens trobem aquí amb un trencadís que és una fuga de blaus que només es podia veure reflectida a l'aigua existent sota aquest. Els fragments de rajola es dissolien –actualment no hi ha aigua– surant a la superfície i cada lleu oscil·lació de l'aigua els feia moure com si s'haguessin alliberat de la pedra. Els reflexos de la gran taca de trencadís groc

dispersa entre els blaus semblarien emmirallar la claror, d'una manera similar a les taques de llum que pintaven els impressionistes quan sortien als jardins i camps; i així aquest trencadís és una nova versió que sembla que transformi les vertiginoses fugues del sostre dels pavellons del Parc Güell, tan estructurades, intensament gaudinianes, projectant-les a la natura multiforme.

Un trencadís sobre l'aigua expressa ensems l'essència del trencadís i la de l'aigua, potser també marca una de les irrupcions magmàtiques de Jujol, que venia d'estudiar hidràulica i motors amb en Jaume Bayó (1903-1905), per transformar, ja definitivament, el trencadís gaudinià. Podem aquí identificar gairebé totes les rajoles del pont als pavellons del Parc Güell; les variacions



© Aleix Bagué



© Aleix Bagué

Com es pot veure en les fotografies, el trencadís de les cobertes dels pavellons d'accés al Parc Güell (a l'esquerra) i el de la volta del pont de la Cova Cascada de Sant Boi (a la dreta) s'estructuren partint d'un mateix recurs compositiu.

bàsiques de blaus són ben representades a la façana del pavelló dret; els grocs, els verds i les formes estrellades també les trobem al sostre del mateix pavelló, que, igual com el pont de Sant Boi, té el trencadís unimodal equigranular, amb els fragments molt angulosos tendint a formar triangles equilàters o quadrats i amb la mateixa dimensió de la junta de cimentació entre ells.

Pujant per la Cova Cascada també trobem exemples de trencadís totalment decoratiu que segueix un programa modernista molt simple. Aquests es van elaborar amb les mateixes rajoles que apareixen al pont i a la resta de bancs, essent també construïts el mateix any (1906). La simultaneïtat d'estils ens fa entreveure el funcionament eminentment didàctic de tota l'obra, amb els diferents nivells de participació de l'arquitecte.

Els anys de construcció de l'església de la Colònia Güell coincideixen amb els anys de construcció del jardí modernista de l'antic Manicomi de Sant Boi, entre 1903 i 1912; Gaudí fa el trajecte des de Barcelona fins a la Colònia Güell centenars de vegades, primer amb tren fins a Cornellà i després amb tartana passant per davant del recinte de l'antic manicomi, que dista,

aproximadament, uns quinze minuts a peu fins a la colònia. En aquests mateixos anys, ben a prop de l'església de la Colònia Güell, es construeix, amb la possible participació dels malalts mentals i sota la direcció

d'un arquitecte anònim, un conjunt arquitectònic modernista als jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi. Com hem vist, aquesta edificació conté, sota l'aparença d'una construcció irregular i descurada, unes construccions anàlogues a les dels viaductes del Parc Güell i un conjunt de bancs amb una secció i trencadissos finalitzats el 1912 que són equivalents –en alguns aspectes– als del banc serpentin del Parc Güell, finalitzats entre 1912 i 1914 pels arquitectes Antoni Gaudí i Josep Maria Jujol. ☺

**«UN TRENCADÍS SOBRE
L'AIGUA EXPRESSA
ENSEMS L'ESSÈNCIA DEL
TRENCADÍS I LA DE L'AIGUA,
POTSER TAMBÉ MARCA
UNA DE LES IRRUPCIIONS
MAGMÀTIQUES DE JUJOL,
PER TRANSFORMAR,
JA DEFINITIVAMENT,
EL TRENCADÍS GAUDINIÀ.»**

Aquest article és una selecció d'escrits de dues investigacions elaborades autònomament per l'arquitecte David Agulló i el geòleg Daniel Barbé Farré, arran de la investigació començada, l'any 2001, conjuntament amb Jordi Martí Aladern, artista plàstic.

David Agulló Galilea. Arquitecte per la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.

Daniel Barbé Farré. Geòleg per la Universitat de Barcelona, Barcelona.

Jordi Martí Aladern. Artista plàstic, Barcelona.

2-AA.VV. (Agulló Galilea, David; Barbé Farré, Daniel; Gracià, Oriol.) "El banc de proves de Gaudí?", *Sàpiens*. [Barcelona], núm. 106 (2011), p. 40-47.

EL BANC DE PROVES DE GAUDÍ?

DESCOBRIM UNA OBRA INÈDITA DIRECTAMENT VINCULADA AL GRAN ARQUITECTE CATALÀ

Als jardins de l'antic l'Hospital Psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat es conserva un banc molt similar al del parc Güell i, al seu entorn, un espai arquitectònic modernista, gairebé desconegut, que ha arribat als nostres dies sense autoria clara. Ara, però, un estudi vincula aquest recinte a l'obra d'Antoni Gaudí. Va ser aquell el seu laboratori d'experimentació?

PER DANIEL BARBÉ FARRÉ, DAVID AGULLÓ GALILEA I ORIOL GRACIÀ AMB L'ASSESSORAMENT DE MANEL GUÀRDIA BASSOLS



Algú va esborrar aquell jardí dels plànols. I si la seva intenció era no deixar-ne rastre, és clar que va errar de ple. Per sort, al parc de l'antic Hospital Psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat —avui, Parc Sanitari Sant Joan de Déu— encara s'aguanta dempeus un conjunt artístic desconegut i ple d'interrogants. Hi destaca, per exemple, un banc de trencadís gairebé idèntic al del parc Güell, però també una cova i altres elements que alludeixen directament a les estructures de les naus de la Sagrada Família i la Colònia Güell. A priori, podríem parlar d'una imitació maldestra de l'obra de Gaudí, però segons un estudi recent, la major part d'aquells elements van ser construïts amb anterioritat als principals projectes de Gaudí. I si aquells monuments no eren una còpia sinó l'original? Som davant del laboratori de proves de Gaudí? Com s'explica, si no, l'anticipació de l'obra gaudiniana en aquell parc? Cal retrocedir fins al principi del segle passat per començar a lligar caps.

L'ORIGINAL O LA CÒPIA

L'estiu de 1911, l'arquitecte Antoni Gaudí havia estat a punt de morir. Patia febrades intermitents, mals de cap, suors i cada dia el cansament anava a més. Sembla que l'estrès li havia començat a passar factura: feia uns mesos que havien acabat les obres de la casa Milà del passeig de Gràcia de Barcelona:



ANTONI GAUDÍ utilitzà el trencadís en molts dels seus projectes com, per exemple, en els medallons del parc Güell (a dalt). A la dreta, nau central de la Sagrada Família.



a més, el projecte d'urbanització del parc Güell havia estat un fracàs comercial i les seves propostes per reformar la catedral de Mallorca no havien agradat a tothom. Per rematar-ho, les obres a la Sagrada Família i a la Colònia Güell li xuclaven moltes energies. Però, per més inri els metges li havien diagnosticat la febre de Malta, una infecció que es transmet a través del formatge i la llet en mal estat. "Els dolors són forts, però només li duraran dues o tres setmanes. Està fora de perill", li havien dit per alleujar-lo. Ara bé, per curar-se i evitar qualsevol recaiguda calia fer repòs durant uns mesos. Per això es va voler aïllar a la Cerdanya, en un hospital de Puigcerdà.

Cap al mes d'octubre, l'aire del Pirineu ja havia fet els seus efectes sanadors i Antoni Gaudí, que malgrat nombroses polèmiques s'havia convertit en l'arquitecte de moda de la burgesia catalana, no podia allargar més aquelles vacances obligades. I és que era urgent tornar a Barcelona per reprendre les obres del parc Güell, de la



A PARTIR DE 1908, Gaudí va treballar a la cripta de la Colònia Güell (esquerra), que s'erigeix a un quilòmetre i escaig de l'Hospital de Sant Boi (a baix).

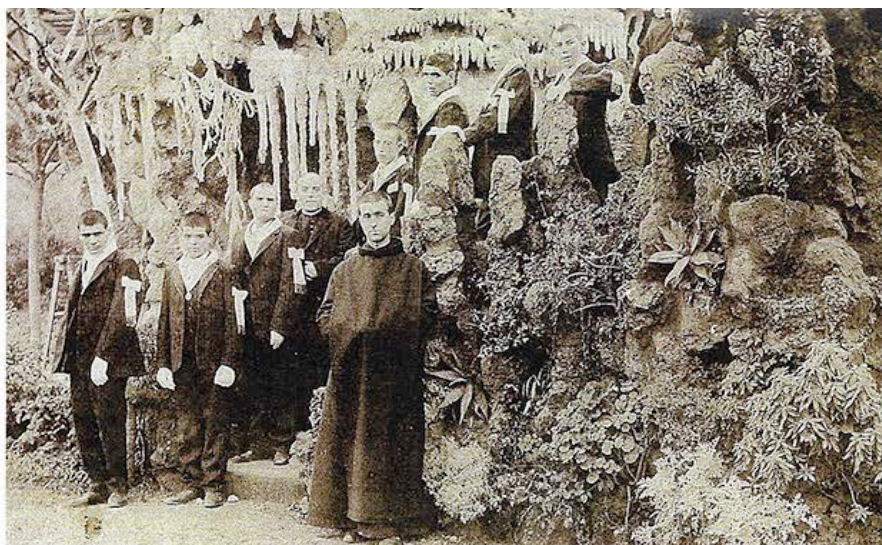
cripta de la Colònia Güell i de la Sagrada Família. De fet, aquells tres projectes havien crescut en paral·lel i artísticament parlant uns interactuaven amb els altres: "L'estructura de la Sagrada Família, per exemple, la vaig provar primer a la Colònia Güell. Sense aquest assaig previ no m'hauria atrevit a adoptar-la per al temple", admetria anys més tard. Com que treballava amb un peu a Barcelona i l'altre a Santa Coloma de Cervelló —on es construïa la cripta de l'església de la Colònia Güell—, diversos cops la setmana Gaudí havia de travessar l'horta del Baix Llobregat. Des de Barcelona viatjava amb ferrocarril fins a Cornellà i allà el recollia una tartana per anar a la Colònia, en un recorregut que just en el seu tram final vorejava l'antic Hospital Psiquiàtric de Sant Boi.

Aquest jardí té un caràcter ambivalent: d'una banda, destaca per un sistema estructural molt complex, i de l'altra, s'hi aprecia una manera de fer rudimentària i poc polida

UN CENTRE INNOVADOR

Aquell sanatori mental, edificat a partir d'un petit convent de caputxins, era un casal imponent, de caire historicista. Del pòrtic principal en ressaltaven les columnes amb capitell jònic i la torre del rellotge. Del conjunt també cridaven l'atenció els jardins modernistes que s'hi construïen, projectats sobre els horts i un jardí preexistent



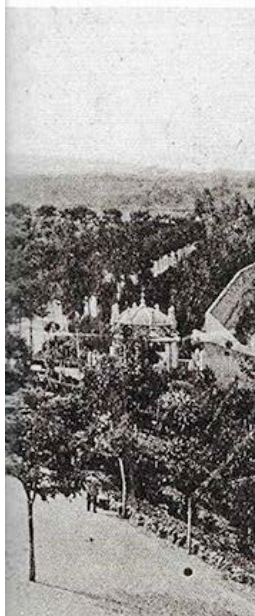


RECORD DE COMUNIÓ
Interns a l'Hospital Psiquiàtric de Sant Boi, fotografiats el 1910 després de fer la primera comunió. La imatge va ser presa a les escales d'accés a la cova cascada.

d'estil versallesc. El nou parc s'havia començat a planificar el 1903 a imitació del parc Samà de Cambrils —obra de Josep Fontseré, mestre de Gaudí— i estava format per un llac, una cova, cascades, camins i parterres ondulants. Tot plegat, delimitat per dues avingudes i el mur perimetral del recinte. L'espai arquitectònic, però, tenia un caràcter ambivalent: d'una banda, destacava per la qualitat plàstica i compositiva, amb un sistema estructural molt complex, tant des del punt de vista mecànic com geomètric. Però a la vegada, s'hi apreciava una manera de fer rudimentària i poc polida, com d'inexperiència en el procediment constructiu. El més curiós del cas és que, ja des de l'any 1906, sota aquella aparença descurada i rudimentària s'hi

entreveïen elements anàlegs a l'obra d'Antoni Gaudí. Qui va construir, doncs, tot aquell recinte arquitectònic?

El doctor Antoni Pujadas [vegeu desglossat] va fundar l'Hospital Psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat l'any 1854. A l'època, el centre va ser objecte de grans elogis per la qualitat de les seves instal·lacions, però sobretot per la modernitat en la concepció assistencial dels malalts. L'edifici es va projectar a imatge dels balnearis i hotels burgesos de l'època per, d'aquesta manera, evitar la sensació de reclusió que acostumaven a desprendre els centres psiquiàtrics. Però el que realment es valorava eren les innovacions de tipus mèdic: en aquest centre es va començar a deslligar la malaltia mental de qualsevol [segueix a la pàg. 46] →



NOVETATS TERAPÈUTIQUES

L'ERGOTERÀPIA, A LA MODA EUROPEA

El metge Antoni Pujadas era un home viatjat que coneixia de primera mà l'experiència de centres psiquiàtrics d'arreu d'Europa.

S'havia fixat, per exemple, en les teràpies científiques innovadores que utilitzaven a la Colònia Gheel, a Bèlgica. Per això, l'any 1854, quan va fundar l'antic Hospital Psiquiàtric de Sant Boi, tenia clar que el seu treball s'havia d'assentar sobre bases estrictament científiques.

Pujadas va ser un dels impulsors de l'ergoteràpia, tècnica poc coneguda en aquell moment que tenia per objectiu reinserir els malalts a partir del treball manual. Per això en el mateix recinte hospitalari es van promoure petites indústries i sales de labor on s'ocupaven un

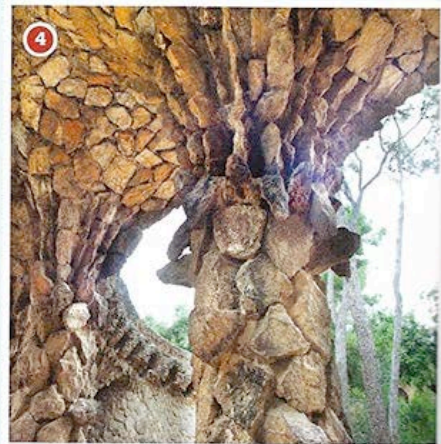
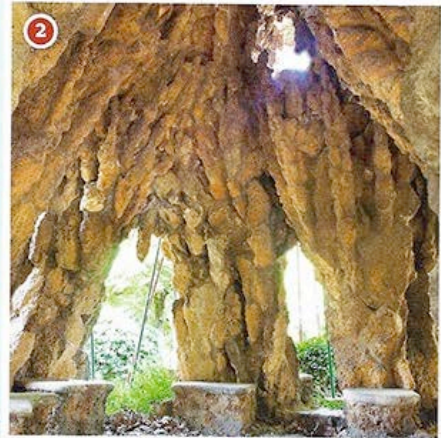
bon nombre d'interns. Els pacients s'encarregaven de fer el pa, rentar la roba i cuidar els jardins. A més, en els extensos terrenys situats a la rodalia del centre hi cultivaven verdures i hi criaven animals de corral. Es van organitzar, també, tallers de fusteria i construcció. Per això, el projecte dels jardins modernistes de l'Hospital de Sant Boi —que va destacar per la seva càrrega artística— s'ha d'emmarcar en la consolidació d'aquest tipus de teràpies.

QUI VA ESBORRAR EL JARDÍ?

De fet, al principi del segle passat el doctor August Marie, psiquiatre en cap dels asils de La Seine, a França, va començar a col·laborar en el butlletí de l'Hospital de Sant Boi de Llobregat, que amb el nom de

Revista Frenopática Española es va publicar entre el 1903 i el 1911. Marie fou un dels pioners a valorar l'obra artística dels malalts mentals com un bé preciós per a la ciència i el seu discurs innovador va calar entre la comunitat mèdica local.

Per això les construccions del jardí van adquirir rellevància i es van convertir en un exemple de la posada al dia de l'equip psiquiàtric en relació amb els corrents terapèutics europeus. I potser per aquest motiu l'espai s'ha conservat fins als nostres dies. I és que s'ha de tenir en compte que José Miquelerena, l'arquitecte oficial de l'Hospital, havia esborrat els plànols per desempallegar-se d'aquell jardí rudimentari i poder construir allò previst en el seu projecte original.



PARLA L'EXPERT DAVID AGULLÓ GALILEA, ARQUITECTE

“A SANT BOI S’HI POT INTUIR L’EMBRIÓ ESTRUCTURAL DE LA SAGRADA FAMÍLIA”

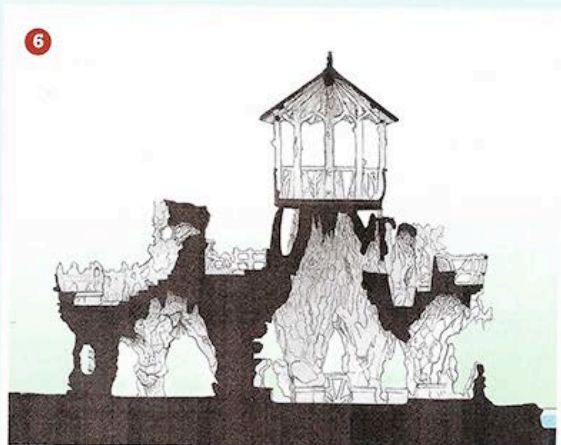
David Agulló és l'arquitecte d'un equip interdisciplinari d'investigadors que fa deu anys van començar a treballar en l'anàlisi del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu de Sant Boi, al costat del geòleg Daniel Barbé Farre i l'artista Jordi Martí Aladern. A més, Agulló i Barbé han estat guardonats en la darrera edició dels Premis Sant Jordi que atorga l'Institut d'Estudis Catalans per dos articles sobre el jardí publicats a la revista *Contributions to Science*. Actualment, Agulló redacta la tesi doctoral a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC) amb la voluntat d'aprofundir en aquesta investigació.

Perquè, fins al moment, ningú no s'havia fixat en aquest conjunt modernista? L'accés hi era molt restringit i només hi podien entrar els treballadors i els familiars dels interns. A més, l'aspecte descarat d'aquesta construcció, fruit del treball dels malalts del centre, havia eclipsat les seves extraordinàries qualitats formals, estructurals i compositives.

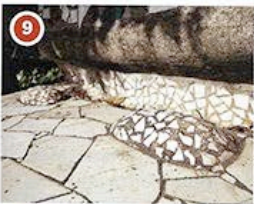
I doncs, com el va descobrir vosaltres?

Descobrir no és la paraula exacta perquè la Generalitat de Catalunya ja l'havia referenciat en el seu registre de patrimoni arquitectònic com a còpia tosca de l'obra de Gaudí. De fet, fins fa poc es creia que el jardí modernista era una obra

posterior als principals edificis gaudinians. Ara, gràcies a la intuïció del Daniel Barbé Farre hem demostrat que allò no és una còpia, sinó l'original. **Quins elements us fan pensar que es tracta de Gaudí?** El banc és l'element que crida més l'atenció. Es va acabar, com a mínim, un any abans que el banc del parc Güell, si bé tots dos havien estat construïts gairebé en paral·lel. Però sens dubte el secret és en les complexes estructures de la cúpula de la cova cascada. Datan de 1906 i eren inèdites en la història de l'arquitectura, mai ningú abans no les havia utilitzades. Aquí es pot intuir l'embrió estructural de les naus i el creuer de la Sagrada Família.



DAVID ESTEVE AGUILÓ GALLEA



L'estudi parteix exclusivament de la deducció arquitectònica. Per què no hi ha cap altre tipus de document que parli de la presència de Gaudí en el recinte de l'Hospital? Aquest és un misteri que encara no hem pogut resoldre. Només sabem que Gaudí treballava a molts pocs quilòmetres de Sant Boi de Llobregat, a la Colònia Güell i que el seu mecenes, el comte Güell, tenia bon tracte amb la direcció de l'Hospital.

Quina ha estat la reacció dels especialistes?

Al principi, la reacció va ser de perplexitat i escepticisme, però quan van conèixer els detalls de l'estudi es van adonar que es tractava d'un treball absolutament rigorós. Alguns d'ells ens van assessorar en el projecte d'investigació i, de fet, arquitectes com Josep Linàs, que és el principal expert en l'obra de Josep Maria Jujol, un dels principals col·laboradors de Gaudí, hi van acabar col·laborant.

PARAL·LELISMES SORPRENENTS

La plaça dels bancs i la cova cascada són els dos principals punts d'atenció dels jardins de l'antic Hospital Psiquiàtric. Si bé els bancs de Sant Boi (1 i 11) només mostren sis colors, són evidents els paral·lelismes amb el banc serpenti del parc Güell (3), encara que en aquest darrer la paleta cromàtica del trencadis és més àmplia. A més, en totes dues construccions hi destaquen mosaics amb cercles homogenis (7 i 8) i, als selents, relleus el·líptics recoberts amb trencadis (9 i 10).

DEL PARC GÜELL A LA SAGRADA FAMÍLIA

Pel que fa a la cova cascada de Sant Boi (5) s'hi observen sistemes estructurals (6) similars al viaducte inferior de l'entrada al parc Güell (4). El més destacable és que la volta principal de la cova cascada (2) té paral·lelismes tant amb els capitells del viaducte del parc Güell (4) com amb les cobertes de les naus de la Sagrada Família.

Els jardins d'aquest jardí semblen una maqueta experimental a gran escala del banc del parc Güell, de les cobertes de la Sagrada Família i de la cripta de la Colònia Güell

vinculació religiosa. Per primera vegada al nostre país, els problemes psiquiàtrics serien tractats exclusivament des d'un punt de vista científic i es deixarien de banda teories segons les quals les disfuncions mentals eren conseqüència dels càstigs divins i d'una ànima en mans del diable.

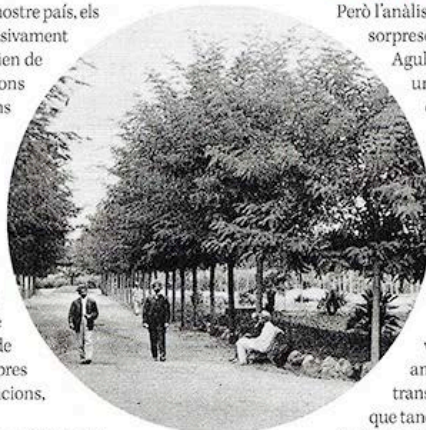
D'altra banda, l'ergoteràpia —el tractament de certs estats psiconeuròtics per mitjà del treball manual— es va erigir com una de les seves teràpies més específiques. Així, al principi del segle XX, aquest centre de salut mental ja havia consolidat tallers en els quals s'impartien nocions bàsiques de construcció. D'aquesta manera, mentre s'instruïen els malalts, el centre disposava de mà d'obra per tirar endavant les diferents obres d'ampliació i manteniment de les instal·lacions, també del jardí modernista.

Això explicaria la rudesia dels acabats artístics del parc, amb superfícies plenes de marques vinculades a l'art terapèutic: vidres trencats, motlles de cargols, distribució atzarosa dels materials i composicions desproporcionades. Ara bé, aquella manera de fer tosca no ha de menystenir la complexitat de les estructures del recinte, amb formes hiperbòliques i parabòliques, grans pedres sostingudes com si fossin penya-segats i bancs ondulats de trencadís.

GEGANTS BARBUTS I LAVES VOLCÀNIQUES

És obvi, doncs que aquell espai s'havia construït segons les directrius d'un arquitecte creatiu i experimentat. I si tenim en compte que des de l'any 1908 Antoni Gaudí treballava en la construcció de la cripta de la Colònia Güell —situada en uns terrenys limítrofs amb l'antic Hospital Psiquiàtric de Sant Boi— no és estrany pensar que directament o indirectament hi hagués participat. Això permetria explicar perquè les obres conservades en aquest jardí semblen una maqueta experimental a gran escala del banc ondulat del parc Güell, d'algunes cobertes de la Sagrada Família o de la cripta de la Colònia Güell.

Bancs fets amb rajoles trencades, una capella dedicada a la Mare de Déu de Lurdes que a la vegada és una boca d'un drac, caps de gegants barbuts que recorden les xemeneies de la Casa Milà i pinacles que es dobleguen com si fossin laves volcàniques. L'univers simbòlic gaudinià es desplega per tots els racons del jardí modernista de l'Hospital, un jardí que s'articula al voltant de tres espais principals: la cova cascada, la capella inundada i la plaça dels bancs. La cova es va edificar l'any 1906 i és una construcció de rocalla en forma de muntanya coronada per un baldaquí, amb una generosa cavitat interior. En aquest indret conté, per exemple, una estructura compositiva semblant a la

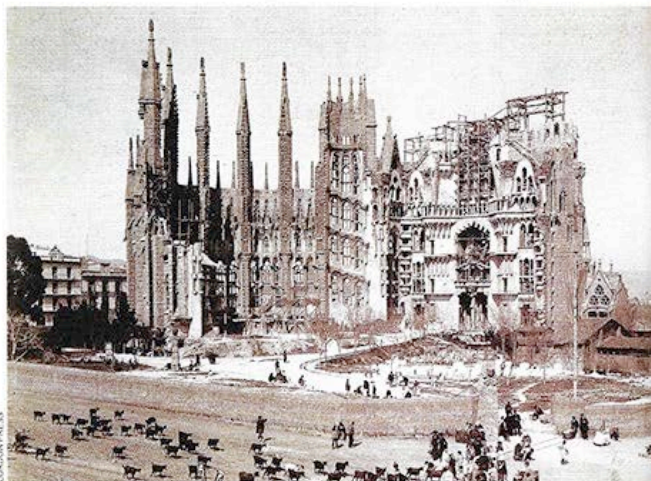


planta de la cripta de l'església de la Colònia Güell, ja que el viaducte i el pont d'entrada a la cova contenen moltes similituds amb el pòrtic i la rampa d'accés a la coberta de la mateixa cripta. Cal considerar, a més, que els viaductes de Sant Boi generen espais porxats delimitats a la coberta per jardineres que ajuden a salvar desnivells, tal com passa als viaductes d'accés al parc Güell de Barcelona.

LA PISTA ARQUITECTÒNICA CLAU

Però l'anàlisi minuciosa d'aquest espai ha reportat més sorpreses. I és que, tal com indica l'arquitecte David Agulló, "l'espai central de la cova cascada presenta una clara analogia amb el sistema estructural de les naus i el creuer de la Sagrada Família, projectat gairebé deu anys més tard". De fet, l'estructura de la cova cascada es genera a partir d'una volta principal amb forma de mig hiperboloide còncau —similar a la campana d'una trompeta obrint-se en direcció vertical descendent— que es recolza sobre diversos pilars amb formes de mig hiperboloide convex.

En el mateix recinte s'obre una plaça voltada per un conjunt de bancs construïts amb la tècnica del trencadís, amb una secció transversal molt similar a la del gran banc serpentin que tanca la plaça oval del parc Güell. Però si parlem de similituds es pot afinar molt més. I és que als mosaics de tots dos espais s'hi observen filigranes vegetals i figures el·líptiques de les mateixes dimensions i, a la vegada, dibuixades amb un nombre similar de peces de trencadís. Cal tenir en compte, però, que els acabats dels bancs de Sant Boi són més rudimentaris, fet que posa en evidència un complex procés d'experimentació compositiva. Per acabar-ho d'adobar, l'anàlisi dels materials ha permès reconèixer el mateix model de rajola a Sant Boi i al banc



ELS PROJECTES DE LA SAGRADA FAMÍLIA (a la foto, l'any 1900) i de la cripta Güell són contemporanis i, artísticament parlant, uns interactuen amb els altres.



VISITA D'OBRES
Gaudí mostra les obres de la Sagrada Família al nunci vaticà monsenyor Ragonesi i al bisbe de Barcelona Rey i Casanovas, el 1915. En el cercle de l'esquerra, passeig dels antics jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, a Sant Boi de Llobregat.

del parc Güell. El més rellevant de tot plegat, però, es troba en la datació dels bancs. Segons consta inscrit en un dels mosaics, els bancs de l'Hospital es van culminar l'any 1912, mentre que el trencadís del banc del parc Güell es va acabar el 1914. I una hipòtesi que permetria explicar les similituds s'ha de buscar en els treballadors que va contractar l'arquitecte Josep Maria Jujol —un dels principals col·laboradors de Gaudí— per realitzar el trencadís del parc Güell. En les obres d'urbanització d'aquell espai hi van participar els constructors José Pardo i Lluís Parés, tots dos originaris de Sant Boi de Llobregat, ciutat d'on també provenien molts dels seus treballadors. Potser entre ells s'hi comptaven interns de de l'Hospital Psiquiàtric.

Avui, aquest espai es conserva en un avançat estat de degradació. De fet, la direcció del centre ja n'ha encarregat un projecte de restauració, mentre s'inicia el procés per declarar el conjunt com a Bé Cultural de Interès Nacional. I és que cent anys després de la seva construcció, l'ombra de Gaudí plana sobre aquest espai encara ple d'interrogants. "Ens fa falta saber en quin grau, però és clar que la petjada de Gaudí, directa o indirecta, és al darrera del jardí modernista", assegura l'arquitecte Josep Gómez, cap d'obres de la Sagrada Família. ■



DANIEL BARBÉ FARRE ES GEÒLEG
DAVID AGULLO GALILEA ES ARQUITECTE
ORIOLO GRACIA CARLES ES PERIODISTA

PER SABER-NE MÉS

- :: LAHUERTA, JUAN JOSÉ. *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- :: RODRIGUEZ MORINI, ANTONIO. *El antiguo Manicomio de San Baudilio y el moderno Sanatorio Frenopático de Nuestra Señora de Montserrat, notas históricas y descriptivas*. Barcelona: Orden de San Juan de Dios, 1929.
- :: BARBÉ FARRE, DANIEL. *Lo Jardí de les rahons perdudes*. Universitat Autònoma de Barcelona-Televisió Espanyola, 2010. Programa Gran Angular. Accessible a Internet a www.granangular.cat

L'ENTORN DE GAUDÍ AJUDA, COMTE GÜELL!

L'alarma va saltar l'octubre del 1885 quan es va detectar un brot de còlera entre els interns de l'Hospital de Sant Boi. En només tres dies hi van morir 51 persones i el governador civil de Barcelona va exigir l'evacuació dels interns. Però no va ser fàcil trobar un espai prou gran per albergar els 310 pacients. Així s'explicava a *La Vanguardia* del 13 d'octubre: "Los directores de los manicomios de Las Cortes y San Gervasio, invitados por el señor gobernador para recibir alienados del de San Baudilio, con objeto de disminuir la densidad de población de éste, han manifestado la imposibilidad de hacerlo por carecer de local".

ELS MALALTS, A CAN SOLER

El problema es va solucionar gràcies a Eusebi Güell Bacigalupi, curiosament el mecenes de Gaudí, qui va cedir la masia Can Soler de la Torre, de la seva propietat i situada a Santa Coloma de Cervelló, a poc més d'un quilòmetre enllà del recinte hospitalari. De fet, l'interior d'aquell edifici del segle XVII havia estat rehabilitat per l'arquitecte reusenc i estret col·laborador de Gaudí, Francesc Berenguer. I mentre els interns ja disposaven d'un sostre salubre, l'enginyer Pedro Garcia Faria, especialitzat en el sanejament de zones afectades per epidèmies, desinfectava l'hospital amb una solució de clorur de mercuri, tasca que l'ocupà durant cinc dies. El sisè dia, el brot es va declarar controlat.

3-Agulló Galilea, David. "Gaudí i l'enigma del conjunt modernista dels jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi", *Quaderns d'Estructures*, Associació de Consultors d'Estructures. [Barcelona], núm. 38 (2010), p.60-70.

5 Gaudí i l'enigma del conjunt modernista dels jardins de l'antic «Manicomi de Sant Boi»

David Agulló Galilea

Molt a prop de Barcelona, als jardins del recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu de Sant Boi de Llobregat, i on fa cent anys s'ubicava l'antic «Manicomi de Sant Boi», es conserva un conjunt arquitectònic modernista que ha arribat als nostres dies pràcticament com a una obra desconeguda i sense autoria reconeguda. Documentació escrita i fotografies recopilades demostren que la intervenció modernista als jardins d'aquest recinte va ser de més envergadura del que actualment es conserva, construint-se, des del 1903 i fins el 1912, fonts, bancs, placetes... algunes avui dia desaparegudes (fig. 1).

UNA CONSTRUCCIÓ FORA DEL TEMPS I LA HISTÒRIA

El conjunt modernista dels jardins de l'antic «Manicomi de Sant Boi» conté uns elements arquitectònics amb unes característiques formals i un contingut simbòlic anàlegs o equivalents a diferents parts d'algunes de les més importants obres que Gaudí estava construint, en el mateix període de temps o immediatament després d'haver-se finalitzat aquesta obra. Trobem aquí, entre d'altres i a mode d'un esbós materialitzat i contret en una imatge, una anticipació

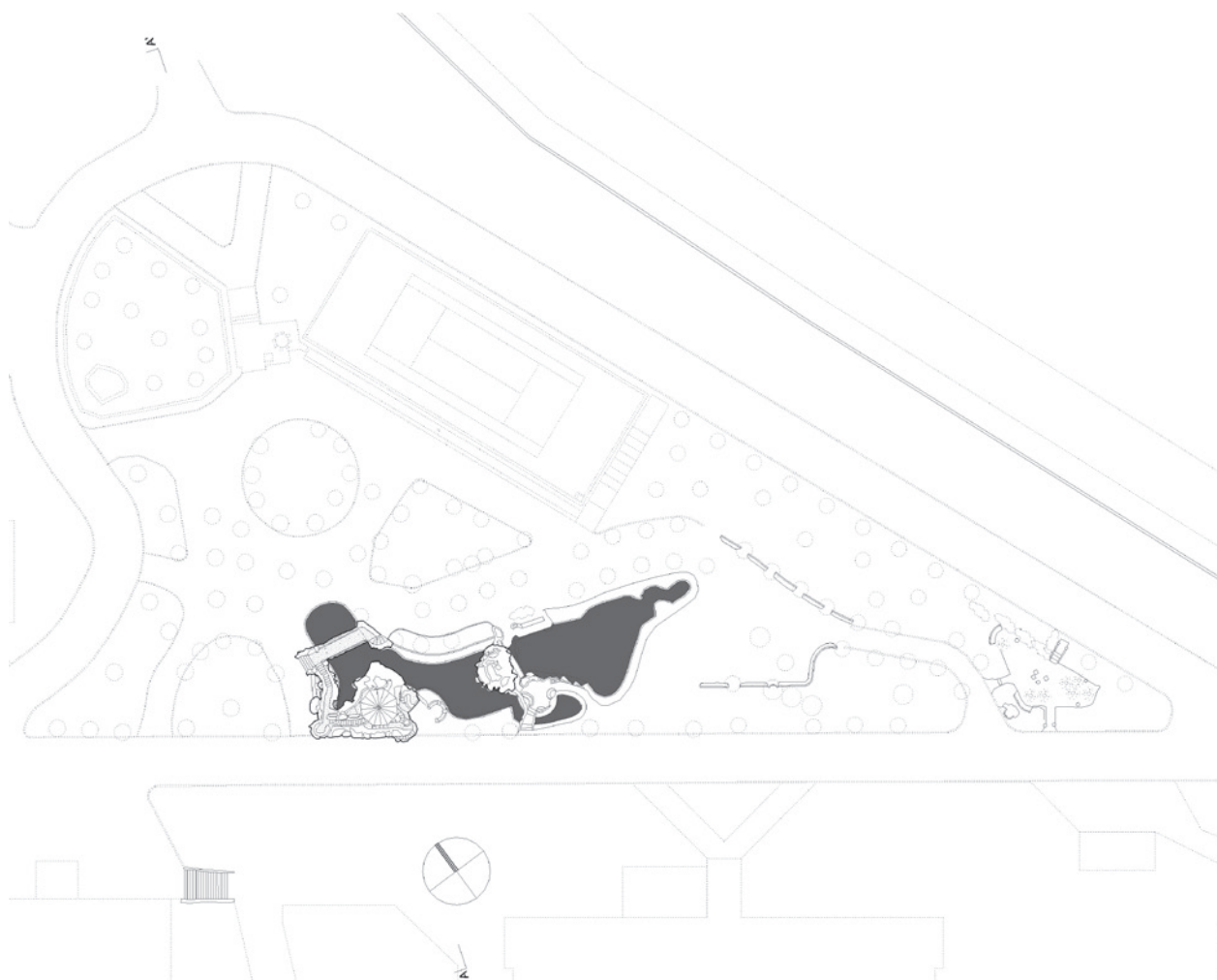


Figura 1. Conjunt arquitectònic modernista del recinte dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. | Conjunto arquitectónico modernista del recinto de los jardines del Parque Sanitario San Juan de Dios.

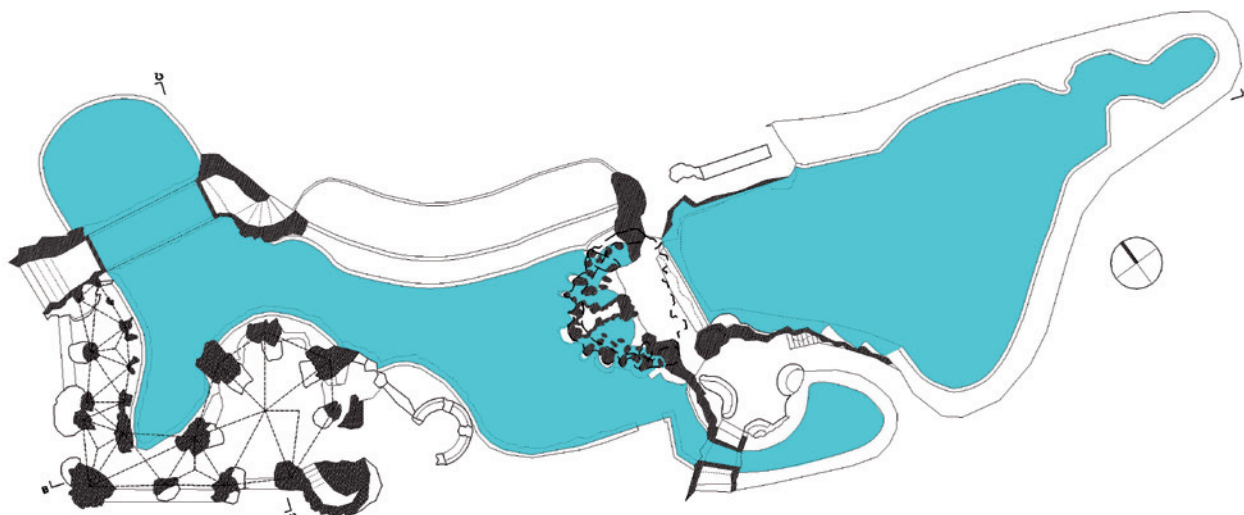


Figura 2. Planta de la «Capella inundada» i la «Cova cascada» dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. | Planta de la «Capilla inundada» y la «Cueva cascada» de los jardines del Parque Sanitario San Juan de Dios.

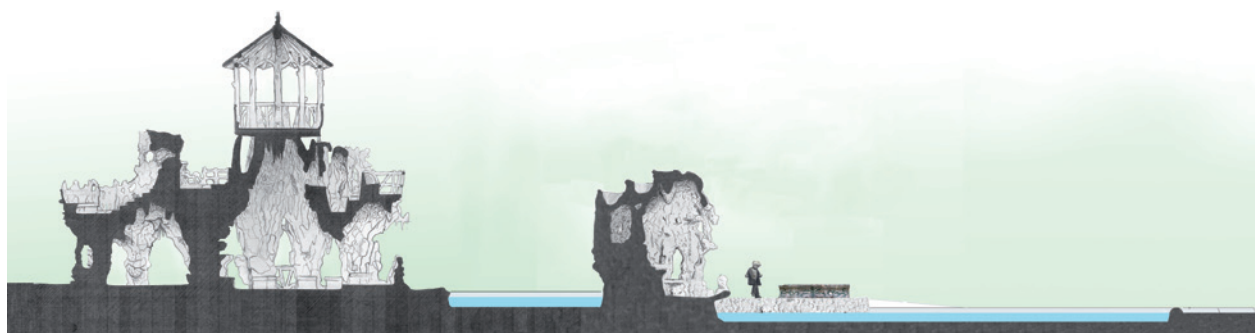


Figura 3. Secció longitudinal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. | Sección longitudinal de las cuevas del conjunto modernista de los jardines del Parque Sanitario San Juan de Dios.

dels sostres de les naus del temple de la Sagrada Família (1915-1921), l'estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colònia Güell (1908-1915), aspectes formals de la casa Milà (1906-1912) i la secció i trencadissos del banc serpentin del Park Güell (1911-1913).

El conjunt arquitectònic modernista que s'ha conservat dins el recinte de l'antic «Manicomi de Sant Boi» es va edificar sobre un jardí preexistent d'estil anglès, construït l'any 1903, format per un llac, camins i parterres ondulants, el qual, orientat a la vall del riu Llobregat, estava delimitat per dues avingudes, horts i el mur perimetral del recinte (fig. 1). Aquesta construcció està configurada per tres conjunts arquitectònics diferenciats: la «Cova cascada», construïda l'any 1906 (fig. 2, 3, 4, 5 i 6)¹, que és una construcció de

rocalla en forma de cova i muntanya coronada per un baldaquí; la «Capella inundada», construïda l'any 1911 (fig. 2 i 3)² i la «Plaça dels bancs», construïda abans de finalitzar l'any 1912 (fig. 1).



Figura 4. Secció transversal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. | Sección transversal de las cuevas del conjunto modernista de los jardines del Parque Sanitario San Juan de Dios.

¹ Dr. Rodríguez-Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Marzo 1906.» *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 40 (abril 1906), p. 130-131.

Dr. Rodríguez-Morini. «Boletín del Manicomio de San Baudilio. Resumen general de 1906.» *Revista Frenopática Española* [Barcelona], núm. 50 (febrer 1907), p. 50-53.

Afegir que hem trobat, també, una fotografia en placa de vidre de la «Cova cascada», datada l'any 1910.

² Torre, José Antonio. «Primer Centenario.» *Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios* [Barcelona], núm. 138 (octubre-novembre-desembre 1995), p. 282.



Figura 5. Infants a la «Cova cascada», fotografia de 1910. | Infantes en la «Cueva cascada», fotografía de 1910.



Figura 6. Conjunt arquitectònic de la «Cova cascada» del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. | Conjunto arquitectónico de la «Cueva cascada» del conjunto modernista del Parque Sanitario San Juan de Dios.

L'arquitectura d'aquest conjunt modernista és, en part, descurada, rudimentària i poc polida, fruit, sembla, d'una inexperiència en el procediment constructiu, més que per la voluntat d'expressar-se d'una forma ruda, manifestant-se així una espontaneïtat que és pròpia d'una obra en la que s'està experimentant. Per altre banda, la construcció modernista també presenta elements d'una gran qualitat plàstica i compositiva, i una vegada elaborats els plànols, es fa present que aquesta conté una arquitectura rígida projectada que disposa d'un sistema estructural d'una gran complexitat geomètrica. A més, l'estudi historicoartístic realitzat, permet establir una relació entre aquesta construcció i l'estructura simbòlica i narrativa del text de l'*Apocalipsi* i les imatges del *Beat de Girona*. Els anys en que s'estava edificant aquesta construcció, l'antic «Manicomio de Sant Boi» disposava de tallers on els malalts mentals aprenien l'ofici de paleta, i participaven així en les diferents obres d'ampliació i manteniment que es realitzaven al centre. Donat el caràcter descurat del conjunt mo-

deralista de l'antic «Manicomio de Sant Boi» i l'existència de documentació recopilada, es fa viable pensar que alguns malalts mentals del centre podrien haver participat en la construcció d'aquest conjunt arquitectònic, seguint però, sempre, les directrius d'un complex projecte dibuixat i dirigit per un arquitecte anònim.

LA «COVA CASCADA» DEL CONJUNT MODERNISTA DE L'ANTIC «MANICOMI DE SANT BOI»

Al conjunt modernista de l'antic «Manicomio de Sant Boi» hi ha construïdes una sèrie d'estructures moltes de les quals són anàlogues a superfícies reglades —definides per equacions de segon grau, en les que per cada punt de la superfície, hi passa, com a mínim, una recta que les conté. En aquest sentit, predominen, principalment, les formades pel hiperboloide d'una fulla. Aquesta superfície es forma girant, una recta —generatriu— al voltant d'una altra recta —directriu— que no s'interseca ni és paral·lela a la primera. Un altre procediment de generar un hiperboloid d'una fulla és girant una hipèrbola al voltant d'un eix que no s'interseca i és perpendicular a l'eix de simetria d'aquesta. Un exemple de superfície hiperbòlica seria l'obertura final de la trompeta.

Algunes estructures existents en aquest conjunt modernista, construïdes adossant verticalment blocs de pedra sense desbastar i amb una junta de morter mínima, generen superfícies nervades i arborescents on els blocs estan disposats, a vegades, coherentment a les lleis geomètriques de les superfícies reglades, existint així traces anàlogues a les rectes i corbes que les formen —generatrius, directrius i hipèrboles. Donada la disposició dels blocs d'algunes de les estructures, sembla probable que l'arquitecte que les va construir coneixes les lleis geomètriques



Figura 7. Pilars perimetrals de la «Cova cascada» del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. | Pilares perimetrales de la «Cueva cascada» del conjunto modernista del Parque Sanitario San Juan de Dios.

i matemàtiques de les superfícies reglades, i que construís, a mode d'experimentació, tal que gestant-se i en procés de formació i desenvolupament, formes primitives o embrionàries del que serien les superfícies reglades (fig. 7).

Aquestes formes, partint d'un esquema conceptual d'origen «harmònic», basat en les superfícies reglades, s'haurien, en el procés constructiu, desdibuixat, distorsionat, deformat, fracturat...; tot, utilitzant uns materials i un sistema constructiu «basts» que possibiliten construir estructures d'una enorme riquesa formal, amb «infinites» variants, matisos, textures... i que a partir de la relació entre els diferents elements estructurals existents formen, també, esquemes geomètrics de gran complexitat estructural i mecànica.

La «Cova cascada», construïda entre l'any 1905 i 1906 (fig. 2, 3, 4 i 6), disposa d'una estructura principal formada per una volta assimilable a mig hiperboloide d'un full el·líptic còncau —que s'eixampla de dalt a baix—, que es recolza, en la seva «anella gran», sobre set pilars, maclats entre sí, de formes assimilables, en algunes parts, a mig hiperboloide d'un full convex —que s'eixamplen de baix a dalt. En aquests pilars es formen, en l'espai de l'àmbit interior de la volta i eixamplant-se en direcció a la clau d'aquesta, tot un conjunt de superfícies nervades corbes (fig. 10). En el mateix espai i des de cada pilar

—menys en un en el que l'existència d'un sòcol fa que es desplaci al pilar adjacent— neixen els nervis, alguns assimilables a hipèrboles, els quals prolongant-se fins a la clau de volta formen l'esquelet de la volta principal.

Els pilars on es recolza la volta principal són de formes diferents en funció de les càrregues que absorbeixen, tant en el seu perímetre exterior com en el seu perímetre interior. Així, s'aprecia que aquests pilars, partint de la seva base formada per una geometria que s'eixampla de baix a dalt —com ho faria el mig hiperboloide d'un full convex—, es desenvolupen generant, en el seu perímetre interior, formes corbes «orgàniques», permetent així establir una continuïtat formal —mitjançant una construcció en forma de nervis— amb la volta principal que neix des d'aquests. En canvi, en el perímetre exterior (el de la façana nord) —i també partint de la seva base—, a mida que els pilars es desenvolupen generen, els que aguanten l'estructura en voladís de les fonts i els balcons existents —on es troben estructures de ferro que absorbeixen els esforços a tracció—, formes anàlogues a mig hiperboloide d'un full convex, i alguns d'aquests es construeixen formant estructures nervades resseguint la direcció de les hipèrboles que contindria una superfície reglada anàloga. Els suports del perímetre exterior de la façana sud també



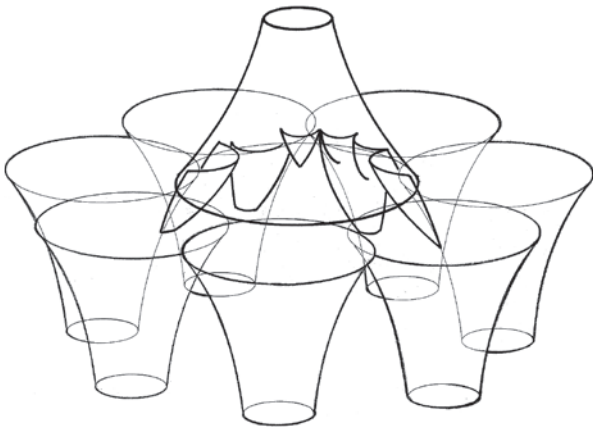


Figura 8. Hipòtesi esquema conceptual de l'estructura principal de la «Cova cascada». | Hipòtesis esquema conceptual de la estructura principal de la «Cueva cascada».

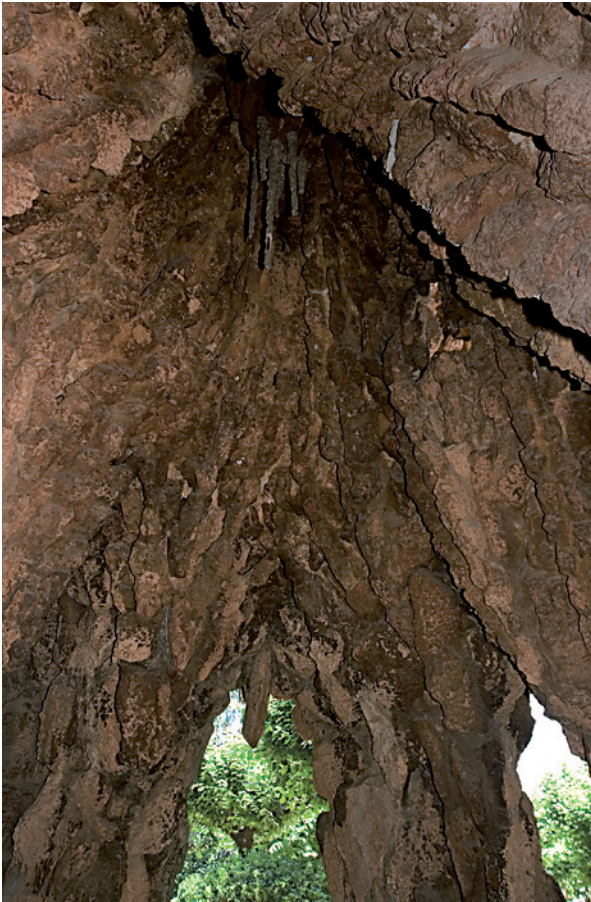


Figura 9. Volta principal de la «Cova cascada». | Vuelta principal de la «Cueva cascada».

són formes anàlogues, però més esveltes, a mig hiperboloide d'un full convex, els quals es prolonguen generant unes jardineres, i a diferència dels de la façana nord, sense haver de suportar pràcticament cap sobrecàrrega perimetral. En el perímetre de la construcció i entre els suports de la volta principal es generen voltes de formes conoïdals, i a més, arcs apuntats que necessiten d'una clau d'arc per establir-los i donar-los un acabat.

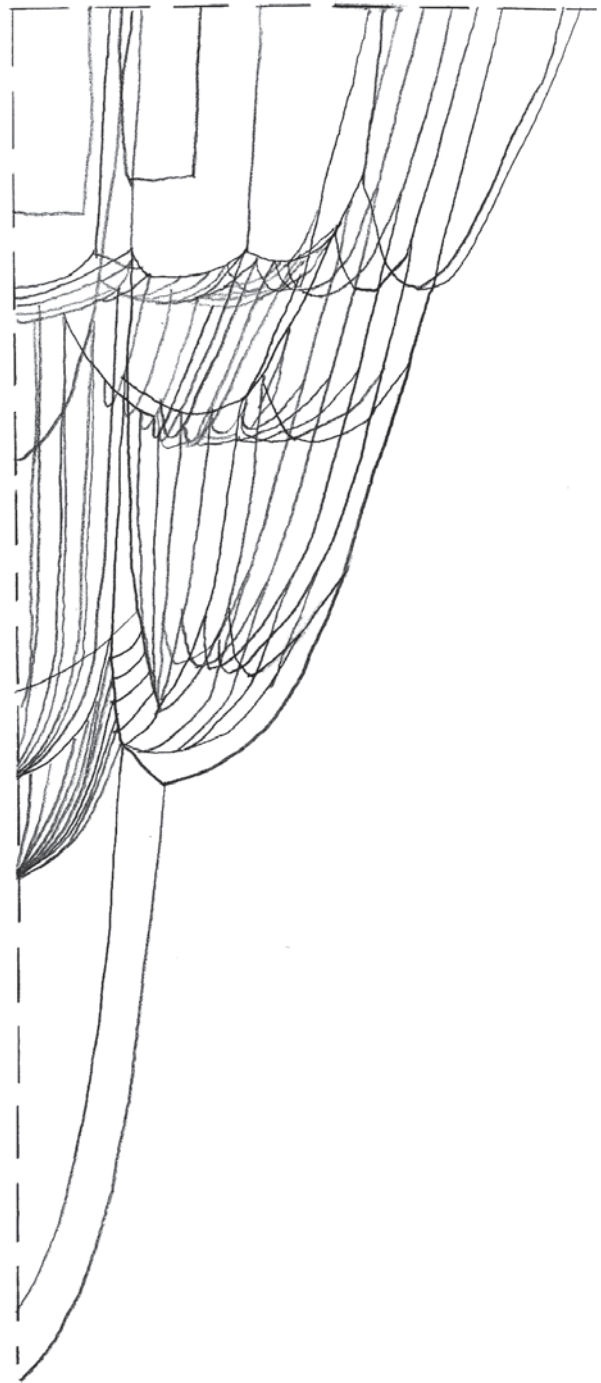


Figura 10. Maqueta funicular de la cripta de la Colònia Güell. | Maqueta funicular de la cripta de la Colonia Güell.

Sobre la volta principal hi ha un baldaquí format per una coberta octogonal plegada, que es recolza perimetralment sobre vuit pilars encastats a un forjat de planta circular (fig. 3, 4 i 6). Aquest forjat, formant una estructura radial metàl·lica, es recolza, directament, a «l'anella petita» de la volta principal, i indirectament mitjançant pilars formats amb blocs de pedra sense desbastar —a vegades generant formes assimilables a helicoides—, a la zona del perímetre de «l'anella gran» de la volta principal, traslladant-se així les càrregues als pilars que las sustenten (fig. 3, 4 i 10). Hi

ha també una subestructura formada per quatre arcs construïts amb blocs de pedra sense desbastar —alguns assimilables a arcs parabòlics—, que col·laboren en establir i travar el forjat del baldaquí. Aquest forjat transmet a «l'anella petita» de la volta principal una càrrega que substitueix a la de la clau de volta existent, la qual —essent una escenografia i sense tenir pràcticament pes— és un volum buit. Les càrregues que el baldaquí i els arcs transmeten als suports on es recolza la volta principal contraresten, de la mateixa manera que les càrregues de les grans masses pètries i les jardineres dels murs i viaductes del Park Güell, les empentes laterals, produïdes aquí per la volta principal, desplaçant i reconduint les línies isostàtiques —les envolvents de les tensions principals— cap al nucli central dels suports. En aquesta construcció, és mitjançant la massa que s'aconsegueix que la totalitat del conjunt i les seves seccions treballin a compressió i estiguin en equilibri. A més, s'adopta el principi, heretat de la «volta de maó de pla», de procedir en la construcció en paràmetres d'obtenir un funcionament cohesiu dels materials, tant sigui en la pedra i el ferro existents.

Així doncs, es pot plantejar la hipòtesi que el conjunt de l'estructura de la «Cova cascada» parteix d'un esquema conceptual, de gran complexitat geomètrica, basat en superfícies reglades (fig. 8).

LA RELACIÓ AMB LA RECERCA I PRODUCCIÓ ARQUITECTÒNICA DE GAUDÍ

«L'estructura que tindrà la Sagrada Família, la vaig provar primer a la Colònia Güell. Sense aquest assaig previ no m'hauria atrevit a adoptar-la per al temple.»

A. GAUDÍ

Gaudí treballarà, des de l'any 1898, en el projecte de l'església de la Colònia Güell, i l'any 1908 començarà a construir-la. Els anys de màxima assistència de Gaudí a les obres van ser des de l'any 1910 fins al 1912, en els que va arribar a fer més de tres-centes visites. Gaudí abandonarà les obres l'any 1914 i el 1915 s'aturaran definitivament. La «Cova cascada» es va construir entre 1905 i 1906, i la «Capella inundada» i la «Plaça dels bancs» entre 1911 i 1912.

L'església de la Colònia Güell, que s'havia de construir sobre la cripta, es va projectar a partir d'una gran maqueta funicular. Aquesta es va construir amb fils —que són paràboles i línies de pressió— penjants traccionats amb pesos que reproduïen les dife-



Figura 11. Pilar de la volta principal de la «Cova cascada». | Pilar de la vuelta principal de la «Cueva cascada».

rents superfícies corbes irregulars de l'edifici; invertint-la 180 graus obtenien la forma òptima treballant a compressió.

Les formes de les torres, els cimboris, i la inclinació dels braços de columnes arborescents de les naus de la Sagrada Família, es conceben partint de formes que provenen de l'experimentació amb la maqueta invertida d'arcs funiculars.

Donada la morfologia del conjunt existent de superfícies nervades corbes dels pilars que, formant tal que «bosses», envolten perimetralment l'interior de la volta principal de la «Cova cascada», es planteja la hipòtesi que, tal que «fossilitzada» en la pròpia cons-

trucció, seria una referència conceptual a la maqueta invertida d'arcs funiculars de l'església de la Colònia Güell (fig. 8, 9, 10 i 11).

«L'existència d'una superfície còncava i una altra convexa és motiu d'harmonia, perquè aquesta, per existir necessita la presència de tots els elements: positius i negatius.»

A. GAUDÍ

Amb la construcció de la cripta de la Colònia Güell i la Sagrada Família en la última etapa de la seva vida, Gaudí racionalitza i sintetitza, mitjançant les superfícies reglades —el hiperboloide, el paraboloid hiperbòlic, l'helicoide i el conoide—, els aspectes formals plàstics més significatius que havia desenvolupat fins a llavors en la seva obra. Així, va projectar cobrir les naus del temple de la Sagrada Família mitjançant sistemes estructurals inèdits, fins a llavors, en la història de l'arquitectura: aquestes, es cobrien partint d'una malla de columnes arborescents de generació helicoïdal, on mig hiperboloide forma els capitells i es macla a una superfície creada per un conjunt de formes estrellades, generades a partir de les interseccions de hiperboloides d'una fulla els quals s'enllacen amb paraboloides hiperbòlics i plans.

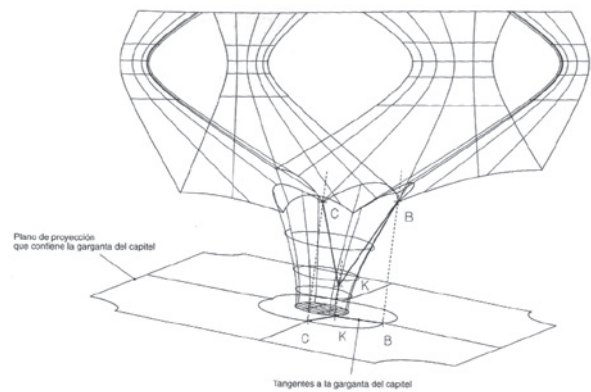


Figura 12. Capitel·l hiperbòlic i voltes hiperbòliques de les naus de la Sagrada Família. Dibuix de Jordi Coll, arquitecte. Extret del llibre *La Sagrada Família: de Gaudí al CAD*. | *Capitel hiperbòlic y vueltas hiperbòlicas de las naus de la Sagrada Família*. Dibujo de Jordi Coll, arquitecto. Extraído del libro *La Sagrada Família: de Gaudí al CAD*.

A les voltes laterals de les naus de la Sagrada Família, els capitells de les columnes arborescents formats per mig hiperboloide convex sustenten cada un la quarta part de quatre hiperboloides d'un full, els quals estan construïts amb la part còncava més desenvolupada (fig. 12). Cada un d'aquests hiperboloides està sustentat per quatre braços coronats pels capitells hiperbòlics que formen part d'una, dues o quatre columnes arborescents. A la volta principal de la «Cova cascada», set suports en formes assimilables a mig hiperboloide d'un full convex sustenten

una volta en forma assimilable a mig hiperboloide d'un full còncau (fig. 8).

Al temple de la Sagrada Família els capitells hiperbòlics disposen d'uns bisells que l'allarguen, disminuint així el petit voladís entre aquest i el sostre hiperbòlic. Els bisells es maclen amb els hiperboloides de les voltes generant una estructura palmiforme, la qual neix al capitell de cada columna i es prolonga en direcció a les anelles de cada un dels quatre hiperboloides que l'envolten (fig. 12). Els nervis que configuren l'esquelet de la volta principal de la «Cova cascada» i el conjunt de superfícies corbes que hem assimilat a la maqueta de fils traccionats amb pesos, formen una macla amb els pilars on es recolza la volta principal, i generen una estructura que, formant unes prolongacions —a vegades acabades en punxa—, tindria la mateixa funció, a nivell formal —i no estructural—, dels bisells dels capitells dels pilars de la Sagrada Família, generant així una continuïtat entre els pilars i la volta (fig. 9, 10 i 11).

Ens referirem ara a l'estructura de les voltes del creuer a 60 metres d'alçada —actualment en construcció— de la Sagrada Família, les quals formen el punt central del temple (fig. 13). Aquesta es forma, en la seva part central, per una gran volta buidada generada per un gran hiperboloide d'un full, amb la part còncaua més desenvolupada, que es recolza, en la seva anella perimetral, sobre un conjunt de quatre braços —de les quatre columnes principals de pòrfir— coronats per capitells massissos en forma de mig hiperboloide d'un full convex, dels quals es formen una sèrie de bisells generats per plans —formant tal que «cistells»— que donen continuïtat entre els pilars i la volta principal. Concèntricament, es generen dues anelles formades per una sèrie de voltes hiperbòliques —de diferents mides— buidades sustentades pels braços amb els capitells hiperbòlics massissos de les columnes centrals de pòrfir. Sobre aquesta estructura, es disposa, perimetralment i re-

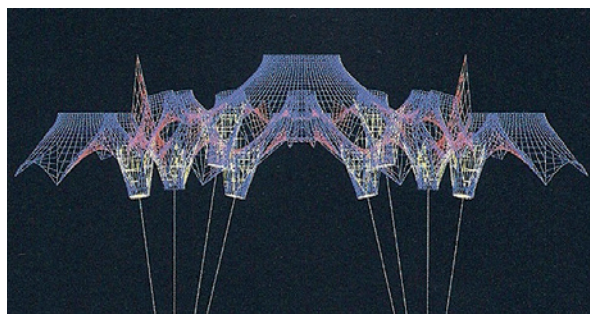


Figura 13. Alçat de les voltes del creuer a 60 metres. Dibuix de Jordi Coll, arquitecte. Extret del llibre *Sagrada Família* s. XXI. | *Alzado de las vueltas del crucero a 60 metros. Dibujo de Jordi Coll, arquitecto. Extraído del libro Sagrada Familia* s. XXI.

colzant-se en els braços de les columnes principals, el cimbori, que, essent la fita principal del temple, permet, a través dels seus finestrals, que la llum natural arribi —filtrada per les voltes del creuer— a l'interior del creuer.

Així, es repeteix, quasi literalment, l'esquema estructural de la volta principal de la «Cova cascada» (fig. 3, 4, 8 i 10), on es disposa, en un mateix espai, una forma anàloga a mig hiperboloide d'un full còncau buidat que està recolzada, concèntricament, sobre formes massisses inverses a aquesta, i on un conjunt de formes corbes fan la funció d'entrelligar-los. A més, sobre la volta principal es recolza, perimetralment, la fita de la construcció, que, a mode de baldaquí, disposa d'una estructura perimetral que permet filtrar la llum natural, il·luminant així, exterior i superficialment, la volta principal (fig. 3 i 4).

Entre l'any 1906 i 1907, un arquitecte anònim va finalitzar la «Cova cascada» de Sant Boi, la qual conté unes estructures que són molt semblants, en les relacions compositives que s'estableixen entre els diferents elements geomètrics, a les de les voltes de les naus del temple de la Sagrada Família, començades a projectar, deu anys després i de forma inèdita, per l'arquitecte Antoni Gaudí.



GAUDÍ Y EL ENIGMA DEL CONJUNTO MODERNISTA DE LOS JARDINES DEL ANTIGUO «MANICOMIO DE SANT BOI»

David Agulló Galilea

Muy cerca de Barcelona, en los jardines del recinto del Parque Sanitario San Juan de Dios de Sant Boi de Llobregat, y donde hace cien años se ubicaba el antiguo «Manicomio de Sant Boi», se conserva un conjunto arquitectónico modernista que ha llegado a nuestros días prácticamente como una obra desconocida y sin autoría reconocida. Documentación escrita y fotografías recopiladas demuestran que la intervención modernista en los jardines de este recinto fue de más envergadura de lo que actualmente se

conserva, construyéndose, desde el 1903 y hasta el 1912, fuentes, bancos, placitas... algunas hoy en día desaparecidas (fig. 1).

UNA CONSTRUCCIÓN FUERA DEL TIEMPO Y LA HISTORIA

El conjunto modernista de los jardines del antiguo «Manicomio de Sant Boi» contiene unos elementos arquitectónicos con unas características formales y un contenido simbólico análogos o equivalentes a diferentes partes de algunas de las más importantes obras que Gaudí estaba construyendo, en el mismo período de tiempo o inmediatamente después de haberse finalizado esta obra. Encontramos aquí, entre otras y a modo de boceto materializado y contraído en una imagen, una anticipación de los techos de

las naves del templo de la Sagrada Família (1915-1921), la estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colonia Güell (1908-1915), aspectos formales de la casa Milà (1906-1912) y la sección y quebradizos del banco serpentina del Parque Güell (1911-1913). El conjunto arquitectónico modernista que se ha conservado dentro del recinto del antiguo «Manicomio de Sant Boi» se edificó sobre un jardín preexistente de estilo inglés, construido en el año 1903, formado por un lago, caminos y parterres ondulantes, que, orientado al valle del río Llobregat, estaba delimitado por dos avenidas, huertos y el muro perimetral del recinto (fig. 1). Esta construcción está configurada por tres conjuntos arquitectónicos diferenciados: la «Cueva cascada», construida en el año 1906 (figs. 2, 3, 4, 5 y 6), que es una construcción de roca en forma de cueva y montaña coronada por un baldaquín; la «Capilla inundada», construida en el año 1911 (figs. 2 y 3), y la «Plaza de los bancos», construida antes de finalizar el año 1912 (fig. 1).

La arquitectura de este conjunto modernista es, en parte, descuidada, rudimentaria y poco pulcra, fruto, parece, de una inexperiencia en el procedimiento constructivo, más que por la voluntad de expresarse de una forma ruda, manifestándose así una espontaneidad que es propia de una obra en la que se está experimentando. Por otro lado, la construcción modernista también presenta elementos de una gran calidad plástica y compositiva, y una vez elaborados los planos, se hace presente que ésta contiene una arquitectura rígidamente proyectada que dispone de un sistema estructural de una gran complejidad geométrica. Además, el estudio histórico artístico realizado, permite establecer una relación entre esta construcción y la estructura simbólica y narrativa del texto del Apocalipsis y las imágenes del Beato de Girona. Los años en que se estaba edificando esta construcción, el antiguo «Manicomio de Sant Boi» disponía de talleres donde los enfermos mentales aprendían albañilería, y participaban así en las diferentes obras de ampliación y mantenimiento que se realizaban en el centro. Dado el carácter descuidado del conjunto modernista del antiguo «Manicomio de Sant Boi» y la existencia de documentación recopilada, se hace viable pensar que algunos enfermos mentales del centro podrían haber participado en la construcción de este conjunto arquitectónico, siguiendo, siempre, las directrices de un complejo proyecto dibujado y dirigido por un arquitecto anónimo.

LA «CUEVA CASCADA» DEL CONJUNTO MODERNISTA DEL ANTIGUO «MANICOMIO DE SANT BOI»

En el conjunto modernista del antiguo «Manicomio de Sant Boi» hay construidas una serie de estructuras, muchas de las cuales son análogas a superficies regladas —definidas por ecuaciones de segundo grado, en las que por cada punto de la superficie, pasa, como mínimo, una recta que las contiene. En este sentido, predominan, principalmente, las formadas por el hiperboloide de una hoja. Esta superficie se forma girando, una recta —generatriz— alrededor de otra recta —directriz— que no intersecciona ni es paralela a la primera. Otro procedimiento de generar un hiperboloide de una hoja es girando una hipérbola alrededor de un eje que no se interseca y es perpendicular al eje de simetría de ésta. Un ejemplo de superficie hiperbólica sería la apertura final de la trompeta. Algunas estructuras existentes en este conjunto modernista, construidas adosando verticalmente bloques de piedra sin desbastar y con una junta de mortero mínima, generan superficies nervadas y arborescentes donde los bloques están dispuestos, a veces, coherentemente a las leyes geométricas de las superficies regladas, existiendo así trazas análogas a las rectas y curvas que las forman —generatrices, directrices y hipérbolas. Dada la disposición de los bloques de algunas de las estructuras, parece probable que el arquitecto que las construyó conociera las leyes geométricas y matemáticas de las superficies regladas, y que construyera, a modo de experimentación, tal que gestándose y en proceso de formación y desarrollo, formas primitivas o embrionarias de lo que serían las superficies regladas (fig. 7).

Estas formas, partiendo de un esquema conceptual de origen «armónico», basado en las superficies regladas, se habrían, en el proceso constructivo, desdibujado, distorsionado, deformado, fracturado...; todo, utilizando unos materiales y un sistema constructivo «bastos» que posibilita construir estructuras de una enorme riqueza formal, con «infinitas» variantes, matices, texturas..., y que a partir de la relación entre los diferentes elementos estructurales existentes forman, también, esquemas geométricos de gran complejidad estructural y mecánica.

La «Cueva cascada», construida entre el año 1905 y 1906 (figs. 2, 3, 4 y 6), dispone de una estructura principal formada por una vuelta asimilable a medio hiperboloide de una hoja elíptica cóncava —que se ensancha de arriba abajo—, que se apoya, en su «anilla grande», sobre siete pilares, maclados entre sí, de formas asimilables, en algunas partes, a medio hiperboloide de una hoja convexa —que se ensanchan de abajo arriba. En estos pilares se forman, en el espacio del ámbito interior de la vuelta y ensanchándose en dirección a la clave de ésta, todo un conjunto de superficies nervadas curvas (fig. 10). En el mismo espacio y desde cada pilar —menos en uno en el que la existencia de un zócalo hace que se desplace al pilar adyacente— nacen los nervios, algunos asimilables a hipérbolas, los cuales prolongándose hasta la llave de vuelta forman el esqueleto de la vuelta principal.

Los pilares donde se apoya la vuelta principal son de formas diferentes en función de las cargas que absorben, tanto en su perímetro exterior como en su perímetro interior. Así, se aprecia que estos pilares, partiendo de su base formada por una geometría que se ensancha de abajo arriba —como lo haría el medio hiperboloide de una hoja convexa—, se desarrollan generando, en su perímetro interior, formas curvas «orgánicas», permitiendo así establecer una continuidad formal —mediante una construcción en forma de nervios— con la vuelta principal que nace desde éstos. En cambio, en el perímetro exterior (el de la fachada norte) —y también partiendo de su base—, a medida que los pilares se desarrollan generan, los que aguantan la estructura en voladizo de las fuentes y los balcones existentes —donde se encuentran estructuras de hierro que absorben los esfuerzos a tracción—, formas análogas a medio hiperboloide de una hoja convexa, y algunos de éstos se construyen formando estructuras nervadas resiguiendo la dirección de las hipérbolas que contendrían una superficie reglada análoga. Los apoyos del perímetro exterior de la fachada sur también son formas análogas, pero más esbeltas, a medio hiperboloide de una hoja convexa, los cuales se prolongan generando unas jardineras, y a diferencia de los de la fachada norte, sin soportar prácticamente ninguna sobrecarga perimetral. En el perímetro de la construcción y entre los apoyos de la vuelta principal se generan vueltas de formas conoidales, y además, arcos apuntados que necesitan de una clave de arco para estabilizarlos y darles un acabado.

Sobre la vuelta principal hay un baldaquín formado por una cubierta octogonal plegada, que se apoya perimetralmente sobre ocho pilares empotrados a un forjado de planta circular (figs. 3, 4 y 6). Este forjado, formando una estructura radial metálica, se apoya, directamente, en la «anilla pequeña» de la vuelta principal, e indirectamente mediante pilares formados con bloques de piedra sin desbastar —a veces generando formas asimilables a helicoides—, en la zona del perímetro de la «anilla grande» de la vuelta principal, trasladándose así las cargas a los pilares que las sustentan (figs. 3, 4 y 10). Hay también una subestructura formada por cuatro arcos construidos con bloques de piedra sin desbastar —algunos asimilables a arcos parabólicos—, que colaboran al estabilizar y trabar el forjado del baldaquín. Este forjado transmite a la «anilla pequeña» de la vuelta principal una carga que sustituye a la de la llave de vuelta existente, la cual —siendo una escenografía y sin tener prácticamente peso— es un volumen vaciado. Las cargas que el baldaquín y los arcos transmiten a los apoyos donde se apoya la vuelta principal contrarrestan, del mismo modo que las cargas de las grandes masas pétreas y las jardineras de los muros y viaductos del Parque Güell, los empujes laterales, producidos aquí por la vuelta principal, desplazando y reconduciendo las líneas isostáti-

cas —las envolventes de las tensiones principales— hacia el núcleo central del apoyo. En esta construcción, es mediante la masa que se consigue que la totalidad del conjunto y sus secciones trabajen a compresión y estén en equilibrio. Además, se adopta el principio, heredado de la vuelta «de ladrillo de plano», de proceder en la construcción en parámetros de obtener un funcionamiento cohesión de los materiales, tanto sea en la piedra y el hierro existentes.

Así pues, se puede plantear la hipótesis que el conjunto de la estructura de la «Cueva cascada» parte de un esquema conceptual, de gran complejidad geométrica, basado en superficies regladas (fig. 8).

LA RELACIÓN CON LA BÚSQUDA Y PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE GAUDÍ

«La estructura que tendrá la Sagrada Familia, la probé primero en la Colonia Güell. Sin este ensayo previo no me habría atrevido a adoptarla para el templo.»

A. GAUDÍ

Gaudí trabajará, desde el año 1898, en el proyecto de la iglesia de la Colonia Güell, y en el año 1908 empezará a construirla. Los años de máxima asistencia de Gaudí a las obras fueron desde el año 1910 hasta el 1912, en los que llegó a hacer más de trescientas visitas. Gaudí abandonará las obras en el año 1914 y el 1915 se pararán definitivamente. La «Cueva cascada» se construyó entre 1905 y 1906, y la «Capilla inundada» y la «Plaza de los bancos» entre 1911 y 1912.

La iglesia de la Colonia Güell, que se tenía que construir sobre la cripta, se proyectó a partir de una gran maqueta funicular. Ésta se

construyó con hilos —que son parábolas y líneas de presión— colgados traccionados con pesos que reproducían las diferentes superficies curvas irregulares del edificio; invirtiéndola 180 grados obtenían la forma óptima trabajando a compresión.

Las formas de las torres, los cimborios, y la inclinación de los brazos de columnas arborescentes de las naves de la Sagrada Familia, se conciben partiendo de formas que provienen de la experimentación con la maqueta invertida de arcos funiculares. Dada la morfología del conjunto existente de superficies nervadas curvas de los pilares que, formando tal que «bolsas», rodean perimetralmente el interior de la vuelta principal de la «Cueva cascada», se plantea la hipótesis tal que «fossilizada» en la propia construcción, sería una referencia conceptual a la maqueta invertida de arcos funiculares de la iglesia de la Colonia Güell (figs. 8, 9, 10 y 11).

«La existencia de una superficie cóncava y otra convexa es motivo de armonía, pues ésta, para existir necesita la presencia de todos los elementos: positivos y negativos.»

A. GAUDÍ

Con la construcción de la cripta de la Colonia Güell y la Sagrada Familia en la última etapa de su vida, Gaudí racionaliza y sintetiza, mediante las superficies regladas —el hiperboloide, el paraboloides hiperbólico, el helicoides y el conoides—, los aspectos formales plásticos más significativos que había desarrollado hasta entonces en su obra. Así, proyectó cubrir las naves del templo de la Sagrada Familia mediante sistemas estructurales inéditos, hasta entonces, en la historia de la arquitectura: éstas, se cubrían partiendo de una malla de columnas arborescentes de generación helicoidal, donde medio hiperboloide forma los capiteles y se macla a una superficie creada por un conjunto de formas estrelladas, generadas a partir de las intersecciones de hiperboloides.

des de una hoja que se enlazan con paraboloides hiperbólicos y planos.

A las vueltas laterales de las naves de la Sagrada Familia, los capiteles de las columnas arborescentes formados por medio hiperboloide convexo sustentan cada uno la cuarta parte de cuatro hiperboloides de una hoja, los cuales están contruidos con la parte cóncava más desarrollada (fig. 12). Cada uno de estos hiperboloides está sustentado por cuatro brazos coronados por los capiteles hiperbólicos que forman parte de una, dos o cuatro columnas arborescentes. A la vuelta principal de la «Cueva cascada», siete apoyos en formas asimilables a medio hiperboloide de una hoja convexa sustentan una vuelta en forma asimilable a medio hiperboloide de una hoja cóncava (fig. 8).

En el templo de la Sagrada Familia los capiteles hiperbólicos disponen de unos biseles que los alargan, disminuyendo así el pequeño voladizo entre éste y el techo hiperbólico. Los biseles se maclan con los hiperboloides de las vueltas generando una estructura palmiforme, que nace en el capitel de cada columna y se prolonga en dirección a las anillas de cada uno de los cuatro hiperboloides que lo rodean (fig. 12). Los nervios que configuran el esqueleto de la vuelta principal de la «Cueva cascada» y el conjunto de superficies curvas que hemos asimilado a la maqueta de hilos traccionados con pesos, forman una macla con los pilares donde se apoya la vuelta principal, y generan una estructura que, formando unas prolongaciones —a veces acabadas en punta—, tendría la misma función, a nivel formal —y no estructural—, de los biseles de los capiteles de los pilares de la Sagrada Familia, generando así una continuidad entre los pilares y la vuelta (figs. 9, 10 y 11). Nos referiremos ahora a la estructura de las vueltas de crucero a 60 metros de altura —actualmente en construcción— de la Sagrada Familia, las cuales forman el punto central del templo (fig. 13). Ésta se forma, en su parte central, por una gran vuelta vaciada genera-

da por un gran hiperboloide de una hoja, con la parte cóncava más desarrollada, que se apoya, en su anilla perimetral, sobre un conjunto de cuatro brazos —de las cuatro columnas principales de pórfido— coronados por capiteles macizos en forma de medio hiperboloide de una hoja convexa, de los cuales se forman una serie de biseles generados por planos —formando tal que «cestos»— que dan continuidad entre los pilares y la vuelta principal. Concéntricamente, se generan dos anillas formadas por una serie de vueltas hiperbólicas —de diferentes medidas— vaciadas sustentadas por los brazos con los capiteles hiperbólicos macizos de las columnas centrales de pórfido. Sobre esta estructura, se dispone, perimetralmente y apoyándose en los brazos de las columnas principales, el cimborio, que, siendo el hito principal del templo, permite, a través de sus ventanales, que la luz natural llegue —filtrada por las vueltas del crucero— al interior del crucero.

Así, se repite, casi literalmente, el esquema estructural de la vuelta principal de la «Cueva cascada» (figs. 3, 4, 8 y 10), donde se dispone, en un mismo espacio, una forma análoga a medio hiperboloide de una hoja cóncava vacía que está apoyada, concéntricamente, sobre formas macizas inversas a ésta, y donde un conjunto de formas curvas hacen la función de entrelazarlos. Además, sobre la vuelta principal se apoya, perimetralmente, el hito de la construcción, que, a modo de baldaquín, dispone de una estructura perimetral que permite filtrar la luz natural, iluminando así, exterior y superficialmente, la vuelta principal (figs. 3 y 4).

Entre el año 1906 y 1907, un arquitecto anónimo finalizó la «Cueva cascada» de Sant Boi, la cual contiene unas estructuras que son muy parecidas, en las relaciones compositivas que se establecen entre los diferentes elementos geométricos, a las de las vueltas de las naves del templo de la Sagrada Familia, empezadas a proyectar, diez años después y de forma inédita, por el arquitecto Antoni Gaudí.



4-Agulló Galilea, David. "Gaudí and the Enigma of the Modernist Architectural Ensemble in the Gardens of the Former Sant Boi Insane Asylum", *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p.41-48.

Gaudi and the enigma of the modernist architectural ensemble in the gardens of the former Sant Boi Mental Hospital

David Agulló-Galilea

Superior Technical School of Architecture of Vallès, Technical University of Catalonia, Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Spain

Resum. Molt a prop de Barcelona, als jardins del recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu de Sant Boi de Llobregat, i on fa cent anys s'ubicava l'antic manicomí de Sant Boi, es conserva un conjunt arquitectònic modernista que ha arribat als nostres dies pràcticament com a una obra desconeguda i sense autoria reconeguda. Aquest conjunt modernista conté una sèrie d'estructures que, construïdes l'any 1906, formen un esquema complex que podria ser una anticipació de les estructures de les naus del temple de la Sagrada Família, projectades per Gaudí entre el 1915 i el 1921.

Paraules clau: Gaudí · Beatus de Girona · estructures · hiperboloide · Parc Sanitari Sant Joan de Déu de Sant Boi de Llobregat

Abstract. Very near Barcelona, in the gardens of the precinct of the Sant Joan de Deu Health Care Complex in Sant Boi de Llobregat, and where one hundred years ago the former Sant Boi Mental Hospital was located, a Modernist architectural ensemble that has survived to the present day virtually unnoticed and whose creator remains unidentified, is preserved. This Modernist ensemble contains a series of structures that, built on 1906, form a complex that could be an anticipation of the structures of the naves of the Sagrada Família Temple, projected by Gaudí between 1915 and 1922.

Keywords: Gaudí · Gerona Beatus · structures · hiperboloids · Sant Joan de Deu Health Care Complex in Sant Boi de Llobregat

Within a short distance from Barcelona, in the town of Sant Boi de Llobregat, stand the premises of the Sant Joan de Deu Health Care Complex, the site 100 years ago of the Sant Boi Mental Hospital. In the gardens of the Sant Joan de Deu center there is a Modernist architectural ensemble that has survived to the present day virtually unnoticed and whose creator remains unidentified. According to documentation and photographs, the modernist intervention in these gardens, constructed between 1903 and 1912, was larger than what remains today, encompassing fountains, benches, and small squares that no longer exist (Fig. 1).

A construction outside time and history

The Modernist architectural ensemble in the gardens of the former Sant Boi Mental Hospital includes many architectural and symbolic elements that are analogous or equivalent to some elements of the most important works constructed by Antoni Gaudí during the same period of time or immediately after the ensemble was completed. These elements include

the ceilings of the naves of the Sagrada Família Temple (1915–1921), the composition of the floor plan of the Colònia Güell crypt (1908–1915), several formal aspects of Casa Mila (1906–1912), and the shape and the mosaic work (*trencadis*) of the serpentine bench of Park Güell (1911–1913).

The Modernist architectural ensemble was erected on a pre-existing English-style garden built in 1903. The garden, comprising a lake, paths, and undulant flower-beds, was built facing the valley of the Llobregat River and was demarcated by two avenues, vegetable gardens, and a perimeter wall (Fig. 1). Currently, the ensemble consists of three different architectural structures: The Cova Cascada (cascade cave) built in 1906 (Fig. 2–6), executed in stone and shaped in the form of a mountain cave crowned by a baldachin; the Capella Inundada (flooded chapel), built in 1911 (Fig. 2,3), and the Plaça dels Bancs (bench square), built at the end of 1912 (Fig. 1).

On the one hand, the architecture of this Modernist ensemble is rudimentary and unpolished, apparently due more to a lack of experience in the employed building procedures than a deliberate rough sense of expression, since it manifests the characteristic spontaneity of an experimental work. On the other hand, the construction includes elements of high compositional quality and, once the plans were drawn, it became clear that the architectural scheme of the ensemble had been rigorously planned in conjunction with a structural system of great geometric complexity. Furthermore, the results of historical and artistic research have established a connection between

Correspondence: David Agulló Galilea, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Universitat Politècnica de Catalunya, Pere Serra, 1-15, 08173 Sant Cugat del Vallès, Barcelona, Spain. Tel. +34-934017840. Fax +34-93407901. E-mail: david.agullo.galilea@gmail.com

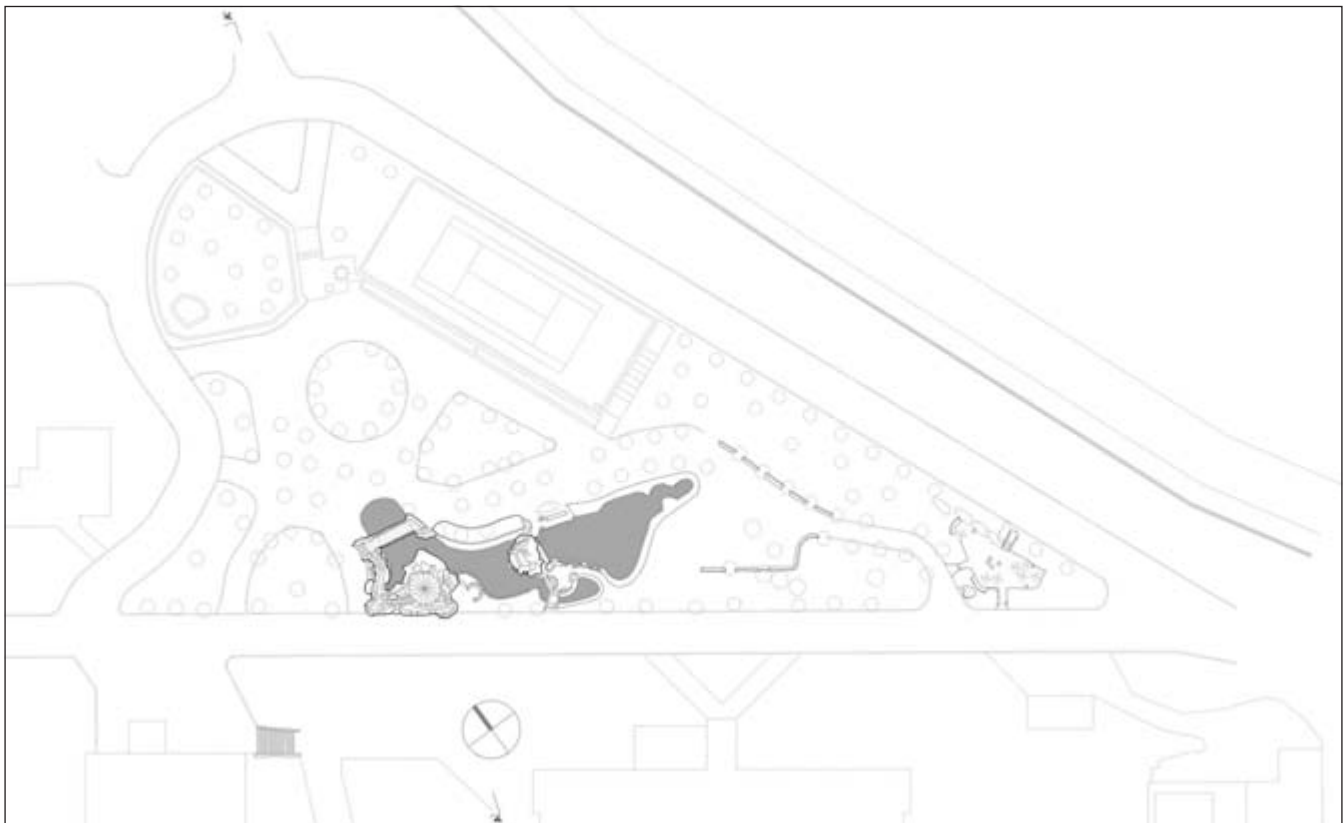


Fig. 1. Modernist architectural ensemble in the gardens of the premises of the Sant Joan de Deu Health Care Complex.

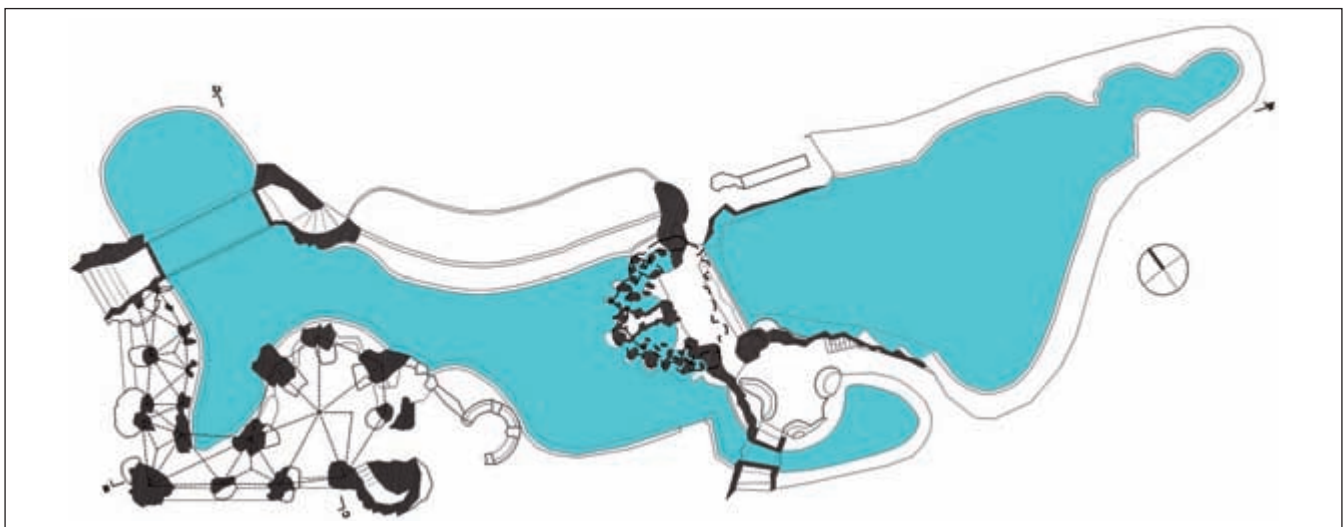


Fig. 2. Ground-plan of the Capella Inundada and the Cova Cascada in the gardens of the Sant Joan de Deu Health Care Complex.

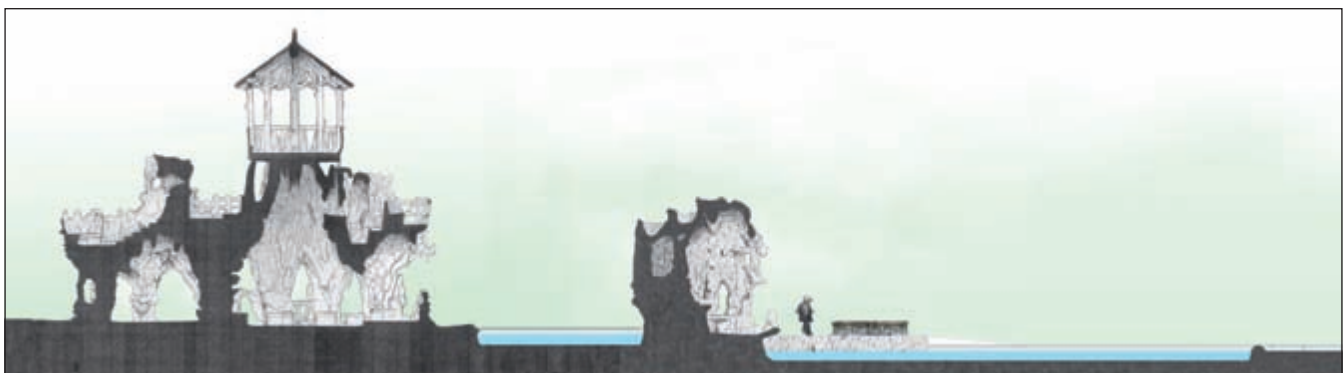


Fig. 3. Longitudinal section of the Cova Cascada and the Capella Inundada.

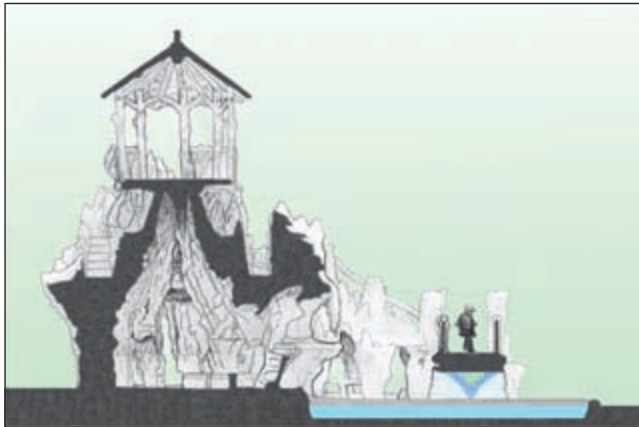


Fig. 4. Transverse section of the Cova Cascada.

this construction and the symbolic and narrative structure of the *Book of Revelations* and the images of the Gerona Beatus.

During the period of construction of the Modernist architectural ensemble, the former Sant Boi Mental Hospital offered workshops to its psychiatric patients in which they learned masonry skills and participated in the different remodeling and expansion works that were taking place at the institution. The compiled documentation, together with the rough character of the construction, suggests that some psychiatric patients participated in the building process of the Modernist ensemble, following the guidelines of a complex project drawn up and directed by an anonymous architect.

The Cova Cascada of the Modernist architectural ensemble of the former Sant Boi Mental Hospital

The Modernist architectural ensemble of the former Sant Boi Mental Hospital comprises a series of structures resembling ruled surfaces. These are described by second-degree equations, in which for every point of a surface there is at least one straight line that lies on that surface. The most common ruled surface found in the architectural ensemble is the hyperboloid of revolution of one sheet, a surface generated by rotating a straight line (generatrix) around another straight line (directrix)



Fig. 6. The Cova Cascada.



Fig. 5. Children at the Cova Cascada. Photograph taken in 1910.

that neither intersects the generatrix nor is parallel to it. Another method to generate a hyperboloid of one sheet is to rotate a hyperbola around an axis that does not intersect and is perpendicular to the hyperbola's symmetry axis. An example of a hyperbolic surface is the open end of a trumpet.

Some of the structures of this Modernist architectural ensemble were erected by placing rough blocks of stone on top of one another, using a minimum amount of mortar. This generated nerve-like and tree-shaped surfaces. Some blocks were placed such that they followed the geometric principles of ruled surfaces; indeed, there are traces of straight and curved lines (generatrix, directrix, and hyperbolas) similar to the ones that generate ruled surfaces. Given the positions of the blocks making up some of the structures, it seems probable that the architect who built them was well acquainted with the geometric and mathematical principles of ruled surfaces and, by way of experimentation, used this knowledge to create primitive or embryonic forms of them (Fig. 7).

These forms would have originated in a "concordant" conceptual scheme of ruled surfaces which, during the construction process, would become intentionally blurred, distorted, and fractured. Nevertheless, it remained possible to build com-



Fig. 7. Perimeter pillars of the Cova Cascada.

plex structures of great formal quality, with countless variants, nuances, and textures, out of “crude” materials and “rough” construction procedures. Furthermore, the relationship between the existing structural elements resulted in forms of tremendous structural and mechanical complexity.

The Cova Cascada, built between 1905 and 1906 (Figs. 2–4,6), includes a main structure composed of a vault that is similar to a half-concave hyperboloid of one sheet and which widens from top to bottom, such that its main ring rests on seven pillars linked to each other. The pillars resemble half-convex hyperboloids of one sheet and become wider from bottom to top. In the inner perimeter of the vault, these pillars generate a series of curved nerve-like surfaces that rise up towards the crown of the vault (Fig. 10). The nerves resemble hyperbolas and they grow from each of the pillars—except from one that is displaced toward the adjacent pillar due to the presence of an oculus—extending as far as the keystone of the vault and forming its framework.

The pillars supporting the main vault have different shapes in both their outer and inner perimeters according to the load borne by each one. As the pillars widen from bottom to top, resembling a half-convex hyperboloid of one sheet, they generate curved organic shapes in the inner perimeter of the vault, creating a formal continuity with the vault by means of a nerve-network-like construction.

Regarding the outer perimeter, at the northern facade the pillars support a cantilever structure of fountains and balconies with the use of iron beams to counteract the traction forces. These pillars approximate half-convex hyperboloids of one sheet and some of them generate nerve-like structures which follow the direction of the hyperbolas that would form a ruled surface. As for the southern facade, there are supports, thinner than pillars, that also present shapes approximating half-convex hyperboloids of one sheet. At their upper end, they generate a large planter virtually without bearing any perimeter weight, unlike the pillars of the northern facade. In addition, the supports generate conoidal vaults and pointed arches stabilized with a keystone.

The main vault supports a baldachin with a folded octagonal roof, which is perimetrically supported by eight posts built into a circular framework (Figs. 3,4,6). This framework is a metal radial structure and it rests directly on the small ring of the main vault. The framework’s outer perimeter is indirectly maintained by rough stone blocks—the shapes of some of which resemble helicoids—and rests on the large ring of the main vault, thus transferring the weight to the supporting pillars (Figs. 3,4,10). There is also a secondary structure formed by four arches—a few of which are reminiscent of parabolic arches—built out of rough stone. This structure contributes to stabilizing and pointing the framework of the baldachin. The load is transferred by the framework to the small ring of the main vault and substitutes the load of its keystone; as the latter is an aesthetical element with virtually no weight, it constitutes an empty volume.

The weight transferred by the baldachin and the arches to the supports in which the main vault rests counteracts the lateral pushing forces produced by the main vault, displacing and reconducting the isostatic lines towards the core of the sup-

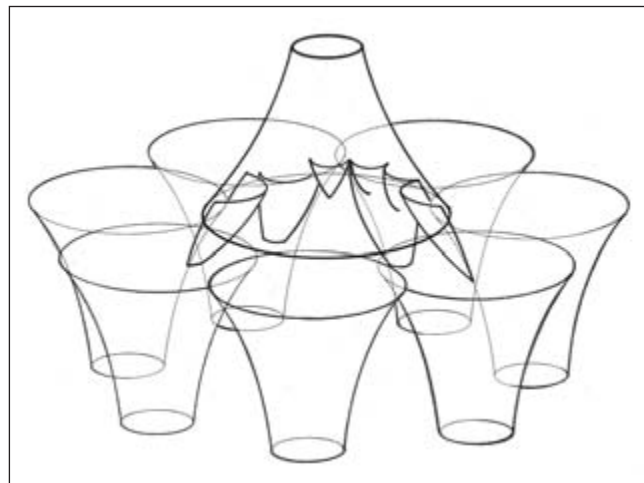


Fig. 8. Hypothetical conceptual scheme of the central structure of the Cova Cascada.

ports (a similar weight transfer can be seen in Park Güell, with the large planters and masses of stone of the walls and viaducts). In this construction, the mass is responsible for ensuring that the whole structure as well as its sections work in compression and remain in balance. Furthermore, the inherited principle of the “Catalan vault” is adopted, by which the construction procedures are intended to achieve the cohesion of materials such as iron and stone.

Consequently, it is possible to formulate the hypothesis that the structures of the Cova Cascada originated in a conceptual scheme of great geometric complexity based on ruled surfaces (Fig. 8).

The relationship between the research and the architectural work of Gaudi

“I previously tested the future structure of the Sagrada Família at the Colònia Güell. Without this preliminary trial, I would not have dared to adopt the structure for the temple.” Antoni Gaudi

Gaudi worked on the project of the Colònia Güell church beginning in the year 1898, with its construction started in 1908. He visited the building site more than 300 times between 1910 and 1912. In the year 1914, Gaudi abandoned the project, and work on the building stopped in 1916. The Cova Cascada was erected between 1905 and 1906, and the Capella Inundada and the Plaça dels Bancs were constructed between 1911 and 1912.

The Colònia Güell church, which was going to be erected above the crypt, was designed using a funicular model of hanging chains, forming parabolas and thrust lines, weighed with small sacks containing lead. This technique allowed Gaudi to reproduce the different uneven curved-surfaces of the building; when inverted 180°, the model revealed an optimal method to work in compression. By experimenting with this inverted model of funicular arches, Gaudi obtained shapes that later evolved into the forms of the towers and domes, as well as the inclination of the branching columns, of the naves of the Sagrada Família.

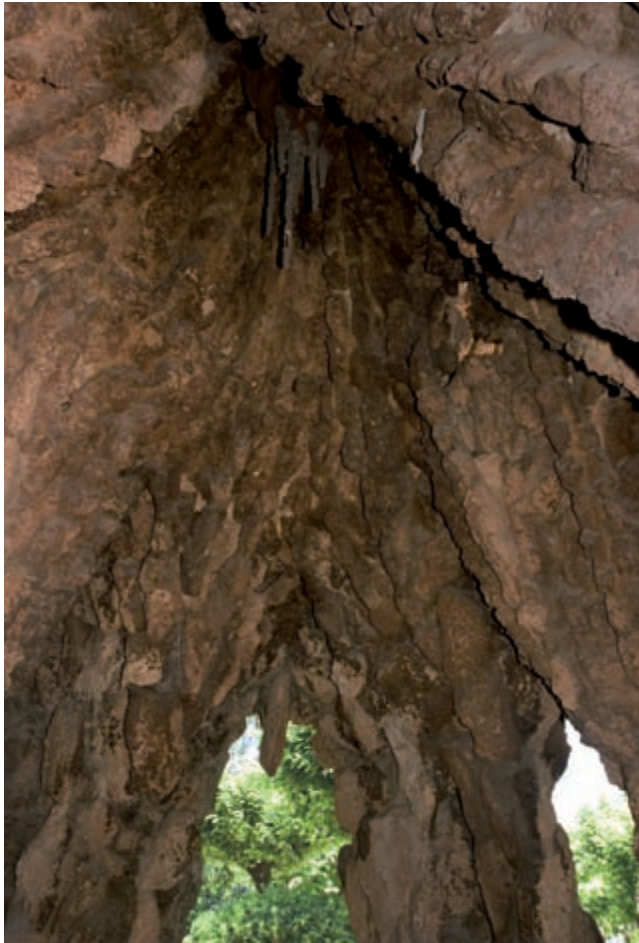


Fig. 9. Main vault of the Cova Cascada.

Regarding the Cova Cascada, the morphology of the ensemble of curved nerve-like surfaces generated by the pillars supporting the main vault can be seen as a conceptual reference to the model of funicular arches conceived for the Colònia Güell church (Figs. 8–11).

“The existence of both a concave surface and a convex surface creates concordance. Therefore, in order for it to exist, both elements, positive and negative, should be present.”
Antoni Gaudi

In the last creative stage of his life, while constructing the Sagrada Família and the crypt of the Colònia Güell, Gaudi rationalized and synthesized, using ruled surfaces (i.e., the hyperboloid, hyperbolic paraboloid, helicoid, and conoid), the most significant aesthetic formal aspects of his work. Consequently, he planned to cover the naves of the Sagrada Família with structural systems as yet unknown in the history of architecture; naves would be covered with a net of helicoidal tree-shaped columns in which each half-hyperboloid would form the capitals and, in its turn, would be linked to a surface generated by an ensemble of star shapes. The latter would be formed by the intersections of other hyperboloids of one sheet linked with hyperbolic and plane paraboloids.

In the lateral vaults of the naves of the Sagrada Família, the capitals of the tree-shaped columns, formed by half-convex

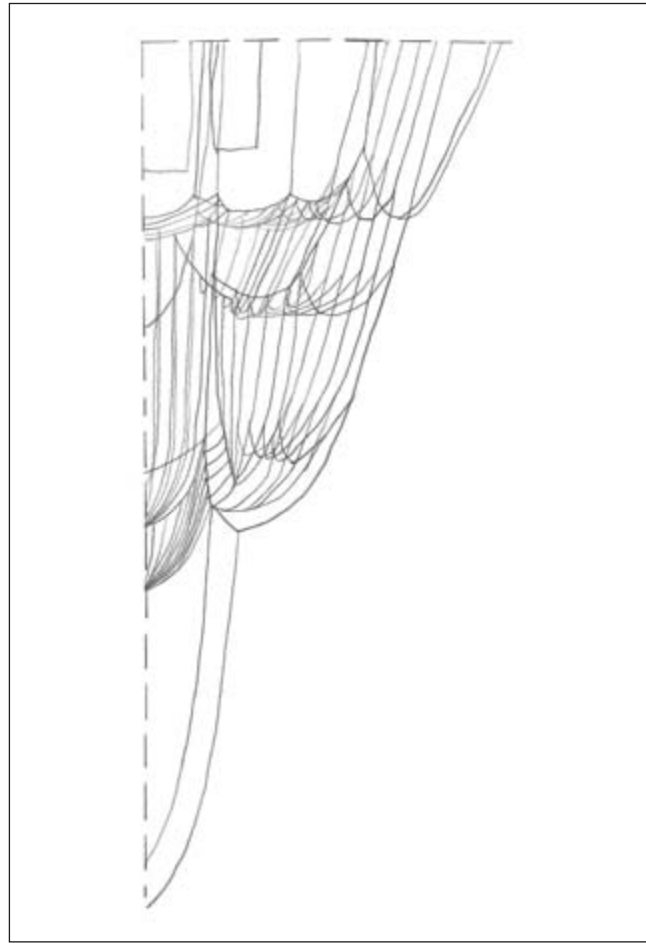


Fig. 10. Funicular model of the crypt of the Colònia Güell.

hyperboloids, support each of the fourth parts of four hyperboloids of one sheet with a more developed concave part (Fig. 12). Each of these hyperboloids are supported by four branches crowned by solid hyperbolic capitals of one, two, or four different tree-shaped columns. In the main vault of the Cova Cascada, seven pillars with a shape similar to a half-concave hyperboloid of one sheet support a vault shaped as a half-convex hyperboloid of one sheet (Fig. 8).

In the Sagrada Família, the hyperbolic capitals have elongated bevels in order to shorten the small cantilever formed between the capitals and the hyperbolic ceiling. The bevels are linked to the hyperboloid vaults, generating a palm-shaped structure that emerges from the capital of each column and expands towards the rings of each of the four hyperboloids surrounding it (Fig. 12). Regarding the Cova Cascada, the nerves that shape the framework of the main vault, along with the ensemble of curved surfaces—which have been compared to the funicular model of chains and bags—are linked to the pillars supporting the main vault, generating a structure of pointed elongations that would have the same function, from a formal perspective, as the bevels of the capitals in the Sagrada Família, thereby creating a formal continuity between the pillars and the main vault (Figs. 9–11).

The structure of Sagrada Família’s crossing vaults, at 196 feet high (Fig. 13) and currently under construction, is formed by a large hollow vault generated by a large hyperboloid of one



Fig. 11. Pillar of the main vault of the Cova Cascada.

sheet that has a more developed concave part. The hyperboloid rests its perimetric ring on the four branches of the four main porphyry columns crowned by solid capitals shaped as half-convex hyperboloids of one sheet; these form a series of bevels, creating a formal continuity between the pillars and the main vault. This structure concentrically generates two rings arising from a series of hollow hyperbolic vaults of different sizes that rest on the branches and the hyperbolic capitals of the central porphyry columns. Above this structure, the branches of the main columns perimetrically support the central dome, the main feature of the construction. The dome's windows allow light to enter into the crossing, filtered by the crossing vaults. An almost exact repetition of this structural scheme is present in the main vault of the Cova Cascada (Figs. 3,4,8,10). In a single space, a form analogous to a hollow half-hyperboloid concentrically rests on solid forms in a position inverted to this one, and an ensemble of curved forms joins them together. Furthermore, above the main vault perimetrically rests the baldachin. The perimetrical arrangement allows light to filter through, illuminating the outer surface of the main vault (Figs. 3,4).

Between 1906 and 1907, an anonymous architect completed the Cova Cascada. This construction includes structures that are extremely similar—in terms of the compositional relationship between the different geometric elements—to the vaults of the naves of Antoni Gaudí's Sagrada Família. The structural systems for this still uncompleted church were, at the time, unique in the history of architecture and were proposed 10 years after the completion of the Cova Cascada.

Acknowledgements

Daniel Barbé, geologist at the University of Barcelona—who had an important participation in the interpretation of the structures of the modernist architectural ensemble—; Dr. Joan Font, professor at the ETSAV (UPC); Dr. Josep Gómez, professor at the

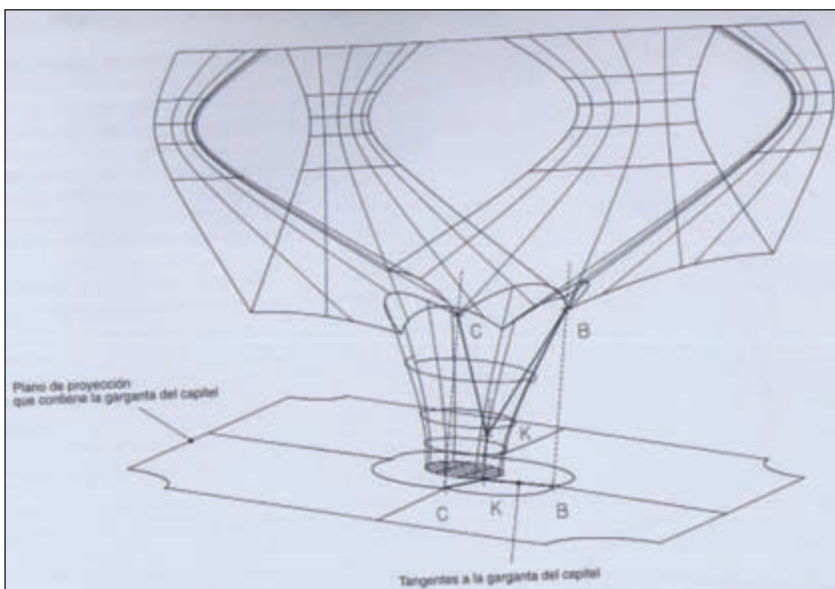


Fig. 12. Digital modeling of the hyperbolic capital and vaults of the naves of the Sagrada Família.

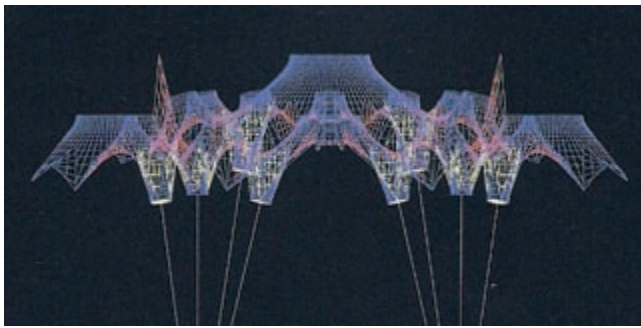


Fig. 13. Digital modeling of the crossing vaults, 196 feet high.

ETSAV (UPC) and Chief Architect of the Sagrada Família; Dr. Manel Guardia, professor at the ETSAV (UPC); Juan José Lahuerta, professor at the ETSAB (UPC); Josep Llinàs, architect; Dr. Amadeu Monreal, professor at the ETSAV (UPC); Jordi Recasens, professor at the ETSAV (UPC); and Joan Roig, architect. David Agulló Galilea is responsible for the article's text, plans, and scheme; Esteve Agulló Galilea for the plans and

drawings; Felipe Buill for the plans; and Aleix Bagué for the photographs.

References

- [1] Rodríguez Morini A (1906) Boletín del Manicomio de San Baudilio. Marzo 1906. Revista Frenopática Española 40:130-131
- [2] Rodríguez Morini A (1907) Boletín del Manicomio de San Baudilio. Resumen general de 1906. Revista Frenopática Española 50:50-53
- [3] Torre J A (1995) Primer Centenario. Información y Noticias: Hermanos San Juan de Dios 138:282
- [4] Coll Grifoll J, Melero JC, Gómez J (1996) La Sagrada Família: de Gaudí al CAD. Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona
- [5] Burry M, Gómez Serrano J, Coll J (2008) Sagrada Família s. XXI: Gaudí ahora/ara/now. Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

About the author

David Agulló-Galilea graduated in architecture from the Superior Technical School of Architecture of Vallès of the Technical University of Catalonia (UPC). He has undertaken different architectural and urban development projects as well as museography projects. In the year 2001, architect David Agulló, geologist

Daniel Barbé, and artist Jordi Martí Aladern started a research based, mainly, on establishing analogies between the works of Antoni Gaudí and Josep Maria Jujol, and the Modernist architectural ensemble located at the Sant Joan de Deu Health Care Complex in Sant Boi de Llobregat. In addition, he drew the architectural plans of this architectural ensemble. The first stage of the research was sup-

ported by the Association of Architects of Catalonia. He has worked as an autonomous researcher studying the technical, structural, and architectural aspects of the Modernist Architectural ensemble of Sant Boi. He currently carries out a historic and artistic study on the identification of the symbolic contents of the Modernist ensemble and their relationship with the Gerona Beatus.

5-Agulló Galilea, David. "Gaudí and some observations on the Modernist Garden at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital", *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 12 (2016), p. 71-78.

Gaudí and some observations on the Modernist Garden at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital

David Agulló-Galilea

Vallès Superior Technical School of Architecture, Polytechnic University of Catalonia, Barcelona, Catalonia

Summary. Nineteenth-century Europe was characterised by a clear drive towards secularism, which provoked a religious reaction that reached its apex in the final decades of the century and was represented by artists such as Antoni Gaudí (1852–1926) or institutions such as the Güell Colony or the Sant Boi de Llobregat Mental Hospital. To understand this process of religious affirmation, it is also crucial to remember some significant movements, such as the new cult of Our Lady of Lourdes. The Sant Boi de Llobregat Mental Hospital Modernist garden contains architectural elements with some formal characteristics and symbolic content analogous or equivalent to different parts of the most important works Gaudí was constructing during the same period or immediately after completing the work of the Mental Hospital. [Contrib Sci 12(1):71-78 (2016)]

Correspondence:
David Agulló-Galilea
david.agullo.galilea@gmail.com

A construction beyond time and history

As we head west out of Barcelona towards the basin of the Llobregat River, amidst the immense agricultural landscape and the turbulent urban and industrial agglomeration we can find a Marian-inspired Modernist garden tucked away in the walled grounds of the former Mental Hospital in the town of Sant Boi de Llobregat. Built between 1905 and 1912, it has remained hidden over the passage of time and history.

As has been explained in various published articles [1,2,3,4,6], this Modernist site contains architectural elements with some formal characteristics and symbolic content analogous or

equivalent to different parts of some of the most important works Antoni Gaudí (1852–1926) was constructing during the same period or immediately after completing this work. To mention but a few, we find fragmented examples of an antecedent of the ceilings in the naves of the Sagrada Família Temple (1915–1921), the compositional structure of the floor plan at the Güell Colony crypt (1908–1915), formal aspects of the Casa Milà (1906–1912), and the cross-section and *trencadissos* (mosaics of broken tiles and glass) of the serpentine bench in Park Güell (1910–1914).

The Modernist constructions at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital were erected in one of the centre's ex-

Keywords: Modernism · Sant Boi de Llobregat Mental Hospital · Our Lady of Lourdes · Book of Revelation · grotto · Gaudí, Antoni (1852–1926) · Güell Colony

pansion phases with the aim of landscaping the gardens in the enclosure. The work formed part of a pedagogical series of occupational workshops in which patients learned the bricklaying trade. The *Revista Frenopática Española*—a scientific magazine produced at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital first published in 1903—and *Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios*—a publication by the religious brotherhood—contain information on the urban planning and architectural interventions carried out at the psychiatric centre. This documentation tells us that the first work in the institutional gardens took place between 1903 and 1904. The architectural ensemble of the Cascade Cave (*Cascada Cova*), a rocky construction in the shape of a cave with a slope crowned by a canopy, was built between the spring and winter of 1906 [11] before subsequent interventions in the garden in 1907 saw the addition of benches, waterfalls, bridges, etc. [12]. In 1910 a large reservoir with a central floating replica of Montserrat was built among the existing allotments [13] and between 1910 and 1912 the Flooded Chapel (*Capella Inundada*) was constructed, a grotto consecrated to

Our Lady of Lourdes in which mass was held twice a year from 1918 onwards [15]. Finally, in 1912 two plazas were landscaped and bordered by benches covered in *trencadis*. The archives of the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital (which is now the Sant Joan de Déu Healthcare Park) include dated glass-plated photographs which have been fundamental in accurately determining the years during which the different parts of this exceptional Modernist architectural ensemble were constructed (Fig. 1 and Fig. 2).

The Güell Colony and the Sant Boi de Llobregat Mental Hospital: Two closely linked institutions

Now we shall turn our attention to the numerous and surprising connections and parallelisms which exist between the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital and the industrial “colony” of the Güells at Santa Coloma de Cervelló. The



Fig. 1. Contemporary postcard showing children next to the Cascade Cave.

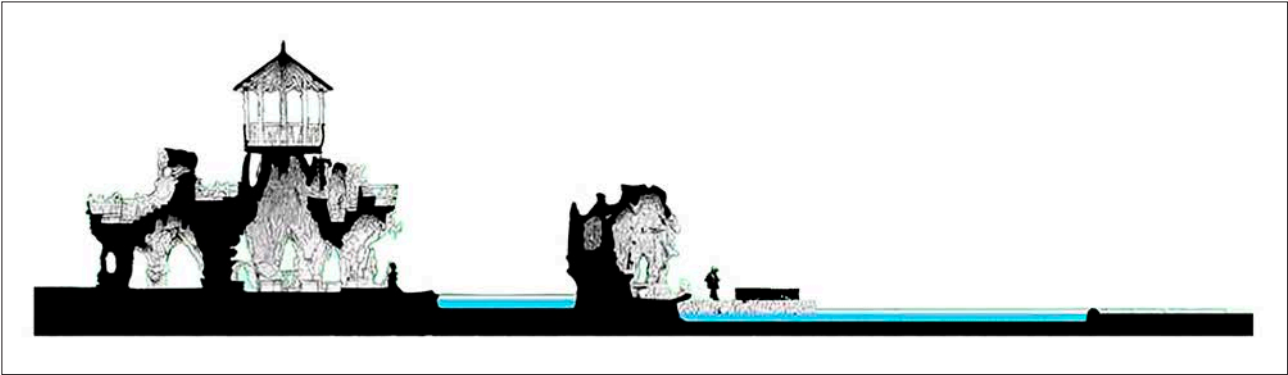


Fig. 2. Cross-section of the architectural ensemble of the caves in the gardens of the former Sant Boi Mental Hospital. Drawing: Esteve Agulló-Galilea, David Agulló-Galilea and Felipe Buill.

latter is where Gaudí built what is considered to be his masterpiece, a church built between 1908 and 1915 that remained unfinished. Commissioned in 1898, the complex experimental work was undertaken in the colony's workshops and exhaustive analysis was done using photographs and structural calculations, resulting in the construction of a large funicular model.

During those years Gaudí would have established connections in Sant Boi de Llobregat as various artisan workshops in the town participated in the construction of the church at the Güell Colony. We know this due to the conservation of bills from these workshops signed by Gaudí and bills for the architect's journeys there by pony and trap. These bills are conserved in the Güell Colony rectory archives and include the José Molins mat makers, the Ramon Bruguérolas ironmongers and the José Elías café restaurant, all of which were located in Sant Boi de Llobregat. It is also worth emphasising that the master builder for the first phase of the Park Güell construction was Lluís Parés, who, along with many of his bricklayers, was born and worked in Sant Boi. This fact was provided by the research we carried out under the guidance of historian Guillem Fernández González at the Municipal Historical Archives in Sant Boi de Llobregat [8]. It is also highly relevant that there is a large building that still exists today within the grounds of the former asylum in Sant Boi which, although we have found no documents accrediting its authorship, presents several similarities in its formal and structural characteristics to the buildings by Francesc Berenguer i Mestres (1866–1914), Gaudí's right-hand man and among those who designed most of the constructions in the Güell Colony. This finding was confirmed and extended thanks to Manuel Medarde, archaeologist, industrial engineer and founder of The Gaudí Research Institute. During the years he dedicated to the Güell Colony project, Gaudí made the long

journey from Barcelona to the industrial hub by railway, arriving at the station in the town of Cornellà before taking a pony and trap to the town of Sant Boi de Llobregat. Just before reaching the colony, he would have passed the grounds of the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital where, between 1903 and 1912, an ensemble of grottos and benches were being built, which anticipate subsequent works by Gaudí.

As explained above, there is a geographical connection between the two institutions. Both are situated on extensive rural estates on the banks of the Llobregat River and lie within a few minutes walking distance of one another, thereby facilitating the establishment of a neighbourly relationship or interdependence. The first documentary evidence of this appeared during the research carried out by the team of Guillem Fernández González at the Municipal Historical Archives in Sant Boi de Llobregat, which shows that, owing to a cholera epidemic, hundreds of patients were transferred from the former Sant Boi de Llobregat sanatorium to the manor house on the Can Soler de la Torre estate, residence of the Güell family and the land on which the Güell Colony would be erected years later [9].

It must be noted that the Güell Colony and the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital were conceived and later developed within the same conflictive cultural, political and social context, thereby making it possible to establish similarities between both entities and facilitating a better understanding of the Modernist constructions at the former sanatorium in Sant Boi. Hence, the Güell Colony was initiated when Joan Güell i Farré (1800–1872)—who had amassed a large fortune in Cuba and promoted several industries upon his return to Barcelona—founded the El Vapor Vell factory in the Sants neighbourhood of Barcelona (1846), the sole producer of corduroy in Spain. As a result of the labour disputes

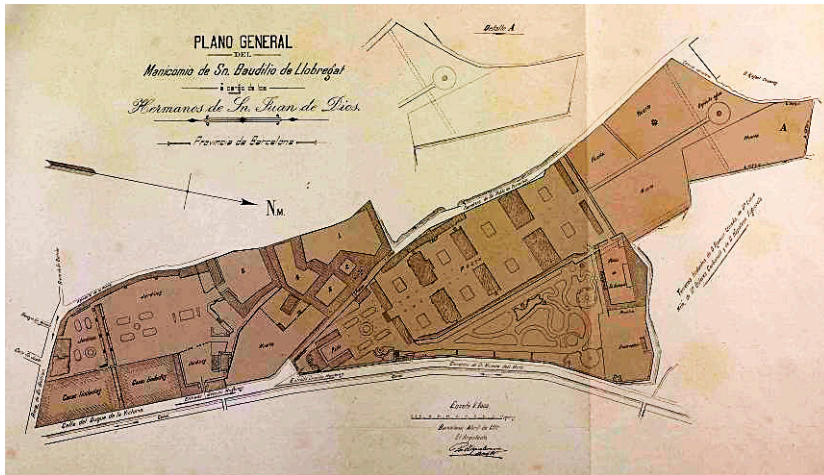


Fig. 3. Plan of the former Sant Boi Mental Hospital. Architect: Miquelerena, 1911.

in this textile factory, protests by the working classes spread to other large cities and represented a loss of control for the ruling classes. This, along with the difficulties of urban planning in Barcelona, drove industries to build outside the city, and in 1860 the business owner bought the Can Soler de la Torre estate in Santa Coloma de Cervelló and moved his corduroy industry there. Three decades after the initial industrial activity on this estate, on 20th May 1892, Eusebi Güell i Bacigalupi (1846–1918), son of Joan Güell i Farré (1800–1872), officially began textile production in the Güell Colony. The origins of what was known as the Sant Boi de Llobregat Mental Hospital can also be found in Barcelona, where Antoni Pujadas i Mayans (1812–1881), a doctor of medicine and surgery, managed the Healing House (*Casa de Curació*) on Canuda Street, a treatment centre for mental diseases. Owing to different conflicts between the patients and the local inhabitants as well as the possibilities for urban expansion which existed outside Barcelona, in 1854 the psychiatric centre moved to the town of Sant Boi de Llobregat, initially carrying out its work in the nucleus of a former Capuchin convent.

It is therefore evident that both the Güell Colony and the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital mainly originated from a desire to establish and recreate an isolated social model which allowed them to avoid a series of social conflicts, principally labour disputes and those arising from social coexistence, which were present in society at the time. Definitely, they were structured around a model organisational system in which collective work and religious life became the basic tools around which the operation of both institutions revolved.

In terms of the urban planning for both the industrial colony and the former asylum, hygienic criteria were applied

based on ideas originating in Great Britain in the early nineteenth century, providing a series of improvements to the surroundings and services with public spaces, a rationalisation of the urban planning and the implementation of systems with a high degree of organisational autonomy. In the case of the psychiatric centre, aside from the medical services we find a series of facilities linked to basic needs: a school, a library, a large agricultural colony and workshops for tailoring, carpentry, gardening, ironmongery, baking and printing.

The most productive area was the bricklaying workshop, in which patients learned the trade in order to work on the different expansions carried out in the asylum grounds, resulting in the construction of pavilions, service buildings or annexes in the gardens. It is worth highlighting that there was even a brickyard, where the bricks used to build the various pavilions and additional edifices were made. As mentioned above, there was also structured urban planning at the Güell Colony and, while the presence of architects from Gaudí's studio is documented from 1893, the earlier urban project for the colony is attributable to Francesc Berenguer i Mesres, co-worker and right-hand man of Gaudí himself. Here too a series of services were included—athenaeum, cooperative, café, schools, chemist's, theatre, parish church, etc.—which meant the colony became a system with a high degree of autonomy comparable to the asylum in Sant Boi. Moreover, aside from the parish church, the Güell Colony had a series of religious orders and associations which ran the social activities in the community. These included the Carmelite Sisters of Saint Joseph, who lived in the colony itself and worked to heal the sick and teach both children and young female workers, the Venerable Third Order of Saint Francis of Assisi, and the Saint Louis Workers' Board, where the cate-

chism and Bible studies were taught. From the outset the former Sant Boi Mental Hospital, which was created around a framework based on hygienist theories, had its own parish church in which patients could participate in religious services (Fig. 3 and Fig.4).

In 1895 the San Juan de Dios Hospital Order took over the Sant Boi Mental Hospital, leading not only to the implementation of new regulations in which Catholic thinking became more prevalent but also to the incorporation of the Sacred Heart of Jesus Congregation of Hospital Sisters to take care of the female patients. This subsequently led to the separation of the sexes and was the starting point for the creation of two different institutions.

Within this framework of a significant religious presence in the Güell Colony and the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital, we must mention two important events which allow us to link them both chronologically and ideologically. On 23 February 1905 a child labourer fell into one of the dye vats containing boiling water in the Güell Colony workshops, leaving him with severe burns on his legs. The boy, Josep Campderrós, also known as *“el Pepet de la pell”* (Pepet of the skin), was immediately transferred to the Sacred Heart Hospital in Barcelona where, thanks to a skin graft donated by fourteen of the colony’s workers and by Eusebi Güell’s own children, Claudio and Santiago, they were able to save his injured legs in an operation without anaesthetic [7].

His recovery was considered to be a genuine miracle and the story was published in almost every Barcelona newspaper; from that moment on the Güell Colony was idealised and viewed as a benchmark social organisation. In 1906, a year after the accident and just as the *“miraculous”* cure was appearing in the press and being widely talked about, construction work began on the Cascade Cave in the gardens of the former Sant Boi Mental Hospital, just a few metres from the Güell Colony. Full of formal references to the church in the colony and having the same experimental characteristics, the Cascade Cave formed part of a group of grottos designed for use by children and dedicated to Our Lady of Lourdes, the ultimate symbol for miracle cures.

The recovery of the boy from the Güell Colony led to the implementation of a series of propagandistic actions, which culminated in Pope Pius X (1835–1914) granting the Pontifical Diploma and the Benemerenti Gold Medal to the donor labourers. Thus, in 1911, and in the presence of the Bishop of Barcelona, Mgr. Juan José Laguarda (1866–1913), the Diocesan Board of Catholic Action awarded these diplomas and medals in the colony itself. Perhaps not coincidentally, in the same year construction of the Flooded Chapel began at the former sanatorium in Sant Boi. Situated to form the symbolic and geometric centre of a set of grottos in the asylum grounds, the architectural feature consisted of a grotto with the functions of a chapel and was presided over by a sculp-

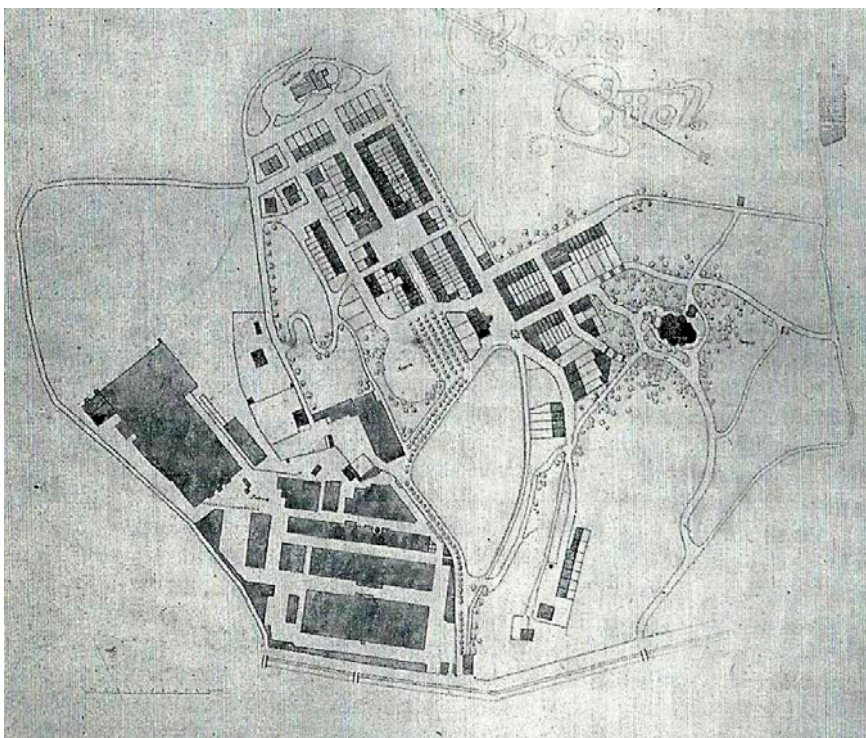


Fig. 4. Plan of the Güell Colony, drawn by Francesc Berenguier and published in 1910.

ture of Our Lady of Lourdes. Meanwhile, in the same year further cases of cures considered to be miraculous appeared in the Güell Colony. Two sick workers, for instance, were healed after the colony's chapel invoked the intervention of Pius X and the Holy Trinity. It is noteworthy that these "miraculous" events caused many members of the clergy to make a pilgrimage to the industrial colony; this even included a visit from Rome by Mgr. Francesco Ragonesi (1850–1931), in representation of Pope Pius X.

Therefore, in the Güell Colony and the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital we find two institutions which are closely connected both physically and ideologically, a fact which allows links to be made between the events and activities which took place at the two sites, as well as making it evident that the construction of the Modernist edifices at the sanatorium is not a casual or isolated occurrence. This entire set of connections and analogies can be illustrated with an event from 1910. Among the acts which took place in Barcelona to celebrate the "V Social Week in Spain"—congresses at which the Church debated the social question—the speakers made a visit to the Güell Colony. During this visit, Mgr. Laguarda, Bishop of Barcelona, asked Eusebi Güell if, given its exceptional and exemplary nature, he would erect "a very thick, very high wall (around the colony) so that the doctrines of socialism would never penetrate" it. Such a wall already existed around the grounds of the Sant Boi de Llobregat Mental Hospital, making normal relations with the outside world surrounding it very difficult.

The great Catholic resurgence in late Nineteenth- and early Twentieth-Century Europe

The construction of the garden dedicated to Our Lady of Lourdes at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital responds to and forms part of a dynamic which was present in the context of a period of significant political, economic and social change in Europe. Western culture underwent a complete transformation in the nineteenth century due to the radical advances in all areas of knowledge and as a result of all manner of revolutions. While the economy experienced two great industrial revolutions, in the political sphere the ideas from the Enlightenment of the previous century gave rise to bourgeois and proletariat uprisings. Philosophy produced the foundations for contemporary thinking: absolute idealism, dialectic materialism, nihilism, rationalism, etc. From the world of the arts came Romanticism: founded on

bourgeois idealism, this movement eventually led to the beginning of the avant-garde towards the close of the century. All these momentous shifts brought about a definitive and complete secularisation of society accompanied by a gradual decline in the traditional ways of life. As a consequence of and in response to these changes, the Catholic Church, and particularly Pope Pius X, decided to refute them with an ideological discourse. It was expressed through the proclamation of the *Dogma of the Immaculate Conception* (1854), the promulgation of the encyclical *Quanta Cura* with its *Syllabus errorum* appendix (1864) and the convening of the Vatican Council I (1869 to 1870), which, among other aspects, condemned the new doctrines and decreed papal infallibility with the common aim of reasserting the meaning of true Christianity.

During the same period there were many apparitions of the Virgin Mary in Europe, the first of which was in 1846 in La Salette, France, where the Virgin announced in an apocalyptic tone the punishments God would wreak on humanity and prophesied the imminent arrival of the antichrist. Once these apparitions were approved by Philibert de Brouillard (1765–1860), Bishop of Grenoble, devotion to Our Lady of La Salette extended very rapidly across Catholic Europe, particularly in Barcelona. Not only were nearly a thousand sanctuaries soon built throughout the continent, but also Pope Leo XIII (1810–1903) elevated the status of the temple at La Salette to a minor basilica. The most transcendent Marian apparitions, though, occurred in 1858 in a grotto in Lourdes, France, where, according to Bernadette Soubirous (1844–1879), the Virgin asked her to give penance and pray, to drink from a source which would spout clean water if she dug under a rock, and to erect a temple, predicting that pilgrims from all over the world would arrive. As a result of these apparitions, the image of Our Lady of Lourdes began to be venerated from 1864 onwards, with thousands of chapels throughout Europe building replicas of the grotto where the vision had appeared. Consequently, during the great Catholic resurgence in Europe in the second half of the nineteenth century, the grotto and the Virgin Mary became an iconic place of pilgrimage to rediscover a sacred place, which had to coexist with what was by then a completely secularised contemporary world [14].

As for Catalonia, the process of change towards modernity and contemporaneity definitively began in the second half of the nineteenth century. Already governed by a liberal political system and a fully capitalist economy, these decades were characterised by rapid economic and industrial growth, which culminated in two large projects: the 1888 Universal Exhibition and the Cerdà Plan, which marked Barcelona's de-

finite transformation and urban expansion. This new reality also implied a progressive secularisation of Catalan society and in response to this phenomenon the Catholic Church, which viewed liberalism as the source and origin of all evils, delivered a discourse to remind Catalans of the Catholic influence in the nation's history and promoted large numbers of pilgrimages and devotions with the aim of maintaining a collective consciousness in order to remind citizens that Catholicism had to be actively exercised and professed. At the same time many fundamentalist Catholic groups appeared, who responded with a discourse of confrontation against the significant and traumatic changes produced by modernity. It was in this context that the Spiritual Association of Devotees of Saint Joseph, founded in 1866 by Josep Maria Bocabella (1815–1892), began to design and build the Sagrada Familia Temple, conceiving it as an expiatory temple, a place financed by donations through which society could achieve social and spiritual redemption.

The last decade of the nineteenth century was a period of tension in all areas of society, principally arising from the severe economic and social inequalities which existed due to various factors, including the collapse of numerous banks, the loss of colonial markets, the agricultural crisis caused by the hemipteran phylloxera (*Dactylosphaera vitifoliae*), the re-assessment of economic protectionism and two significant terrorist attacks by anarchists (at the Liceu Theatre in 1893 and on Canvis Nous Street in 1896). All this social tension was also reflected in the ecclesial sphere, in this case as a conse-

quence of interpreting all the existing social, economic and moral problems as nothing more than a struggle between God and the devil. Pope Leo XIII himself supported this idea and in the 1890 encyclical *Humanum genus* he promoted the pious practices of reciting exorcisms in private and adding prayers of an exorcistic tone to the end of every mass. Consequently, it was a period in which liberalism, the labour movement, the popular classes and the Church experienced a conflict of interest on economic, social and moral issues. This subsequently triggered major events in the first decade of the twentieth century: the first general strike in Barcelona in 1902, which was met with an excessive repression by the government and employers; numerous attacks by anarchists, such as the one against President Antonio Maura (1853–1925) in 1904 or the 1905 attack on Cardinal Casañas (1834–1908); the political rise of the Republican Alejandro Lerroux (1864–1949), who was against Catalan autonomy, was anti-clerical and promoted workers' rights; and finally the incidents that unfolded during the Tragic Week in 1909 [10].

In the face of this series of changes, which inevitably led to a society governed by the parameters of rationalism and science, the French grotto also served as a reference for conservative Catalan Catholics to reconstruct their entire symbolic and religious world. Hence, the cult of Our Lady of Lourdes gradually spread across Catalonia and grottos dedicated to the Virgin were built in many gardens. One of the most representative works built during this period was the Our Lady of Lourdes Chapel in Pedralbes, constructed in Bar-

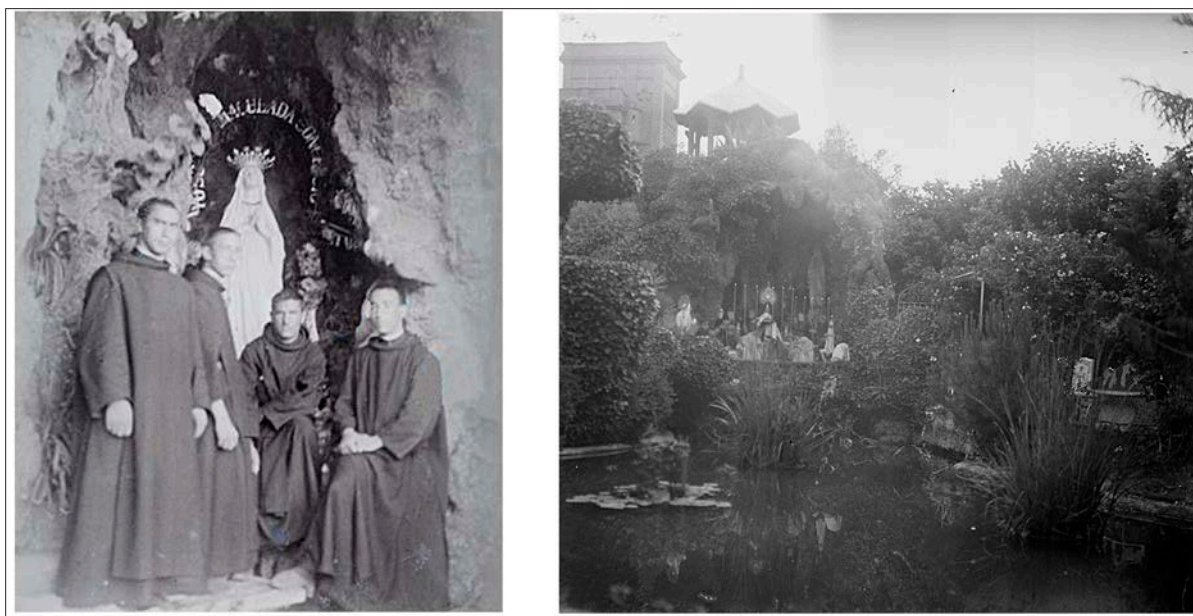


Fig. 5. Monks and Holy Mass at the Flooded Chapel of the former Sant Boi Mental Hospital.

celona around 1890 by the architect Joan Martorell i Montells (1833–1906), who had restored the Pedralbes Monastery in 1897 and with whom Gaudí had collaborated. We must also refer to the Nativity façade of the Sagrada Família Temple, particularly the Biblical scenes and the portrayal of the coronation of the Virgin Mary framed in a grotto. The entire sculptural work faces east, as do the Marian grotto and the Modernist architectural ensemble at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital. Also worth mentioning from this period is the façade of the Casa Milà, which has forms that evoke a set of grottos: these were to be crowned by a large sculpture of the Virgin but in the end it was not erected for fear of attacks by anarchist and anticlerical groups.

The Modernist creations at the former Sant Boi de Llobregat Mental Hospital, built between 1906 and 1912 and dedicated to Our Lady of Lourdes, included a sculpture of the Virgin Mary, grottos, fountains, all types of plants, and images. The images were created in *trencadis* and located on the underside of the existing bridge, and were therefore only visible in the reflections on the water in the lake. All of the features created a sequence of Marian symbolism. The most significant symbolic element, however, is an east-facing chapel which formalises a grotto containing a statue of the Virgin Mary and from which emanates water that forms a lake, seemingly alluding to the spring where the apparition of the Virgin took place. This grotto, which has Our Lady of Lourdes wearing the twelve-starred crown from the Book of Revelation (unlike the original Lourdes statue), also features an abstract dragon with two expressive eyes which, by extending its tentacles and opening its mouth, spouts water from within. This allows us to establish the symbolic reference of this entire architectural ensemble to the passage of the woman and the dragon in Revelation, which tells the story of the Virgin Mary being pursued by a large dragon until it finally vomits its water once defeated (Fig. 5).

In conclusion, we can say that nineteenth-century Europe was characterised by a clear drive towards secularism, which provoked a religious reaction that reached its apex in the final decades of century and was represented by artists such as Gaudí or institutions such as the Güell Colony or the Sant Boi de Llobregat Mental Hospital. To understand this process of religious affirmation, it is also crucial to remember some significant movements, such as the new cult of Our Lady of Lourdes. All of this took place within a transcendent and complex historical process. To mark the culmination of the 1854 proclamation of the *Dogma of the Immaculate Conception*, in 1905—a year before work began on the Modernist ensemble at the Sant Boi de Llobregat Mental Hospital—

Pope Pius X performed the symbolic act of inaugurating the Lourdes sanctuary in the Vatican gardens complete with grotto and temple to the Virgin Mary, further clear evidence of the importance of this symbol during this period of history. ■

Acknowledgements. The author would like to thank Sarah Marshall for the translation of the original manuscript, Adriana Velásquez for the coordination of the translation, and Manel Guardia, architect and professor ETSAB (UPC), for their assistance during its elaboration.

Competing interests. None declared.

References

1. Agulló D (2010), Gaudí and the Enigma of the Modernist Architectural Ensemble in the Gardens of the Former Sant Boi Insane Asylum. *Contrib Sci* 6:41-48
2. Agulló D (2010), Gaudí i l'enigma del conjunt modernista dels jardins de l'antic Manicomi de Sant Boi. *Quaderns d'Estructures* 38:60-70
3. Agulló D, Barbé D, Martí J (2010), Un jardí invisible. *Mètode* 65:30-41
4. Agulló D, Barbé D, Martí J (2011), El banc de proves de Gaudí? *Sàpiens* 106:40-47
5. Bada J (2002), Estudi introductor. *Quaderns d'Exorcismes. Manuscrits Verdaguersians de Revelacions, Exorcismes i Visions. Volum II.* Editorial Barcino, Barcelona
6. Barbé D (2010), The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital. *Contrib Sci* 6:49-57
7. Colonia Güell y fábrica de panes y veludillos de Güell y Cia. S. En C.: breve reseña histórica escrita con motivo de la visita hecha a dicha colonia por los Señores Congressistas de la Semana Social. Barcelona: December, 1910
8. Martí i Vilà C (1952), Notes històriques de la vila de Sant Boi de Llobregat. Barcelona. Biblioteca Popular, p.151
9. Martí i Vilà C (1952), Notes històriques de la vila de Sant Boi de Llobregat. Barcelona. Biblioteca Popular, p.97
10. Palmerola J (2013), Gaudí, una aproximación a la Masonería. Astorga
11. Rodríguez-Morini A (1906), Boletín del Manicomio de San Baudilio. Marzo 1906. *Revista Frenopática Española* 40:131
12. Rodríguez-Morini A (1907), Boletín del Manicomio de San Baudilio. Resumen general de 1906. *Revista Frenopática Española* 50:52
13. Rodríguez-Morini A (1910), Boletín del Manicomio de San Baudilio. Tercer cuatrimestre de 1909. *Revista Frenopática Española* 86:60-64
14. Torii T (1983), Grutas religiosas. El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura. Tomo I: 225-229. Instituto de España, Madrid
15. Torre JA (1995), Primer Centenario. Información y Noticias, Hermanos San Juan de Dios 138:282

6-Barbé Farré, Daniel. "The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital", *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], núm. 6 (2010), p.49-57.

The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital

Daniel Barbé-Farré

Faculty of Geology, University of Barcelona, Barcelona, Spain

Resum. Dins de l'antic hospital psiquiàtric de Sant Boi de Llobregat, actualment transformat en el Parc Sanitari Sant Joan de Déu, es conserven els rastres d'un jardí modernista inspirat en l'obra de Gaudí. Construït entre el 1903 i el 1912 amb la participació destacada dels malalts mentals, el jardí s'estructura a partir d'un conjunt de llacs, coves i cascades que van ocupant els límits interiors dels horts de l'hospital fins al punt de transformar-se en un jardí «a l'anglesa», tal com reconeix el 1903 la *Revista Frenopàtica Española*, òrgan científic de l'hospital.

Paraules clau: Hospital Psiquiàtric de Sant Boi · Antoni Gaudí · ergoteràpia · Modernisme · arquitectura tova · arquitectura simbòlica

Abstract. On the premises of the former Mental Hospital of Sant Boi de Llobregat, currently the Sant Joan de Déu Health Care Complex, the remains of a Modernist garden inspired by Gaudí's work still survive. Constructed between 1903 and 1912 with the participation of the hospital's psychiatric patients, the garden comprised lakes, caves, and cascades, quickly reaching the limits of the hospital's vegetable gardens. As described in a 1903 issue of *Revista Frenopática Española*, the Modernist garden was reminiscent of an "English style garden."

Keywords: Sant Boi Mental Hospital · Antoni Gaudí · occupational therapy · Modernism · soft architecture · symbolic architecture

An invisible garden

The garden at Sant Boi de Llobregat consisted of unusual constructions that were built with the help of the hospital's psychiatric patients: benches decorated with broken tiles (Fig. 1), a Lady of Lourdes chapel shaped as a dragon's mouth (Fig. 2), bearded heads of giants resembling the chimneys of the Milà House by Antoni Gaudí (Fig. 3), and pinnacles that bend as volcanic lava (Fig. 4). The scratches on the surfaces and the rough and careless appearance of the finishes of these constructions—some completed with broken glass—in addition to the random distribution of materials and out-of-proportion compositions reflect the mental disorders of their builders (Fig. 5,6).

The almost unintelligible structures were essentially ignored from the moment of their construction; they were never considered as architectural works and were conserved only because they evidenced the patients' inner struggle towards recovery. The hospital was home to more than a thousand men, many of whom were trained to work as masons, which allowed them to work outside the hospital and thus certify their recovery. The patients centered their lives on different forms of occupational

therapy: baking their own bread, doing their laundry, or taking care of the hospital's vegetable gardens [8].

The various elements of the garden were erected with the help of an architect, and the complex structures that supported them could only have been inspired by Gaudí's architecture; there are shapes similar to paraboloids and hyperboloids, stones hanging as cliffs, and serpentine benches finished with *trencadis* (a mosaic technique done with broken tile pieces) A detailed chronological study shows that each of these ele-



Fig. 1. Serpentine bench in the garden of the former Sant Boi Mental Hospital (1912).

Correspondence: Daniel Barbé Farré, Facultat de Geologia, Universitat de Barcelona, C/Martí i Franquès S/N, 08028 Barcelona, Spain Tel. +34-934021336. Fax +34-934021340. Email: diagenesi@gmail.com



Fig. 2. Capella Inundada, dedicated to the Lady of Lourdes (1911).

ments was constructed before or at the same time as the work of Gaudí that may well have inspired it. The structures that survive in the garden seem to be models of some of Gaudí's constructions: the serpentine bench of Park Güell, the Sagrada Família, or the Colònia Güell crypt. It appears as if the con-



Fig. 3. Giant's head, which serves as a fountain. Detail of the facade of the Cova Cascada (1907).



Fig. 4. "Soft" volcanic architecture of the Capella Inundada.

structions of the garden served as a laboratory for an architect seeking to realize his ideas and, at the same time, able to offer practical training to the mentally ill, a generous act of social rehabilitation.

Besides its relationship with Gaudí's work, the garden connects two important figures of that time: the Marquess of Samà and the Count of Güell. The land that surrounded the garden was owned by the Marquess of Samà, and he may have ceded some of it for the expansion of the hospital's vegetable gardens. The Marquess of Samà also owned the land on which Park Güell was eventually built. Moreover, the construction at the lake of the garden is extremely similar to that at the lake of Samà Park (Fig. 7), located in the province of Tarragona and erected by Eduard Fontseré, Gaudí's master.

Consequently, the gardens of Sant Boi hospital comprised elements of the two best gardens of Catalonia: Park Güell and Samà Park. The contract that enabled the creation of Park Güell was probably signed at Samà Park, where the Marquess and the Count regularly met during the summer. Count Güell himself used to collaborate with the Sant Boi hospital and during outbreaks of disease epidemics at the hospital would transfer patients to his properties [13]. The northern wall of the hospital garden was adjacent to the Colònia Güell. Gaudí passed



Fig. 5. Bench with a Sacred Heart of *trencadís*. (Photograph: Archives of the Mental Hospital of Sant Joan de Déu).



Fig. 6. Back of one of the *trencadis* benches, set with pebbles and pieces of broken tiles and glass bottles (1912).

by this garden on a daily basis for eight years, during the period when the Colònia Güell crypt was under construction. It was within that same period that all of Sant Boi's garden constructions were erected.

Plans as false statements

The garden's constructions progressed in fits and starts, without previous planning. The aim was to try to make the most of the labor that became intermittently available, between the different phases of expansion of the hospital itself and to take advantage of the materials at hand. The constructions at the main lake evolved in three different stages, each one lasting a short period of time. First, a large cave that served both as a water tank and as an artificial cascade was erected on the pre-existing lake (Fig. 8, 9). This was followed four year later by a chapel dividing the lake in two and allowing the lake water to flood the chapel's floor (Fig. 10). Finally, an ensemble of uneven benches with a *trencadis* finish was built, the effect of which was to disrupt the order of the garden (Fig. 15). Each of the



Fig. 7. Front part of the Capella Inundada; the lake is currently dry (the photograph is from the collection of Joan Vendrell and was taken in the 1970s). For comparison, the central cave of Samà Park is shown. The park was erected in 1881 by Eduard Fontseré, in Montbrí del Camp, locate close to Ruidoms, the town where Gaudí spent his childhood.

constructions included elements of the others, creating a heterogeneous superimposition of forms, symbols, and construction techniques.

The acceptance of these constructions as architectural works nullified the plan for the garden drawn up by Michelerena,

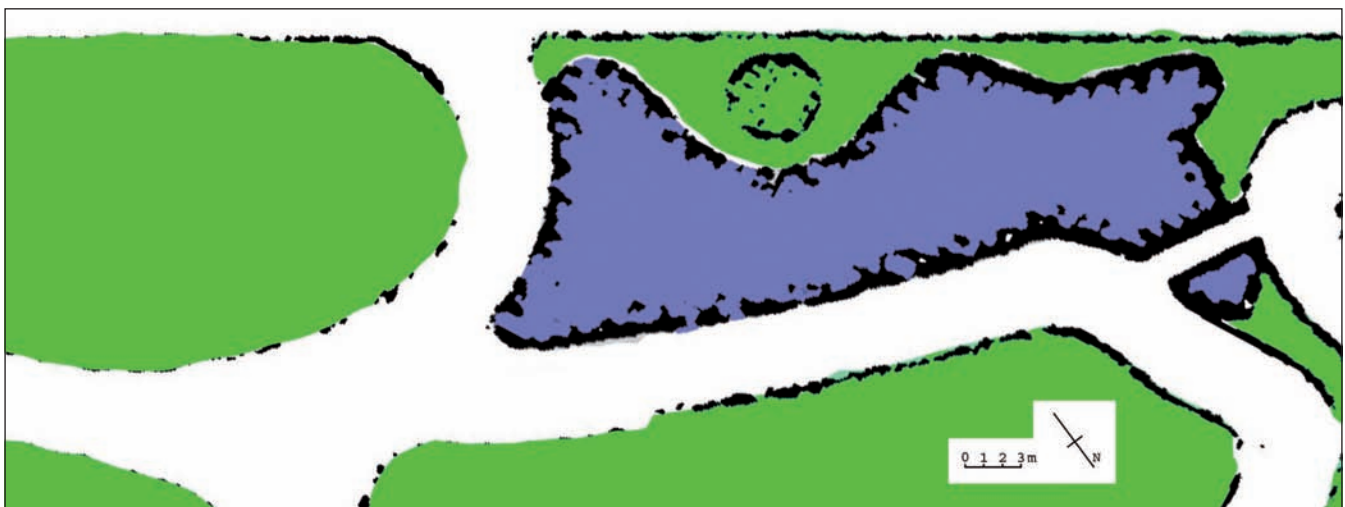


Fig. 8. Lake without the caves (1903?). The bridge does not appear until 1906. The plan drawn by Michelerena dates from 1911.

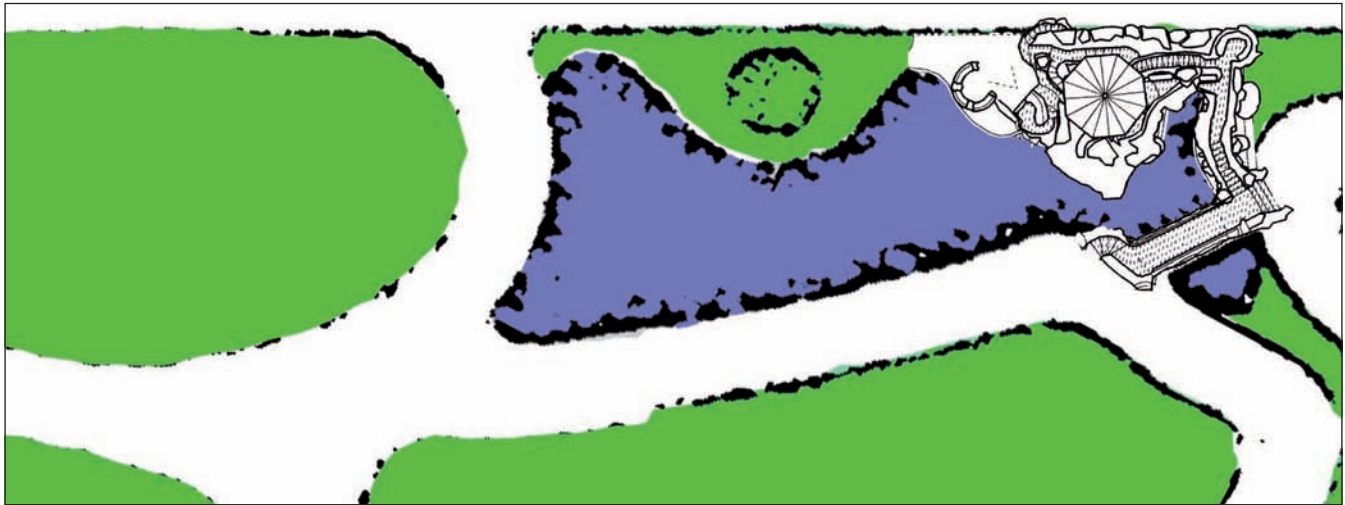


Fig. 9. Cova Cascada (April–December 1906). Superimposition on a plan drawn by David Agulló Galilea, 2003.

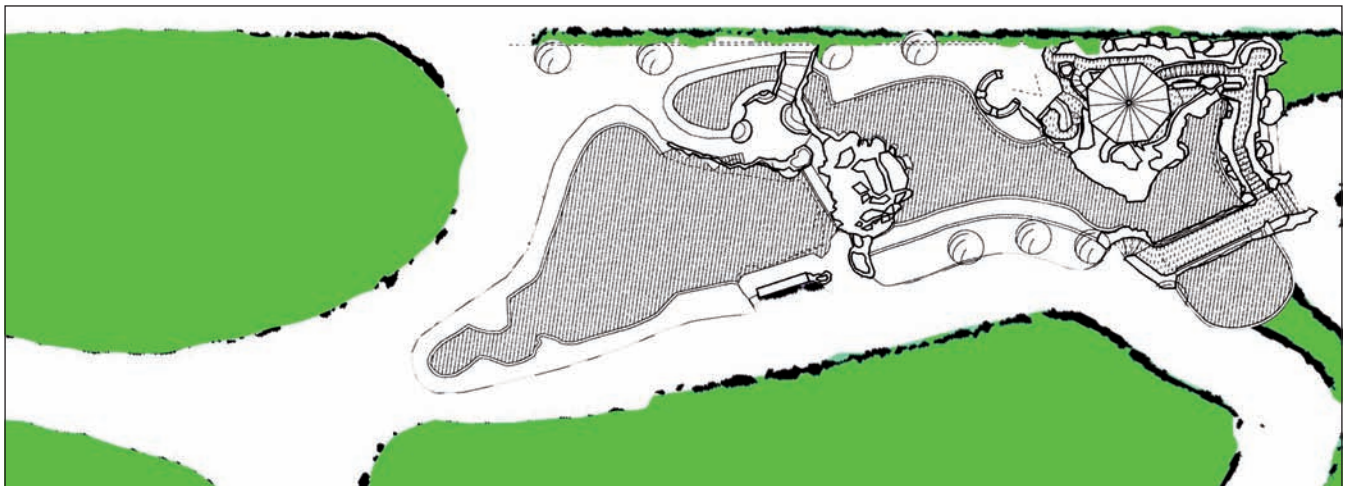


Fig. 10. Capella Inundada (October 1911–March 1912?). Superimposition on a plan drawn by David Agulló Galilea, 2003.

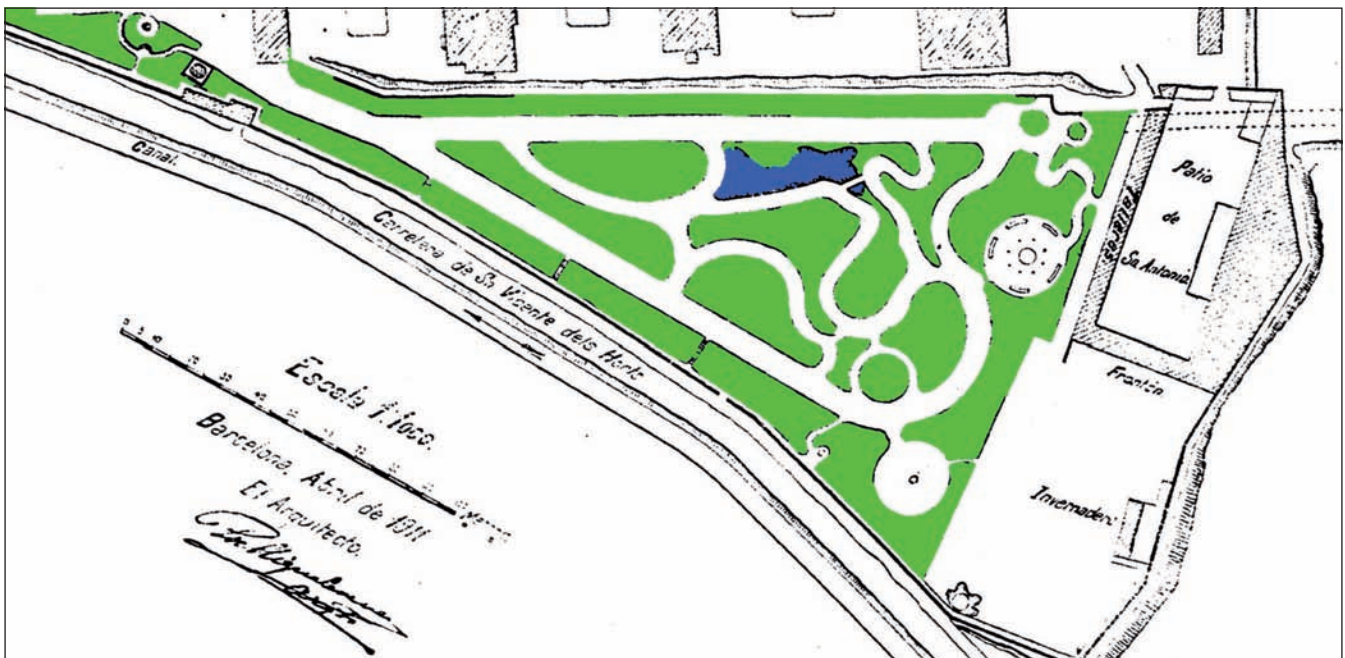


Fig. 11. Detail of the garden. This plan coincides with the “Plan completo de nuevas edificaciones y reforma de las existentes. Arquitecto Miquelerena” (Plan of the new buildings and reforms of the existing ones. Architect: Miquelerena), which was approved at the end of 1909, as appeared in the journal *Revista Frenopática Española*. The drawing of the main lake, located at the center of the garden, belongs to a plan created before 1906 [1].

who was constructing the hospital buildings and was the official architect of the hospital at the time. Miquelarena regarded the garden's constructions as the meager results of occupational therapy; he did not include them in his official plans essentially ignoring their existence (Fig. 11). If they were left unacknowledged, then they could not impede the adaptation of his own concept for the garden. However, a surprising coincidence saved the imperiled constructions: Dr. August Marie, chief psychiatrist of a mental hospital in France, started to collaborate with the Sant Boi Hospital. In his opinion, the constructions erected by the psychiatric patients were of great value to the scientific study of mental disorders. Of particular significance were the patients' drawings [12], which were being included in important specialized collections (such as that of Dr. Prinzhorn, in Germany). All this resulted in a change of perspective: the garden constructions came to be seen as essential vital part, albeit an "exotic" [1] one, of an innovative therapy being put into practice by the hospital and very different than the therapeutic approaches of other European mental institutions.

"Soft" architecture

As the patients' garden progressed, among the benches and water pumps—conventional elements of a garden—strange forms began to appear, for instance, stone pinnacles covered with cement such that they resembled the solidification of magma which had erupted from the depths of the Earth (Fig. 12). This "soft" architecture gave form to an oneiric world of enchanted stones such as evoked by the needle peaks of Montserrat, which are immersed in legends and have been given evocative names: *El Cap de Mort* (the dead man's head), *El Gegant Encantat* (the enchanted giant), and *La Cara de la Vella* (the old woman's face). These "soft" forms began to play an increasingly prominent role in the garden, especially with the construction of the caves, and they became the central elements of the Capella Inundada (flooded chapel), dedicated to the Lady of Lourdes (Fig. 4). One of the "soft" pinnacles, which

served as a fountain (Fig. 13), mysteriously resembles the crowning of the pinnacles of the Sagrada Família, erected many years later. Other forms take on the shapes of stalagmites, fire, and lava flows.

"Soft" architecture is one of the characteristic features of Catalan Modernism [11]; Dali referred to it as "edible architecture." One of the finest examples of this style is the fence designed by Jujol in Montferri in 1922 (Fig. 14). Inspired by the silhouette of Montserrat, it was made out of cement and bed-springs frames. A similar fence can be found at the Cova Cascada. It has the form of a petrified wave—from which water actually comes out—and is also made out of cement and a distorted bedsprings frame in an organic garden (Figs. 15,16).

The "proving bench" for Park Güell

In front of the Capella Inundada is the Plaça dels Bancs, a square surrounded by benches finished with *trencadis* (Fig. 17) that can be seen as the forerunner of the serpentine bench of Park Güell. According to an inscription on one of the benches, they were constructed in 1912, while the *trencadis* serpentine bench of Park Güell was completed, according to Juan José Lahuerta, in 1914 [9].

In contrast to the *trencadis* of Park Güell, that of the Plaça dels Bancs in Sant Boi is formed by pieces of broken tiles in homogeneous colors and without any motifs, as well as in white circles with the initial "M," for "Mary," engraved in the tiles. The relationship between the circles and chosen colors are in accordance with Christian liturgy, suggesting a biblical interpretation. For instance, a cross on a pink background with an "M" on a sky-blue background represents the incarnation of the Virgin; a cross on a red background represents the Passion. The repetition of these patterns follows the same symbolic order on all the benches of the square. Similar patterns—crosses and initials on color spots—had been used before by both Gaudí and Jujol for the terrace of Casa Batllò, but in that case, the relationship between the circles and the color



Fig. 12. Postcard of the former Plaça Esquirol, located in the Hospital gardens (postcard from the beginning of the 20th century; from the collection of Joan Vendrell).



Fig. 13. Detail of the same postcard in which the organic and "soft" forms of the fountain can be appreciated. Note the tap in the middle of the sculpture and a bowl at the base.



Fig. 14. Monserratina fence, built with a bedsprings frame by Josep M. Jujol in Montferri (1922).

spots was purely geometric and cannot be interpreted symbolically.

However, at the bottom part of the serpentine bench of Sant Boi, the broken tile pieces of the *trencadis* form colored circles arranged so that they bring out the contrast between the orthogonal and the curved lines (Fig. 18). There is a sense of joy in these circles that, unlike the white circles on the bench's back, include a great variety of tiles with several motifs. The motivation for these bright patterns might be that the main users of the park were expected to be children admitted to the hospital, since a children's school had been opened on the hospital premises in 1907, five years before the benches were built.

The serpentine bench of the Sant Boi garden is the result of a series of attempts practiced on the four benches located in front of it. A specific solution regarding the size and distribution of the *trencadis* was adopted for the different parts of the benches. The size of the *trencadis* comprising the seat of the serpentine bench of Park Güell corresponds to one of the solutions found in Sant Boi. One of the benches of the Capella Inundada includes a drawing of a palm leaf, which could have inspired the palm-leaf motifs of the seat of the serpentine bench of Park Güell. Another bench includes elliptical balls that are of the same size and consist of the same number of frag-

mented tiles as the elliptical balls found in the serpentine bench of Park Güell (Figs. 19,20). The only feasible hypothesis to explain these similarities is that the building workers brought by Josep M. Jujol to execute the *trencadis* work of the bench of Park Güell were the same as those who built the benches of the Sant Boi garden. In addition, four years before the construction of the Park Güell bench, one of the masterpieces of Modernist *trencadis* had been built at the bottom surface of the bridge of the Cova Cascada: a blue-tiled *trencadis* decoration that could only be seen reflected in the water (Fig. 21). An analysis of these tiles revealed that they are the same as those found in the rhomboidal grid of the facades of the pavilions located at the entrance of Park Güell. All the tiles used for the *trencadis* work in the the Sant Boi garden—at least since the year 1907—came from the same consignment as those used in Park Güell; from the same batch, some pieces were selected for Park Güell and others for the Sant Boi garden, according to the colors and motifs of the tiles.

Water, Montserrat, and Atlantis

At the end of the 19th century, the water supply at the psychiatric hospital of Sant Boi became a serious problem because of an outbreak of typhus. Once the focus of infection was identified in the water tanks located under the building, the hospital staff made efforts to disinfect the hospital premises in order to stop the outbreak [6]. After these events, it became a priority for the medical staff, under the direction of Dr. Rodriguez-Morini, to renovate the water storage system and to ensure that there was not only a supply of clean water but also that it was large enough to satisfy the hospital's needs, which had increased following the implementation of hydrotherapy and the expansion of the greenhouses, in which more than a hundred patients worked on a daily basis. Consequently, from this new water supply system, an artificial lake and a cascade were constructed. In February of 1910, all water problems ended with the construction of a reservoir [2], crowned in its center with a cement replica of Montserrat (Fig. 22). The mountain was erected months before Gaudí's drawing of Còlònia Güell

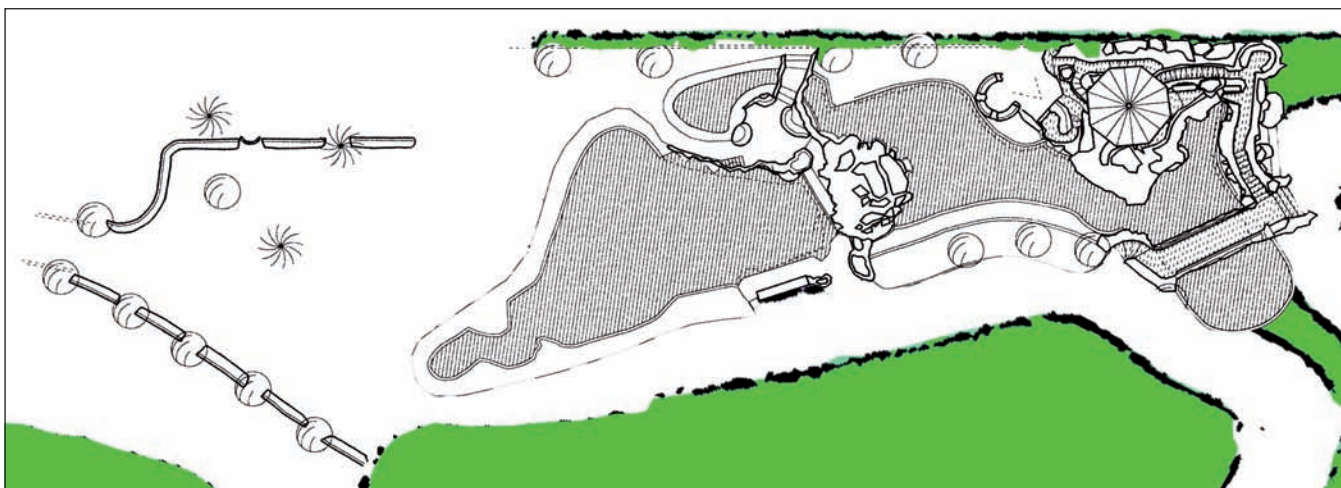


Fig. 15. Plaça dels Bancs (1912). Superimposition on a plan drawn by David Agulló Galilea, 2003.



Fig. 16. Petrified wave, made out of cement and distorted bedspring frames, at the Cova Cascada of the Sant Boi garden (1906).



Fig. 17. Serpentine bench of the Sant Boi garden (1912), constructed before the serpentine bench of Park Güell.



Fig. 18. One of the circles made out of pieces of broken tiles; it is located at the bottom part of the hospital garden's serpentine bench.



Fig. 19. One of the "balls" in the seat of the serpentine bench of Park Güell (1913?).



Fig. 20. One of the "balls" in the seat of the serpentine bench of the Sant Boi garden (1912).



Fig. 21. Bottom surface of the Cova Cascada bridge; it can only be seen reflected in the water (1907).

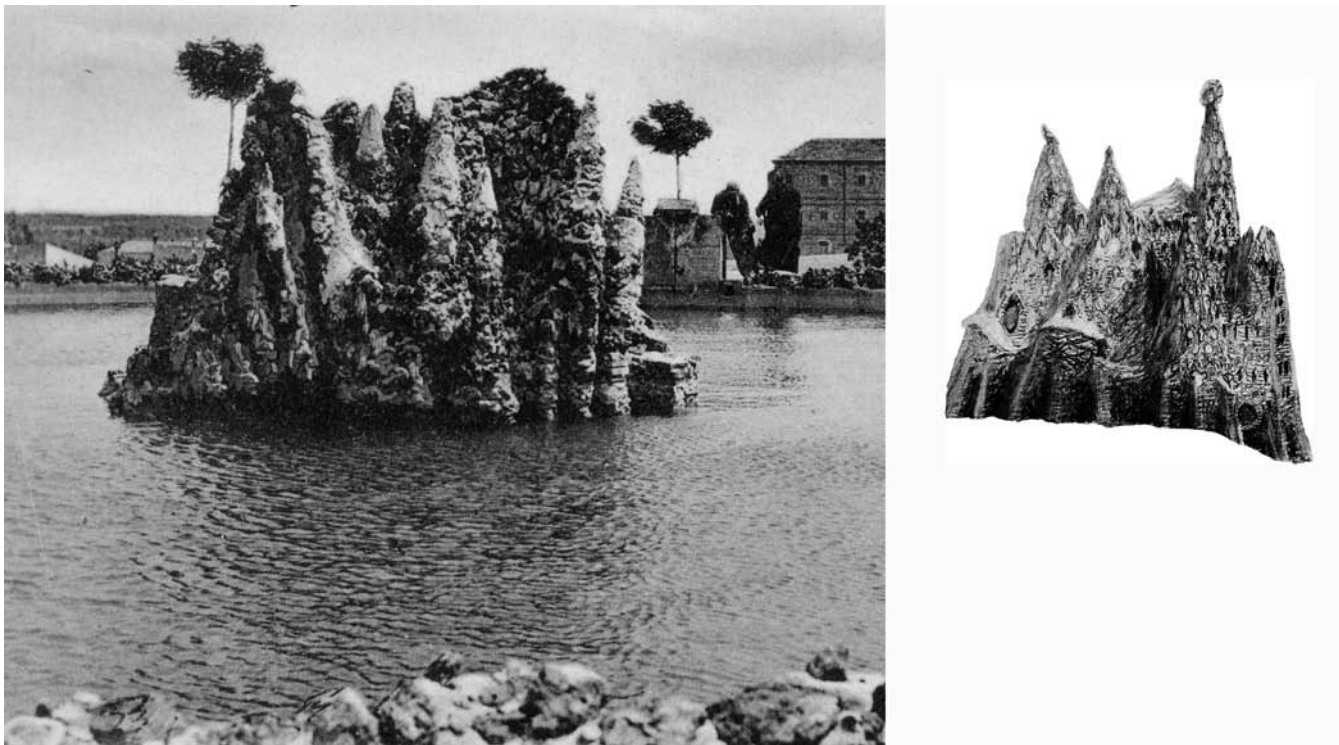


Fig. 22. Montserratina structure, located in the middle of the water reservoir of Sant Boi Mental Hospital. According to the journal *Revista Frenopàtica Espanyola*, this reservoir was built in February 1910. It also appears duplicated as “Detail A” in a plan published by Miquelerena [1] (postcard from the beginning of the 20th century; from the collection of the author). The structure directly resembles a drawing of the Colònia Güell church published by Gaudí in the same year.

church was published [10] (the Colònia Güell crypt was being constructed a few hundred meters from the hospital). It is hard to explain the similarities between the drawing and the mountain structure, unless Gaudí himself or one of his collaborators had taken part in both building works.

The symbolic elements of the garden, i.e., a blazing construction rising up from the water (Fig. 4), floods [4], an emerging Montserrat (Fig. 22), towers of large rough-stone blocks erected by Titans (Fig. 3), and giant fossilized bones (Fig. 23), evoke the poem of the *Atlantida* by Jacint Verdaguer, the Catalan nationalist poet who was regarded as mentally ill by the Catalan bourgeoisie. Verdaguer had been treated by a group of psychiatrists,



Fig. 23. Ceiling of the Cova Cascada resembling fossilized bones.

including the future director of the Sant Boi hospital, who later supported the therapeutic construction of the garden [7]. If Gaudí did participate in building the Lady of Lourdes chapel of Sant Boi (the Capella Inundada), he would indeed have taken into account the drama of Verdaguer, since the chapel was constructed by psychiatric patients as part of their recovery process. Verdaguer’s misfortune had started with the purchase of a shelter, traditionally known as the Vallcarca Mental Hospital, which served as a home for people who had been allegedly exorcised [5]. In addition, many of the masons who were constructing Park Güell, the Colònia Güell crypt, and the Sagrada Família came from the municipality of Sant Boi [3]; thus, it is possible that some of them were psychiatric patients of the hospital. If this the case, the construction of Sagrada Família would represent the hope of recovery for the psychiatric patients of the Sant Boi hospital— analogous, on a symbolic level, to the recovery of the exorcised patients of Verdaguer. In both cases, the Lady of Lourdes would be responsible for the miracles.

Erecting the “mountain of Montserrat” as a form of psychiatric therapy joined the patient to the spiritual projects of Gaudí and Verdaguer and confirmed a belief in the healing powers of the celestial Lady of Montserrat. Her powers were believed capable of redeeming the loss of reason afflicting the world, just as the earthly Montserrat, before it submerges as a new Atlantis, will bear witness to those who have kept the faith in the Virgin. Indeed, the Sant Boi Mental Hospital was also named the Psychiatric Sanatorium of Our Lady of Montserrat.

Notes and references

Notes

- [1] The Revista Frenopática Española referred to these benches as “exotic”.
- [2] Rodríguez-Morini A (editor in chief) (1910) Revista Frenopática Española, February issue, Barcelona. The Revista Frenopática Española was published at the same hospital. It encompassed a quarterly booklet which reported the most significant events and activities of the hospital (1903–1911).
- [3] “At the beginning of the century, the Park Güell, and later the Palau of Pedralbes, started to be constructed. Park Güell was built between 1900 and 1914. The architect from Sant Boi Lluís Parés participated in the building work of Park Güell and, since masons were needed, many people from Sant Boi learned masonry skills, because it was better paid than the peasant work. They were accepted to work in the building work of Park Güell.” Arxiu municipal de Sant Boi de Llobregat, Notes històriques 97-100, p. 151.
- [4] The garden was built 2 m under the hospital buildings and under the level of the Llobregat River, therefore it was periodically flooded.

References

- [5] Bada J (2002) Introduction. In: Verdaguer J, Bada J, Junyent i Rafart J (ed) *Manuscrits verdaguerians de revelacions, exorcismes i visions*, vol. 2. Barcino, Barcelona
- [6] Fructuoso P (1980) *El manicomio de San Baudilio de Llobregat (1853-1945)* (Doctoral thesis), Barcelona
- [7] Giné i Partagás J (1895) *La independència mèdica*, October issue, Barcelona
- [8] *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidos a la Excm. Diputación provincial de Barcelona. Manicomio de San Baudilio de Llobregat (1911)*
- [9] Lahuerta JJ (1993) *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. Electa, Madrid, p. 144
- [10] Lahuerta JJ (1993) *Op. cit.*, p. 189
- [11] Lahuerta JJ (1993) *Op. cit.*, p. 316
- [12] Marie A (1907) *Mysticisme et folie. (Études économiques et sociales. Collège Libre des Sciences Sociales)*. Giard & Brière, Paris
- [13] Martí i Vilà C (1952) *Notes històriques de la Vila de Sant Boi de Llobregat*. Biblioteca Popular 1952:151. (This data has been gathered by the historian Guillem Fernández Gonzalez in the research he directed at the Arxius Històrics Municipals of Sant Boi de Llobregat)

About the author

Daniel Barbé-Farré is a geologist. He graduated from the University of Barcelona (UB) and carried out his postgraduate studies in Soil and Groundwater Pollution at the UB, and Sustainable River-Basin Management and Integrated

Water Resource Management at the University of Zaragoza. He currently works in a compilation of documents, images, and actions demonstrating environmental change in its physical, biological, and social aspects (ecologies) and in its symbolic aspects (heterotopias). He currently coordinates environmental projects re-

garding a new understanding of water resources at different public bodies within Catalonia. His research on the Mental Hospital of Sant Boi regarding the development of a Gaudí Modernist identity was supported by the Association of Architects of Catalonia (COAC) (2005–2006).

7-Bohigas i Guardiola, Oriol. "Reconstruir la arquitectura moderna", *El Periódico*.
[Barcelona], (25 març 2012), p.9.

Les tendències urbanístiques

Reconstruir l'arquitectura moderna

La reutilització i el reciclatge del que ja existeix s'han imposat com a bandera del progrés social

ORIOL
Bohigas

Ens queixem de la manca de respecte pels edificis antics en la modernització de les ciutats, potser sense tenir en compte que els conjunts urbans més significatius de cada època s'han construït sobre la demolició de l'arquitectura preexistent.

La voluntat d'estudiar els monuments antics i recollir-ne lliçons d'estil ve de lluny, emparada per l'ètica de la historiografia, la nostàlgia dels nacionalismes i els entrebancs dels nous llenguatges de l'«autèntica» antiguitat i del gust popular. Però la restauració i la protecció no s'han afermat com a condicions prioritàries fins a mitjans del segle passat i, encara, només en uns quants països, segurament els més «moderns», que són, també, els més conservadors.

MOLTS joves conductors de la modernitat han arribat a declarar que l'única posició redemptora per a l'urbanisme era la de limitar-se a la reconstrucció, la reutilització, el reciclatge de tot el que existeix i evitar el messianisme de la modernitat optimista. Contaminat pel conservadorisme sempre present en l'arquitectura, la reutilització s'ha imposat fins i tot com un factor de sostenibilitat i, per tant, com una bandera de progrés social i econòmic. I, naturalment, en aquesta actitud hem arribat a l'últim capítol: la restauració –també– de l'arquitectura moderna, inclosa la banalitat habitual dels barris sense estil, com a tema de les noves polèmiques professionals.



MARIA TITOS

A Barcelona, a part dels sanejaments dels barris centrals amb l'artificiosament manteniment de les façanes, s'han fet operacions de cert compromís, com, per exemple, la reconstrucció del pavelló alemany de l'Exposició de Barcelona del 29 (**Mies van der Rohe**) i la del pavelló de la República de l'Exposició de París del 37 (**Sert**). Encara podríem afegir-hi les restauracions d'algunes obres de **Domènech i Montaner**, de **Gaudí** o de **Jujol**, fetes amb molta cura, però, sovint, amb alguns errors neodecoratius que provenen d'una equívoca reinterpretació dels tòpics ornamentals més que dels tòpics constructius.

Aquests dies han aparegut dos casos interessants: la reconstrucció d'un habitatge de la Casa Bloc (**Sert**, **Torres i Subirana**) i el descobriment d'un tros de jardí del vell manicomi de Sant Boi, que es pot atribuir provisionalment a **Gaudí**.

La Casa Bloc fou la proposta arquitectònica i urbanística més radical de la Segona República, manega-

da pels polítics de l'autonomia i els joves arquitectes del GATCPAC, tots preocupats per la «casa obrera». El franquisme en mutilà la forma i el contingut. A la mort del dictador, s'iniciaren unes rectificacions i ara s'ha acabat l'última, la més modesta però la més útil per a la història de l'arquitectura moderna. Els tècnics i els assessors del DHUB ho han fet

La restauració ha arribat fins al que és modern, inclosa la banalitat de barris sense estil

amb una cura filològica impecable i amb una ferma intenció descriptiva, perquè han aconseguit explicar algunes aportacions a la batalla internacional per la casa obrera. És evident el paral·lel amb l'arquitectura social de la República de Weimer i altres experiències centreeuropees, però ara s'hi endevinen unes di-

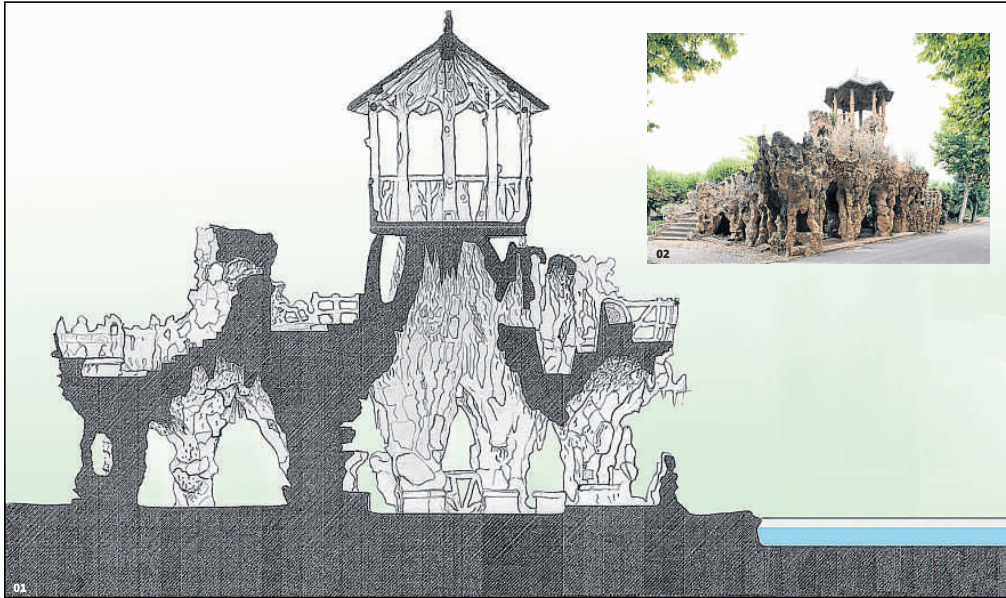
ferències que havien quedat anul·lades pels clics tan divulgats de l'arquitectura funcional centreeuropea neta, polida i gairebé cinematogràfica. És una arquitectura que ja anticipa un gest popular explícitament pobre, primitiu, artesanal, lluny de la falsa elegància dels processos industrials. S'hi poden trobar noves reaccions realistes i fidelitats revolucionàries.

A SANT BOI s'han descobert les restes mutilades d'un tros de jardí al voltant d'un llac difunt que ja ha perdut l'aigua: un massís de pedres i ciment, un pont, una glorieta al cim, una gruta dedicada a la Mare de Déu de Lorda, vegetació rampant, bancs de trencadís. Una mena de petit Buttes Chaumont amb mostres d'arquitectura eixelebrada, convertida en artesanía popular potser pels mateixos residents del manicomi, assajant teràpies de convivència. L'arquitecte **David Agulló** ho ha estudiat i, encara que no hi hagi cap document segur, insisteix que pot ser una obra de **Gaudí** del 1912 o d'uns col·laboradors molt pròxims que ho hagin utilitzat com a taller de proves d'estructures i revestiments, dels anys en què es construïa el Parc i la Colònia Güell, aquesta a tan pocs metres de distància de Sant Boi. El conjunt ha començat a ser tractat amb una restauració preventiva per evitar l'ensulsiada. Aquí sí que caldrà aplicar els nous coneixements de la «restauració del que és modern», perquè no ha de ser un simple testimoni arqueològic ja que la seva modernitat requereix una interpretació útil i moderna. És a dir, cal un pla de reconstrucció de l'entorn i una subvenció dels responsables del patrimoni. ■

Arquitecte.

8-Giralt-Miracle, Daniel. "¿Un Gaudí inédito?", *Culturas, La Vanguardia*. [Barcelona], (27 juny 2012), p.22.

Espacios



Tesis

¿Un Gaudí inédito?

DANIEL GIRALT-MIRACLE

Somos muchos los que camino de la Colonia Güell para visitar la impresionante iglesia que Gaudí empezó a proyectar allí en los últimos años del siglo XIX hemos pasado junto a los muros que circundan el antiguo manicomio de Sant Boi del Llobregat, ignorando que en este recinto, que hoy alberga el Parc Sanitari Sant Joan de Déu, no solo hay equipamientos médicos. De hecho este complejo sanitario está emplazado en medio de un extenso jardín en cuyo interior se encuentra un conjunto de elementos arquitectónicos que sorprende por su construcción y por lo insólito de su morfología.

A pesar de encontrarse en un estado muy deteriorado, desde que hace unos años David Agulló, arquitecto, y Daniel Ferré, geólogo, descubrieron esta peculiar intervención no han dejado de interesarse por ella, convencidos de que aquel amasijo de bloques de roca y aquellas edificaciones eran algo más que los elementos ornamentales o simbólicos de un viejo jardín. Su insistencia y el estudio pormenorizado que hicieron de aquellas piezas les hizo concluir que se encontraban ante lo que ellos llaman

un "conjunto modernista", ya que el lenguaje, los recursos y los procedimientos constructivos usados les remitieron a los métodos empleados por los arquitectos modernistas, especialmente al lenguaje rudo y naturalista aplicado por Antoni Gaudí en el Park Güell.

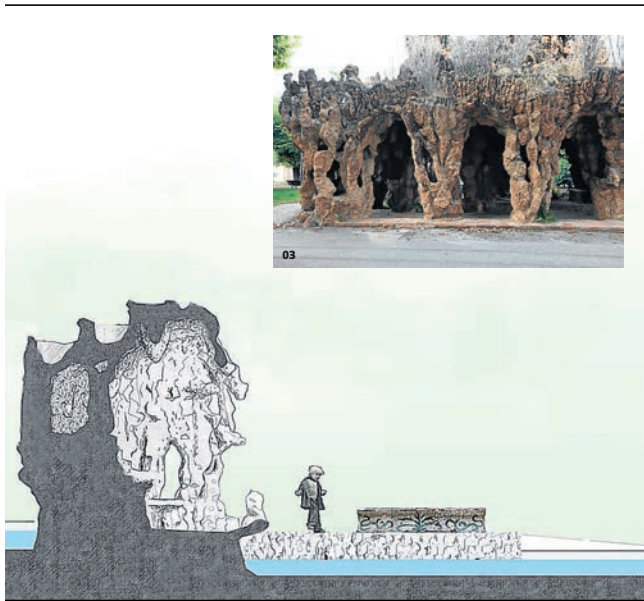
Así, con el propósito de recabar los máximos datos que les ayudarían a certificar sus sospechas iniciaron una profunda y rigurosa investigación que les llevó a juntar diversos datos, referencias históricas, planos, fotografías, artículos

antiguos, memorias del centro sanitario, incluso testimonios de la tradición oral, que entienden que avalan sus hipótesis y que les han animado a seguir trabajando este tema, consiguiendo incluso que se haya acometido la restauración preventiva de este conjunto arquitectónico, constituido por tres piezas diferenciadas, y situado en sus orígenes en medio de un estanque.

La parte de mayor volumen, que denominan Cova Cascada (1906), se trata de una construcción de ro-

calla, cuyo interior tiene forma de cueva, mientras que el exterior nos recuerda a una montaña coronada por un baldaquín, que actúa de mirador sobre el conjunto. El elemento central también en rocalla es la Capella Inundada (1911), de la que emanaba agua y en cuyo interior se situó una virgen. El tercer elemento es la conocida como Plaça dels Bancs (c. 1912), por estar delimitada por dos bancos, que por sus formas serpenteantes, por el tipo de asiento que plantean y por estar pavimentados con fragmentos de ce-





rámica invitan a pensar en el banco que Gaudí, con la ayuda de Jujol, proyectó para circundar la gran plaza del Park Güell.

La primera impresión que causa este conjunto es que se trata de una arquitectura rudimentaria y descuidada, fruto de una ejecución amateur. Sin embargo, después de haber realizado los planos de planta y alzado, Agulló, Farré y Jordi Martí Aladern (el tercer compañero que participó en los inicios de esta aventura) escribieron en relación a esta obra que: "es fa present que conté una arquitectura rigidament projectada que disposa d'un sistema estructural de gran complexitat mecánica y geométrica", y efectivamente, los argumentos que maneja este equipo nos llevan a pensar que sí, que existen una unidad conceptual y una armonía en esta intervención y que los métodos constructivos utilizados po-

Los autores de este trabajo han encontrado unas similitudes sorprendentes entre estas piezas de Sant Boi y obras contemporáneas del arquitecto

drían responder a una voluntad proyectual.

Por las memorias del hospital, se sabe que estas construcciones, integradas en su momento en un jardín en el que originariamente había estanques, cuevas y cascadas, formaron parte de un programa terapéutico para instruir a los pacientes en los oficios de la construcción. Pero la intervención de la mano de obra de los internos no significa que no hubiera un arqui-

tecto que hubiera realizado previamente un proyecto, en el que tanto se marcaran las directrices del conjunto como los procedimientos constructivos que los enfermos debían seguir. Esto añadido al hecho de que los autores de este trabajo han encontrado unas similitudes sorprendentes entre estas piezas de Sant Boi y obras contemporáneas de Gaudí ("Troblem aquí, entre d'altres, una anticipació dels sostres de les naus del temple de la Sagrada Família (1915-1921), l'estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colònia Güell (1908-1915), aspectes formals de la Casa Milà (1906-1921) i la secció i trencadissos del banc serpenti del Park Güell (1911-1913)"), les hace llegar a la conclusión de que Gaudí podría ser el autor del proyecto arquitectónico, e incluso que él de forma indirecta, uno de sus colaboradores inmediatos o alguno de los

albañiles de aquella zona que trabajaron con él en el Park Güell, pudo intervenir en su ejecución.

Todo ello no quiere decir que podamos afirmar categóricamente que nos encontremos ante una obra de Gaudí no clasificada. Nos faltan referentes para poder ser contundentes, pero no podemos negar la existencia de unos rasgos gaudinianos y de unas circunstancias históricas que podrían avalar esta hipótesis. |

01 Sección longitudinal del conjunto

02 La denominada Cova Cascada (1906)

03 Parte inferior de la Cova Cascada

04 Uno de los bancos
FOTOGRAFÍAS: ALEX BAGUE

Ocho maneras de contar el verano



Un visitante ante 'The splash', de David Hockney. D. BEREHLJAK /GETTY

En la Costa Este y en la Costa Oeste

BEGOÑA GÓMEZ URZAIZ

Puestos a quedarse a vivir en los cuadros de alguien, no sería mala idea hacerlo en los de Alex Katz. El pintor de la oligarquía judía y de las mujeres que deben estar acostumbradas a que les digan que tienen un perfil interesante, ha hecho del verano uno de sus grandes temas. Corrección: no del verano, sino del veraneo. Porque Katz se traslada religiosamente de junio a septiembre a su casa de Lincolnville, Maine. Y ese es el paisaje que aparece en muchos de sus cuadros. Los lagos, las playas rocosas, el tiempo, y esos personajes, que en cualquier momento podrían salir del cuadro de Katz y meterse en una película de Whit Stillman o en un chiste de *The New Yorker*.

Aunque no hayamos pisado jamás Nueva Inglaterra, no nos cuesta nada imaginarla (y sentir el frío que hace que a partir de media tarde se requiera jersey) porque la hemos visto y la hemos leído antes. Para empezar, conocemos esos veranos de la Costa Este de atisbarlos en las fotos de los Kennedy (¿quién no ha estado mentalmente en Kennebunkport?), sabemos que aquellas granjas decimonónicas albergan colonias de artistas en las que becados aspirantes a escritores escriben relatos en segunda persona y en las que los personajes de Richard Yates empiezan a beber martinis a las 11 de la mañana. Sabemos que las parejas elegantemente infelices de John Updike, a las que también podría pintar Katz, trasladan a la casa de la playa sus infidelidades endogámicas y sus peleas, de tan impecable construcción léxica (si hay que vivir en Katz, hay que pelearse en Updike).

Así que un nativo de Brooklyn (Katz) ha fijado el imaginario de la Costa Este y un forastero de bastante más lejos, el inglés David Hockney, ha hecho lo propio con la Costa Oeste. En California, cuyas piscinas y mansiones ha plasmado Hockney, no hace falta ni rebeca de media tarde ni que parezca que tu dinero viene de lejos. Joan Didion es quien mejor ha descrito el eterno verano de la Costa Oeste, y del verano en general. Su *Slouching towards Bethlehem*, que incluye un ensayo sobre Hawái, una descripción de las mansiones de veraneo de Newport y el relato de unas vacaciones en México, es especialmente indicado para leer de junio a septiembre, aunque sea solo por párrafos como este: "Durante una semana yacimos en hamacas y pescamos de manera inconexa y nos volvimos muy bronceados y perezosos. Mi marido cazó ocho tiburones, yo leí un libro de Oceanografía, y no hablamos mucho". Verano.

ANNEX C
PONÈNCIA SEGON CONGRÉS MUNDIAL GAUDÍ,
OCTUBRE 2016.

¿HUELLAS DE GAUDÍ EN EL ANTIGUO PSIQUIÁTRICO DE SANT BOI DE LLOBREGAT?

David Agulló Galilea, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés (UPC).

La planificación y ejecución de las obras del proyecto de la Colonia Güell fueron encargadas, alrededor del año 1890, al taller de Antoni Gaudí, llevándose así a cabo, en la misma colonia, una intensa actividad que no acabaría hasta el año 1915, en el que se dan como interrumpidas las obras de la iglesia de la Colonia Güell. Tanto la construcción de la maqueta funicular de la iglesia como los trabajos urbanísticos y arquitectónicos de la colonia, se llevaron a cabo en la misma Colonia Güell; además, las visitas de Gaudí a la obra de la iglesia fueron incontables, llegando a realizar, entre el año 1911 y 1913, 400 visitas.

Gaudí, para realizar el trayecto desde Barcelona hasta la Colonia Güell, pasaba, en tartana, por la carretera limitando el muro del recinto del Psiquiátrico de Sant Boi de Llobregat, el cual distaba unos pocos minutos de trayecto hasta el acceso a la colonia industrial. Es en el recinto de este psiquiátrico en el que se ha conservado un conjunto arquitectónico de inspiración mariana, el cual, construido entre 1906 y 1912, ha restado oculto al paso del tiempo y la historia. (FIG. 1, 2, 3, 4)

El conjunto modernista de los jardines del antiguo «Manicomio de Sant Boi» contiene unos elementos arquitectónicos con unas características formales análogas o equivalentes a diferentes partes de algunas de las más importantes obras que Gaudí estaba construyendo, en el mismo período de tiempo o inmediatamente después de haberse finalizado esta obra. Encontramos aquí, entre otros, una anticipación de los techos de las naves de la Sagrada Familia (1915-1921), la estructura compositiva de la planta de la cripta de la Colonia Güell (1908-1915), aspectos formales de La Pedrera (1906-1912) y el banco serpentino del Park Güell (1911-1913).¹

Los años en que se estaba edificando esta construcción, el antiguo psiquiátrico de Sant Boi disponía de talleres donde los enfermos mentales aprendían el oficio de paleta, y participaban así en las diferentes obras de ampliación y mantenimiento que se realizaban en el centro. Dadas las características del conjunto modernista del psiquiátrico, a la vez de aspecto rudimentario y de gran calidad plástica y complejidad geométrica, se hace viable pensar que pacientes y/o niños residentes en el centro podrían haber participado en su construcción, siguiendo pero, siempre, las directrices de un complejo proyecto dibujado por un arquitecto del cual desconocemos su nombre que,

¹.Ver, entre otros: Agulló Galilea, David. "Gaudí and the Enigma of the Modernist Architectural Ensemble in the Gardens of the Former Sant Boi Insane Asylum," *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], num. 6 (2010), pp. 41-48; Barbé Farré, Daniel. "The therapeutic garden: Gaudí and the patients of the former Sant Boi Mental Hospital," *Contributions to Science*, Institut d'Estudis Catalans. [Barcelona], num. 6 (2010), pp. 49-57.

dadas las características de esta edificación, todo hace pensar que sería el propio Gaudí. (FIG. 5, 6)

La edificación modernista del antiguo «Manicomio de Sant Boi» se construyó sobre un jardín preexistente de parterres (1903) formado por un lago, caminos y parterres ondulantes, el cual orientado al valle del río Llobregat, estaba delimitado por dos avenidas, huertos y el muro perimetral del recinto.

Esta obra modernista está configurada por tres conjuntos arquitectónicos: La Cueva-cascada (1906), una gruta de rocalla en forma de cueva y montaña coronada por un baldaquín; la Capilla de la Virgen (1911), una gruta también de rocalla, en forma de dragón y conteniendo una Virgen; y la Plaza de los Bancos (1912), un conjunto de plazas demarcadas por bancos con «trencadís». Todas estas construcciones están vinculadas formal y espacialmente entre sí, existiendo un lago que las entreligaba, así, en las dos construcciones de rocalla emergía agua en forma de fuentes y cascadas; además, estas están alineadas encaradas a levante, i, su diferente dimensión permite, des del acceso al jardín por la Plaza de los Bancos, una visión global del conjunto.

La arquitectura de esta obra modernista se acerca en parte a la estética naif, fruto, parece, de una inexperiencia en el proceso constructivo, más que por la voluntad de expresarse de una forma ruda; además, esta es, también en parte, rudimentaria y poco pulida, expresando una espontaneidad que es propia de una obra en la que se está experimentando. Así, por ejemplo, en esta construcción encontramos «trencadís» compuestos de una manera totalmente desestructurada que conviven con «trencadís» dispuestos en formas muy complejas y harmónicas. Por otro lado, encontramos estructuras arquitectónicas que apuntan geometrías muy complejas coexistiendo con formas arquitectónicas irregulares y sin un sistema constructivo definido.

Como ya hemos comentado, los años en que se estaba edificando esta construcción, el antiguo «Manicomio de Sant Boi» disponía de talleres donde los enfermos mentales aprendían el oficio de paleta, y participaban así en las diferentes obras de ampliación y mantenimiento que se realizaban en el centro psiquiátrico; y ésta sería la razón por la cual aparecen estos dos estratos arquitectónicos tan diferenciados entre sí. (FIG. 7, 8)

El Park Güell (1900-1914) en Sant Boi (1906-1912)

«Se han de dividir las masas inertes y, por tanto, multiplicar el número de elementos activos; esto es lo que he hecho en el Templo de la Sagrada Familia, Park Güell, etc» Gaudí.

El Park Güell fue construido entre 1900 y 1914. Las obras de urbanización del Park Güell y la casa de muestra existente las iniciaron los constructores José Pardo y Julià Bardier, los cuales abandonarían los trabajos en 1907. José Pardo, así como muchos de los paletas que trabajaron en el parque, habían nacido en la población de Sant Boi de Llobregat.

El recurso estructural para construir el conjunto modernista del recinto del antiguo «Manicomio de Sant Boi» y los puentes y muros de contención del Park Güell se basa, principalmente, en el uso de grandes masas pétreas y jardineras como elementos pesantes, para que así estos posibiliten contrarrestar los empujes y reconducir las líneas isostáticas—las líneas de presión de las tensiones principales— hacia el núcleo central de los soportes. Es mediante la masa que se consigue que la totalidad del conjunto, y su sección, trabajen a compresión y estén en equilibrio (FIG. 9, 10). Además, se adopta el principio, heredado de la «volta de maó de pla», de proceder en la construcción en parámetros de obtener un funcionamiento cohesivo de los materiales, tanto sea en la cerámica, la piedra y el hierro.²

En la Cueva-cascada de Sant Boi hay edificado un viaducto que, al igual que los del Park Güell, genera espacios porchados y salva desniveles accediendo por su parte superior; además, al igual que en los del Park Güell, dispone de jardineras y bancos que hacen la función de barandillas, protegiendo así el recorrido de viandantes que circularsen por la cubierta (FIG. 11, 12). El viaducto existente en la Cueva-cascada presenta muchas similitudes con el situado en la cota más elevada del Park Güell, el cual, posiblemente, es el que se construyó más tarde. Así, este viaducto del parque de Barcelona es el único que presenta unas cúpulas que no están construidas con «volta de maó de pla», utilizando tan solo bloques irregulares de brecha calcárea que forman, al igual que en el de Sant Boi, cúpulas apuntadas, aparentemente montadas en seco, formando superficies rugosas con estalactitas. Las cúpulas de este viaducto del Park Güell se conforman con nervios prefabricados de hormigón armado, generando, al igual que el viaducto de Sant Boi, unas formas poligonales apuntadas que hacen más fácil la construcción de la cúpula de piedra. En este viaducto, y también al igual que en el de Sant Boi, se encuentra y a modo de columnas, una serie de torretas jardinera construidas en bloques de piedra. También se encuentran unos bancos perimetrales que disponen de unos respaldos construidos con bloques irregulares de piedra plana, formando un conjunto de «pétalos», los cuales están dispuestos de tal manera que, en su ámbito inferior, se generan unos orificios por los cuales se desagua. En la base del frontal del banco y al igual que en Sant Boi también aparecen estos desagües. (FIG. 13, 14)

Delante de la Capilla de la Virgen se abre una plaza rodeada de bancos revestidos con mosaico que podrían ser el ensayo previo del banco serpentino del Park Güell (FIG. 15, 16). La realización de este «banco de pruebas» la podemos datar en el año 1912, según consta inscrito en uno de los bancos, mientras que el «trencadís» del banco serpentino del Park Güell se acabó de colocar, según Joan Bassegoda, en el año 1913 (FIG. 17, 18, 19). El «trencadís» del Park Güell conforma una mezcla y yuxtaposición de colores y una fragmentación de superficies formando un «collage», y así, los conjuntos de «trencadís» se agrupan a menudo formando geometrías ortogonales —cuadrados, rectángulos, etc— o formas irregulares que están en parte delimitadas por rectas,

². Paricio, Ignacio. «El Park Güell de Barcelona, una lección de construcción». *Revista CAU* [Barcelona], núm. 70 (Març 1981), p. 46-62.

algunas inclinadas respecto al plano horizontal. Esta composición geométrica está condicionada, en parte, por la necesidad de revestir —a veces con franjas muy evidentes— el perímetro de la junta vertical entre las piezas prefabricadas que conforman el respaldo del banco, consiguiendo así “esconder” grietas que pudieran aparecer debidas a asentamientos, empujes, o a la propia forma del banco (FIG. 20).³ Los «trencadís» principales de los respaldos de los bancos de Sant Boi —la mayoría de tramo recto—, se estructuran a partir de “manchas” en formas irregulares de colores homogéneos o motivos vegetales. Estas están entreligadas como introduciéndose las unas con las otras, generando un movimiento continuo ascendente-descendente que forma una estructura compositiva sinusoidal, no apareciendo así, en ningún caso, franjas verticales u horizontales. Al igual que en el Park Güell, enmarcadas por las “manchas” hay baldosas en forma de círculos —la mayoría de color blanco—, los cuales están fragmentados en tres o cuatro partes iguales formando cruces, X y Y principalmente (FIG. 21). Así como en estos bancos la forma sinusoidal la genera el «trencadís», en el banco serpentino del Park Güell viene generada por la propia geometría del banco y del respaldo.

El banco ondulado del jardín de Sant Boi es el resultado de un conjunto de pruebas que se ensayaron en los cinco bancos situados enfrente de éste, y uno situado a un lado, cada uno de los cuales adopta soluciones diferentes respecto a la distribución y medida del «trencadís». La medida del «trencadís» del asiento del banco serpentino del Park Güell y los semicírculos adosados en el umbral del respaldo, corresponden a una de las soluciones intermedias encontradas en Sant Boi (FIG. 22, 23). Además, los tipos y motivos de baldosa de los bancos de Sant Boi, coinciden con algunos existentes en el banco ondulado del Park Güell.

Referente a la forma de los bancos, cabe aclarar primero que la sección transversal del banco serpentino del Park Güell consta de dos ámbitos claramente diferenciados. Uno hace la función de asiento y está encarado a la plaza, y el otro hace la función de cornisa y coronamiento de la sala hipóstila que está situada debajo la plaza. La sección transversal que conforma el ámbito del banco serpentino, que mira a la plaza del teatro griego del Park Güell, y la sección transversal del ámbito de los bancos, que mira a la plaza grande del conjunto modernista de Sant Boi, nacen a cota de tierra con un frontal de forma arqueada o semiparabólica, delimitado en su parte superior por una pieza semielíptica que permite la continuidad formal entre el frontal y el asiento. En el Park Güell, el asiento forma una sección horizontal, existiendo en el ámbito más cercano al respaldo unas pequeñas piezas en forma de semicircunferencias —que se repiten a lo largo de todo el banco— y agujeros colocados equidistantes para evacuar el agua. El respaldo nace, contiguo al asiento, formando una curva o semiparábola que se abre en dirección a la plaza, delimitada en su parte superior por una pieza en forma de curva de tres tramos diferenciados o, a veces, semielíptica. A continuación, el respaldo se

³ .Veure: Paricio, Ignacio. «El Park Güell de Barcelona, una lección de construcción». *Revista CAU* [Barcelona], núm. 70 (Març 1981), p. 46-62.

prolonga formando una sección recta ligeramente inclinada, la cual está coronada por una pieza en forma de curva de tres tramos o, a veces, semielíptica. En Sant Boi, el asiento forma una sección horizontal limitando con el respaldo por una superficie cóncava que forma un canalón, existiendo en los extremos agujeros o salientes por donde se evacua el agua. El respaldo nace, de la forma cóncava del canalón, prolongándose generando una forma arqueada o semiparabólica que se abre en dirección a la plaza, delimitándose su parte superior con una pieza en forma de curva de tres tramos diferenciados o, a veces, semielíptica. A continuación, el respaldo se prolonga formando una sección recta ligeramente inclinada, la cual está coronada por una pieza en forma de curva de tres tramos diferenciados o, a veces, semielíptica.

Así pues, nos encontramos con dos secciones prácticamente iguales, las cuales difieren en el hecho que el banco de Sant Boi hay construido un canalón, situado en la parte del asiento que limita con el respaldo, con una sección que está sobredimensionada respecto a la cantidad de agua que ha de recoger. Un mismo canalón, resiguiendo todo el perímetro y situado en la parte posterior del respaldo del banco serpentino del Park Güell y formando parte de la cornisa de la sala hipóstila, recoge las aguas que se acumulan en el asiento y el respaldo. Además, mientras que la sección posterior del banco serpentino está diseñada y forma la cornisa de la sala hipóstila, la sección posterior de los bancos de Sant Boi es recta y mal acabada, no existiendo así ninguna intención de definir o diseñar una forma, convirtiéndose esta tan solo en la frontera o límite “material” entre los parterres de vegetación y el banco. Todo esto nos lleva a plantear la hipótesis que en la sección frontal de los bancos de Sant Boi se experimenta con una solución que refiere, tanto a la sección frontal como a la sección posterior del banco serpentino del Park Güell.

El banco serpentino del Park Güell dispone de una forma sinusoidal continua acabada en sus dos extremos con dos jardineras en forma de torreta-jarrón, no existiendo así propiamente laterales o testeras (FIG. 25). Los bancos de la plaza grande de Sant Boi disponen de unos laterales o testeras, los cuales, en el ámbito del respaldo, no están diseñados ni definidos, existiendo tan solo un acabado con piedras y baldosas elaborado por los propios pacientes o por los niños residentes en el centro. En cambio, los laterales o testeras del frontal de estos bancos están diseñados formando un giro sin aristas (FIG. 24). Añadir también que, en Sant Boi no encontramos un único banco continuo como en el Park Güell, sino varias tramadas de banco sin una testera definida y diseñada, además de existir diferentes soluciones de mosaico en cada una, cosa que facilita delimitar las diferentes soluciones de «trencadís» ejecutadas.

Así, todas estas características refuerzan la hipótesis que los bancos de la plaza grande del antiguo «Manicomio de Sant Boi» podrían ser pruebas y ensayos del banco serpentino del Park Güell.

La Sagrada Familia (1915-1921) en la “Cueva-cascada de Sant Boi” (1906)

La Cueva-cascada del antiguo psiquiátrico de Sant Boi, construida en 1906, contiene un sistema estructural que plantea muchas analogías con el sistema estructural —inédito hasta entonces en la historia de la arquitectura— del crucero y las naves laterales de la Sagrada Familia, empezadas a proyectar por Gaudí en 1915, y finalizadas en 1921 en forma de planos y una gran maqueta de yeso.

Las cúpulas laterales de las naves de la Sagrada Familia, están formadas por un conjunto de hiperboloides con la parte cóncava más desarrollada, los cuales están sustentados y demarcados por unos brazos coronados por capiteles hiperbólicos convexos, los cuales forman parte de una malla de columnas arborescentes de desarrollo helicoidal. Los capiteles hiperbólicos disponen de unos biseles que los alargan, disminuyendo así el pequeño voladizo entre éste y el techo hiperbólico. Los biseles se maculan con los hiperboloides de las cúpulas generando una estructura palmiforme, la cual nace en el capitel de cada columna y se prolonga en dirección a los anillos de cada uno de los cuatro hiperboloides que lo rodean.

La Cueva-cascada del conjunto modernista del antiguo «Manicomio de Sant Boi», dispone de una estructura principal formada por una cúpula asimilable a medio hiperboloide de una hoja elíptico cóncavo —que se ensancha de arriba a abajo—, que se apoya, en su “anillo grande”, sobre siete pilares, maclados entre sí, de formas asimilables, en algunas partes, a medio hiperboloide de una hoja convexo —que se ensancha de abajo a arriba. En estos pilares se forman, en el espacio del ámbito interior de la cúpula y ensanchándose en dirección a la llave de ésta, todo un conjunto de superficies nervadas curvas, las cuales generan una macla con los pilares donde se apoya la cúpula principal, y forman una estructura que, generando unas prolongaciones —a veces acabadas en punta—, tendría la misma función, a nivel formal —y no estructural—, que la de los biseles de los capiteles de los pilares de la Sagrada Familia, generando así una continuidad entre los pilares y la cúpula. (FIG.26, 27, 28, 29, 30)

El lenguaje de las estructuras

El conjunto arquitectónico del antiguo psiquiátrico de Sant Boi dispone de unas formas estructurales que tienden o se aproximan a algunas cuádricas regladas, siendo éstas, principalmente, los hiperboloides de una hoja y los helicoides. Éstas, construidas adosando verticalmente bloques de piedra sin desbastar, generan superficies nervadas y arborescentes donde los bloques están dispuestos, a veces, coherentemente a las leyes geométricas de las superficies regladas, existiendo así trazas análogas a las rectas y curvas que las forman —generatrices, directrices e hipérbolas. Dada la disposición de los bloques de algunas de las estructuras, parece probable que el arquitecto que las construyó conociera las leyes geométricas y matemáticas de las superficies regladas, y

que construyera, a modo de experimentación, tal que gestándose y en proceso de formación y desarrollo, formas primitivas o embrionarias de lo que serían estas superficies. Estas formas, partiendo de un esquema conceptual de origen “harmónico” basado en las superficies regladas, se habrían, en el proceso constructivo, “desdibujado”, distorsionado, etc, todo, utilizando unos materiales y un sistema constructivo “basto” que posibilita construir estructuras de una enorme riqueza formal, con “infinitas” variantes, texturas, etc, y que a partir de la relación entre los diferentes elementos estructurales existentes forman, también, esquemas geométricos de gran complejidad estructural y mecánica. (FIG. 31, 32, 33)

Una geometría muy compleja

El jardín modernista del antiguo «Manicomio de Sant Boi» presenta, bajo un aspecto rudimentario, un proyecto arquitectónico con complejas interrelaciones geométricas y compositivas. Consecuentemente, en planta, se aprecia que esta construcción dispone, formando un viaducto, de un ángulo recto el cual, se alinea con la avenida adyacente preexistente, y se prolonga, por un lado, con un giro orientándose a norte — ensanchando así la distancia entre el puente contiguo y una de las fachadas—, y por otro lado, con un giro orientándose al este —formando así el eje en el que se desarrolla el cuerpo principal de la Cueva-cascada, y que, prolongándose, se alinea a la Capilla de la Virgen. También remarcar que, partiendo como origen la llave de bóveda de la capilla del conjunto modernista, es posible inscribir un círculo el diámetro del cual coincide con los extremos de los elementos que configuran el conjunto arquitectónico de las cuevas y el lago. En la sección del conjunto modernista, cabría destacar las formas hiperbólicas de los pilares y la cúpula de la Cueva-cascada que, invirtiéndose, maculándose y formando estructuras vacías y llenas, generan espacios a la vez heterogéneos y de gran dinamismo formal. Por lo que respecta a los alzados, se hace presente un trabajo que parte de demarcar planos horizontales que ordenan las diferentes formas orgánicas existentes, como sería así el caso de los voladizos de la fachada de las fuentes, los cuales, descomponiéndose formando curvas, se ordenan mediante estos planos. (FIG. 34, 35, 36, 37)

El taller laboratorio de Gaudí?

Las imágenes del taller de Gaudí en la Sagrada Familia hacen visible que era un espacio de orden heteróclito. Así, el taller disponía de paredes forradas de múltiples planos, múltiples esculturas y estampas religiosas, mesas abarrotadas de grandes maquetas del templo y objetos diversos, infinitud de moldes, de malla metálica o yeso, formando cabezas, piernas, brazos o cuerpos enteros, y figuras en forma humana, vegetal y animal rodeadas de espejos para poder ser fotografiadas y reproducidas. Todo ello hace patente los complejos y singulares métodos y procesos utilizados por Gaudí para llevar a término su arquitectura. El conjunto modernista del psiquiátrico de Sant Boi tiene unas características formales que hacen posible identificar una manera de trabajar que está claramente vinculada a estos métodos usados por Gaudí. Así, la edificación modernista de Sant Boi formaliza una arquitectura heterogénea, densa, diversa, muy sofisticada y

con diferentes niveles de participación —por un lado los niños y los enfermos mentales y por el otro un arquitecto de primer orden—, que hace posible remitirnos al trabajo experimental llevado a término en el taller del templo de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. (FIG. 38, 39, 40)

El «trencadís» de Gaudí es una forma de redención del material de rechazo, y la intervención de los internos en la obra de Sant Boi se podría también entender como una similar dignificación del “rechazo humano” a través de una obra artística de carácter piadoso; así, la intervención en Sant Boi sintonizaría con el universo mental de Gaudí.

¿Es pues así el conjunto modernista del antiguo psiquiátrico de Sant Joan de Déu el taller de experimentación donde se articula la ruptura formal y cambio estilístico que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, lleva a término Antoni Gaudí?

IMÁGENES

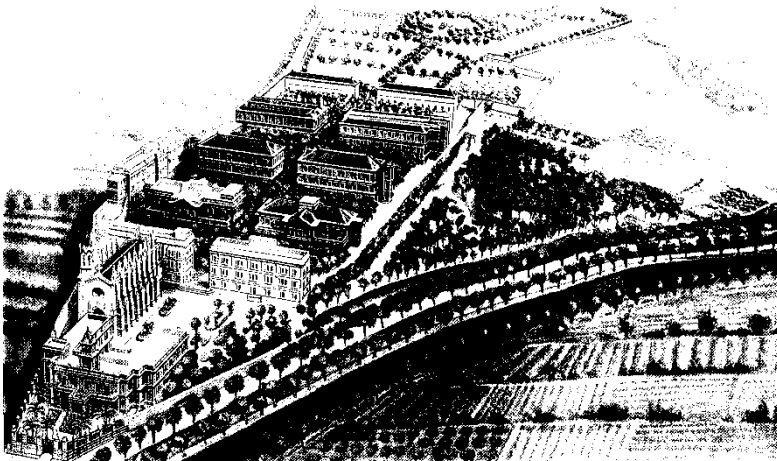


FIG.1

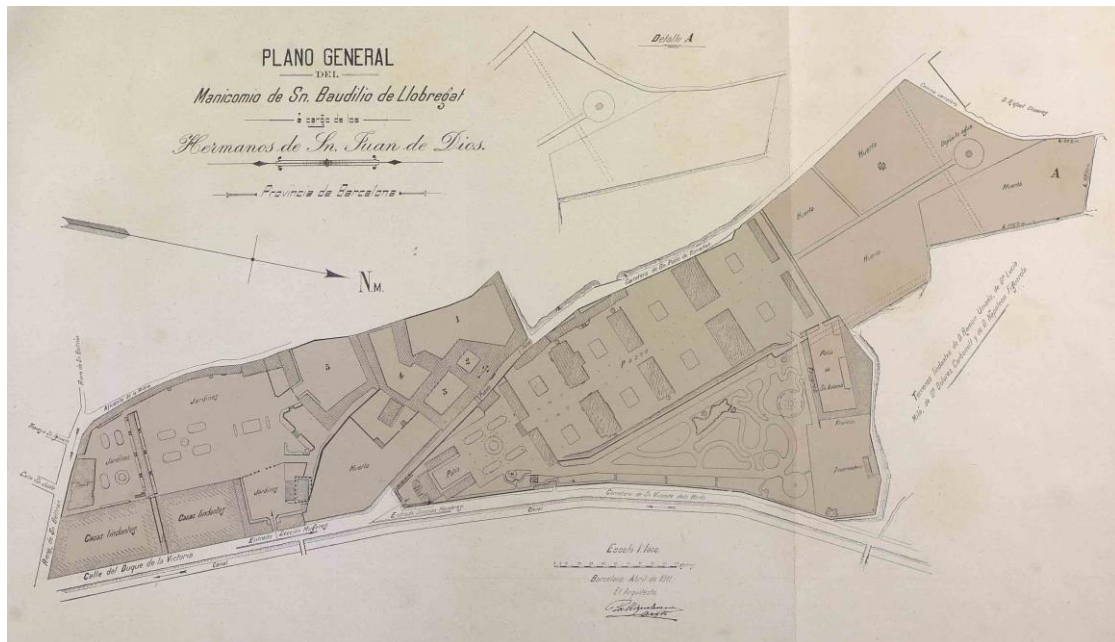


FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG6

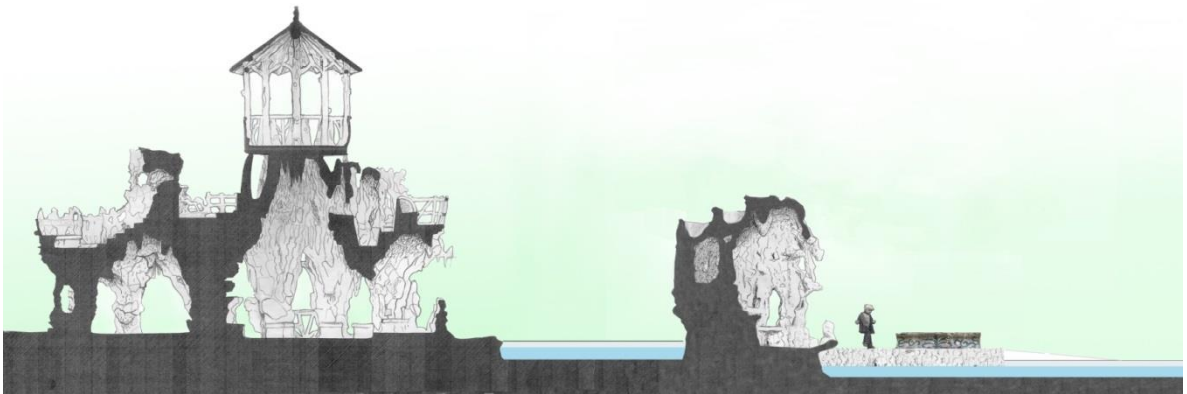


FIG 7



FIG 8

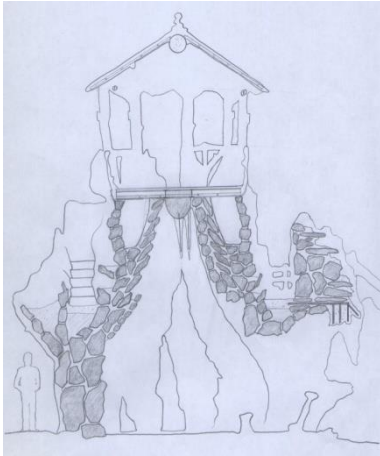


FIG. 9

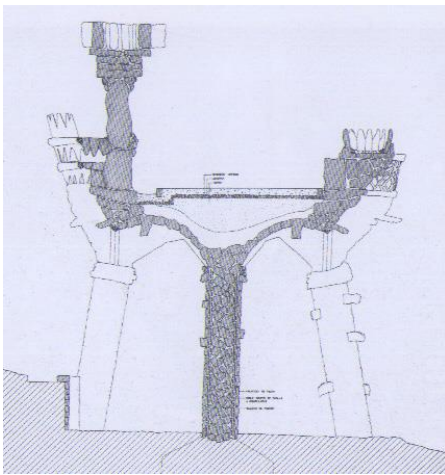


FIG. 10

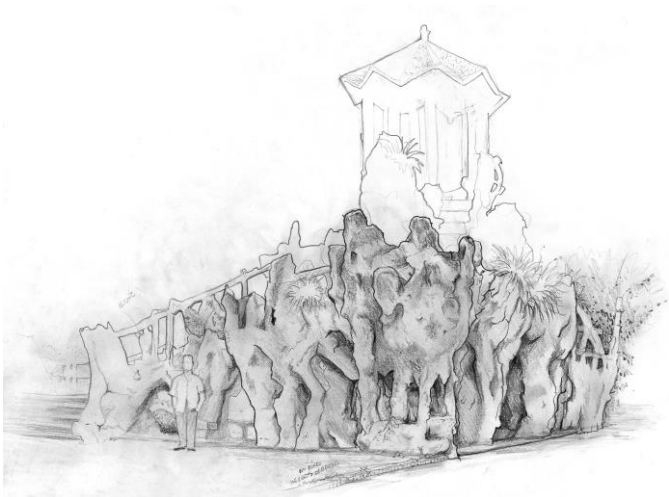


FIG. 11



FIG. 12



FIG 13



FIG. 14



FIG. 15

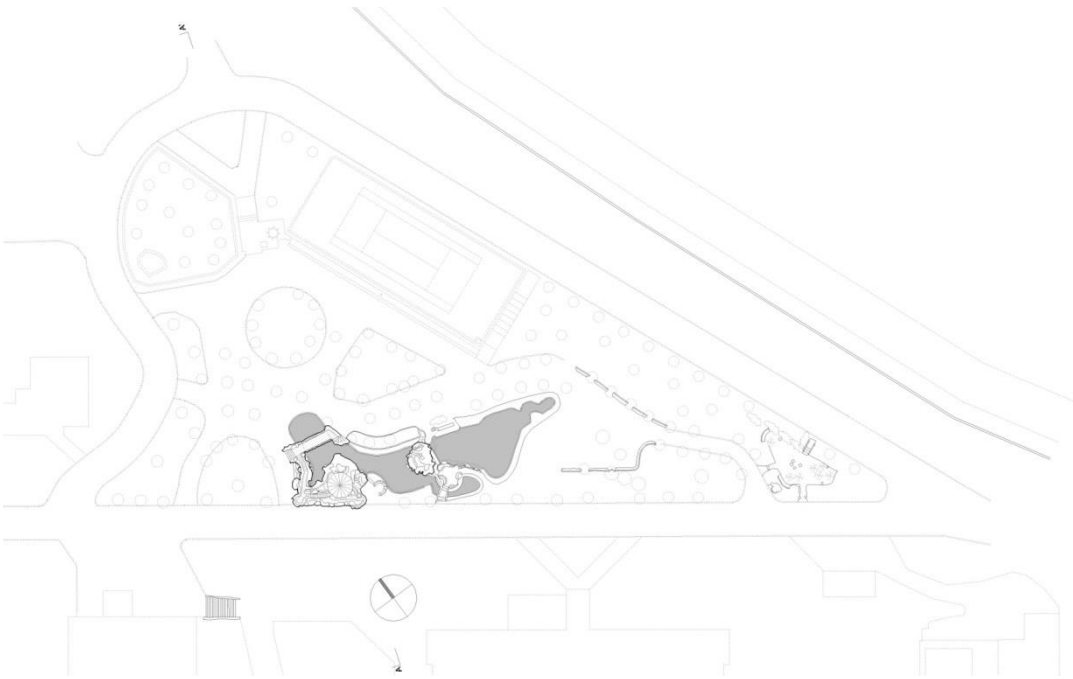


FIG. 16



FIG. 17



FIG. 18



FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23



FIG. 24



FIG. 25



FIG. 26

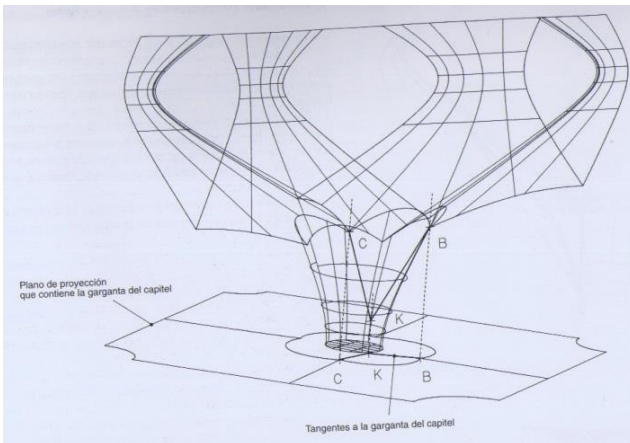


FIG. 27

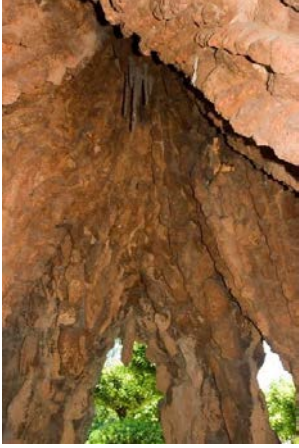


FIG. 28

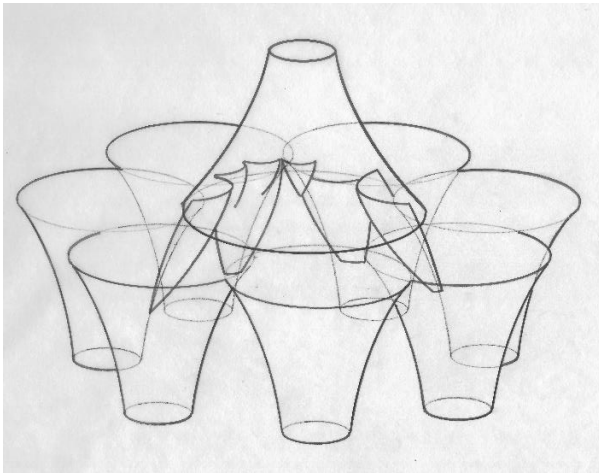


FIG. 29

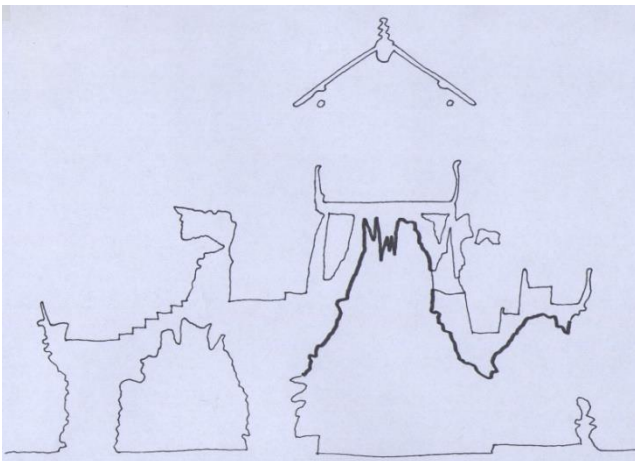


FIG. 30



FIG. 31



FIG. 32

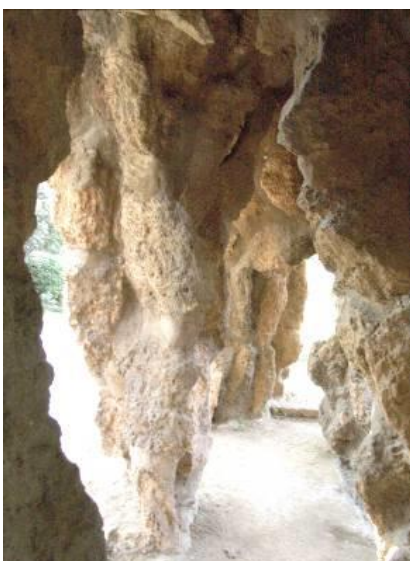


FIG. 33



FIG. 34

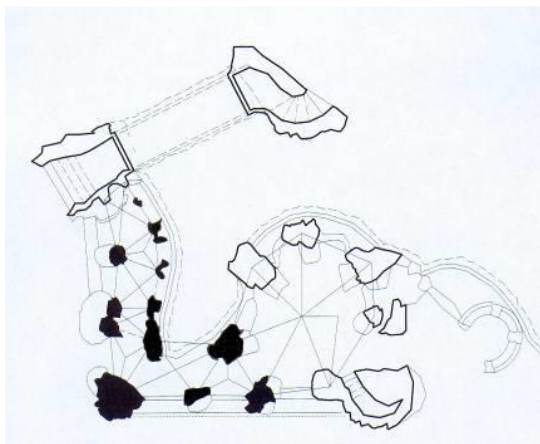


FIG. 35

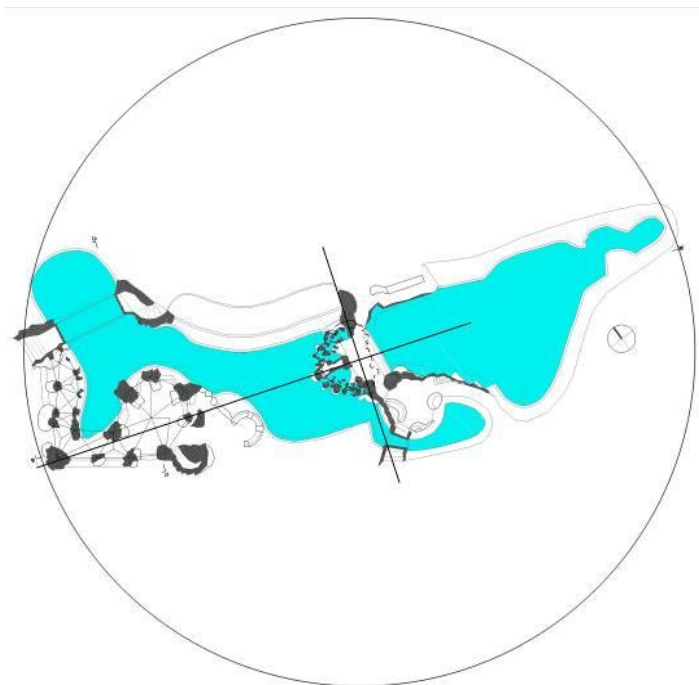


FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38



FIG. 39

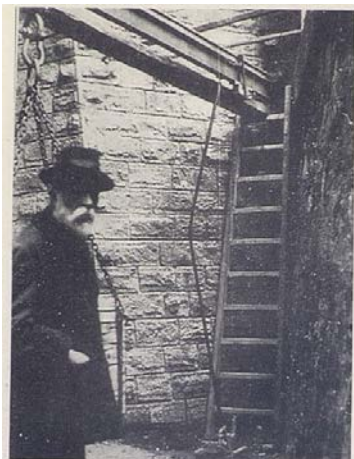


FIG. 40

ANNEX D

ÍNDEX D'IMATGES

- Fig. 1:** Trencadís dels bancs de l'antic manicomi de Sant Boi, 1912. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.
- Fig. 2:** Recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, antic manicomi de Sant Boi de Llobregat. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 3:** Postal de l'època del recinte de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat. Arxiu Vendrell.
- Fig. 4:** Postal de l'època del recinte de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Vendrell.
- Fig. 5:** Planta de l'emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 6:** Banc avui en dia desaparegut dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi de Llobregat. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 7:** Postal de l'època de infants junt a la Cova-cascada, 1910. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 8:** Fragment postal de l'època del sòcol amb trencadís de l'estàtua de Pinel. Arxiu Vendrell.
- Fig. 9:** Portada de la Revista Frenopàtica Española, núm. 108, desembre 1911.
- Fig. 10:** Planta del conjunt i la Capella de la Verge. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 11:** La Capella de la Verge. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 12:** La Capella de la Verge. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 13:** Interior de la Capella de la Verge. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 14:** La Verge i monjos a la Capella de la Verge. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 15:** Plànol de la Capella de la Verge. David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 16:** Planta del conjunt i la Cova-cascada. David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 17:** Perspectiva de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 18:** Hipòtesi de l'esquema conceptual de la volta principal i pilars de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 19:** Planta de la Cova-cascada demarcant els pilars que sustenten la volta principal. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 20:** Secció longitudinal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 21:** Secció transversal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 22:** Volta principal. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 23:** Esquema conceptual de la volta principal i el baldaquí. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 24:** Pilar de la volta principal. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 25:** Pilar de la volta principal. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 26:** Pilar de la volta principal. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

- Fig. 27:** Viaducte de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 28:** Pont catenari de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué
- Fig. 29:** Planta del viaducte de la Cova-cascada. Dibuixos de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig.30:** Planta del pont catenari de la Cova-cascada. Dibuixos de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 31:** Plànol de Barcelona i Sant Boi de Llobregat. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 32:** Recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu, antic manicomi de Sant Boi, i part del terme municipal de Sant Boi de Llobregat. David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig.33:** Recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu i el conjunt modernista. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 34:** Planta general del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 35:** Secció transversal del recinte del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 36:** Planta general de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 37:** Secció b-b' longitudinal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 38:** Secció c-c' transversal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 39:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea.
- Fig. 40:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 41:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 42:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 43:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Capella de la Verge. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 44:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix d'Ernest Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 45:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 46:** Perspectiva de l'interior de la volta hiperbòlica del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

Fig. 47: Perspectiva de l'interior de la volta hiperbòlica del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

Fig. 48: Perspectiva de l'interior de la volta hiperbòlica del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

Fig. 49, 50: Primer nucli urbà del manicomí en època de Pujadas. Aproximadament consolidat l'any 1854. Demarcat sobre plànol de 1911, de l'arquitecte Miquelarena. Plànol que es presenta en una memòria dirigida a la Diputació de Barcelona.

Fig. 50: Primer nucli urbà del manicomí en època de Pujadas. Aproximadament consolidat l'any 1854. **Fructuoso, Pedro Antón.** *Almacén de razones perdidas: historia de Manicomio de Sant Boi (1853-1945)*. Barcelona: Editorial científico-médica, 1982, p.195.

Fig. 51: Primera ampliació del manicomí en època de Pujadas. Demarcat sobre plànol de 1911, de l'arquitecte Miquelarena. Plànol que es presenta en una memòria dirigida a la Diputació de Barcelona. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidos á la Excma. Diputación provincial de Barcelona*. San Baudilio de Llobregat, 1911.

Fig. 52: Primera ampliació del manicomí en època de Pujadas. **Arranz, Tomás.** *Del internamiento a la psiquiatría comunitaria: historia de la asistencia en "Benito Menni, Complejo Asistencial en Salud Mental"*. Sant Boi de Llobregat: Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, 1995, p.39.

Fig. 53: Segona ampliació del manicomí en època de Pujadas, l'any 1870. Demarcat sobre plànol de 1911, de l'arquitecte Miquelarena. Plànol que es presenta en una memòria dirigida a la Diputació de Barcelona. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidos á la Excma. Diputación provincial de Barcelona*. San Baudilio de Llobregat, 1911.

Fig. 54: Segona ampliació del manicomí en època de Pujadas, l'any 1870. **Arranz, Tomás.** *Del internamiento a la psiquiatría comunitaria: historia de la asistencia en "Benito Menni, Complejo Asistencial en Salud Mental"*. Sant Boi de Llobregat: Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, 1995, p.37.

Fig. 55: Tercera ampliació del manicomí en època de Pujadas, on en diferents il·lustracions s'observa que en els jardins existia un conjunt arquitectònic singular formant cascades. **Arranz, Tomás.** *Del internamiento a la psiquiatría comunitaria: historia de la asistencia en "Benito Menni, Complejo Asistencial en Salud Mental"*. Sant Boi de Llobregat: Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, 1995, p.35.

Fig. 56: Tercera ampliació del manicomí en època de Pujadas, on en diferents il·lustracions s'observa que en els jardins existia un conjunt arquitectònic singular formant cascades. **Galceran Granés, Arturo.** *El moderno manicomio de San Baudilio de Llobregat. Científicamente considerado*. Barcelona: Imprenta de la casa provincial de caridad, 1892, p.57.

Fig. 57: Ampliació del manicomí en època de Galceran, l'any 1886, i després continuada per Morinni. Imatge de procedència desconeguda.

Fig. 58: Ampliació del manicomí en època de Galceran, l'any 1886, i després continuada per Morinni. Demarcat sobre plànol de 1911, de l'arquitecte Miquelarena. Plànol que es presenta en una memòria dirigida a la Diputació de Barcelona. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidos á la Excma. Diputación provincial de Barcelona*. San Baudilio de Llobregat, 1911. Vistas y plano general del Manicomio, p.11.

Fig. 59: Imatge de l'ampliació del manicomi segons projecte de Galceran. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidas á la Excm. Diputación provincial de Barcelona.* San Baudilio de Llobregat, 1911, Vistas y plano general del Manicomio, p.1.

Fig. 60: Segona ampliació del manicomi en temps de Morinni, l'any 1903-1904. Demarcat sobre plànol de 1911, de l'arquitecte Miquelarena. Plànol que es presenta en una memòria dirigida a la Diputació de Barcelona. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidas á la Excm. Diputación provincial de Barcelona.* San Baudilio de Llobregat, 1911, Vistas y plano general del Manicomio, p.11.

Fig. 61: Plànol de l'estat actual del jardí modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

Fig. 62: Segona ampliació del manicomi en temps de Morinni, l'any 1903-1904. Dibuix publicat l'any 1925. **Fructuoso, Pedro Antón.** *Almacén de razones perdidas: historia de Manicomio de Sant Boi (1853-1945).* Barcelona: Editorial científico-médica, 1982, p.99.

Fig. 63: Detalls del mapa geològic i topogràfic de la Província de Barcelona, 1891. Arxiu històric Ajuntament de Sant Boi.

Fig. 64: Detalls del mapa geològic i topogràfic de la Província de Barcelona, 1891. Arxiu històric Ajuntament de Sant Boi.

Fig. 65: Plànol urbanístic actual, extret dels arxius de la AMB, marcant el jardí del Parc Sanitari Sant Joan de Déu i la Cripta de la Colònia Güell.

Fig. 66: Factura de José Elías de trajecte amb tartana de la Colònia Güell a Sant Boi de Llobregat signada per Gaudí el 13 de setembre de 1913. Arxiu de la Parròquia de la Colònia Güell.

Fig. 67: Fotografia de Processó a la Colònia Güell, 1910. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p. 180.

Fig. 68: Eusebi Güell mostrant les fàbriques de la colònia als assistents a la Setmana Social de 1910. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.183.

Fig. 69: L'aquarium de l'Exposició Universal de París de 1878. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.86.

Fig. 70: L'aquarium de l'Exposició Universal de París de 1878. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.86.

Fig. 71: Isola Bella del Llac Major. Mitjans s. XVII. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.88.

Fig. 72: Ninfeu dels jardins Bóboli, Florència. 1579-87. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.88.

Fig. 73: Versalles. Gruta de Thetis. Segle XVII. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.89.

Fig. 74: Versalles. Petit Trianon. Gruta d'Apolo. 1781. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.89.

Fig. 75: Planta parc Buttes-Chaumont, París. 1867. Recuperat de:
<http://plateauhassard.blogspot.com/2012/05/le-parc-des-buttes-chaumont.html>

Fig. 76: Fotografia parc Buttes-Chaumont, París. 1867. Recuperat de:
<https://www.todocoleccion.net/postales-europa/paris-buttes-chaumont-pont-briques~x22721632>

Fig. 77: Fotografia parc Buttes-Chaumont, París. 1867. Recuperat de:
<http://imgurl.info/explore/parc-des-buttes-chaumont-wikipedia/>

Fig. 78: Dibuix parc Buttes-Chaumont, París. 1867. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.91.

Fig. 79: Plànol, dibuix i fotografies del Parc Samà, Cambrils. 1881-1882. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.109.

Fig. 80: Parc Samà, Cambrils. 1881-1882. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.110.

Fig. 81: Parc Ciutadella, Barcelona. 1875-1881. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.93.

Fig. 82: Parc Ciutadella, Barcelona, 1875-1881. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.95.

Fig. 83: Parc Ciutadella, Barcelona, 1875-1881. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España, 1983, p.97.

Fig. 84: F. Cheval. Façana oest del seu «Palau Ideal». **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo I. Texto. Madrid: Instituto de España, 1983, p.253.

Fig. 85: Intervencions naïf en els bancs del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 86: Fragment del plànol d'ordenació urbanística de l'antic manicomi de Sant Boi. Arquitecte Miquelarena. Any 1911.

Fig. 87: Jardí de la casa Ignacio Puig, Barcelona. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 88: Jardí de la casa Ignacio Puig, Barcelona. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 89: Parc de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 90: Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 91: Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 92: Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 93: Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 94: Parc Samà, Cambrils. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 95: Parc Samà, Cambrils. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 96: Parc Samà, Cambrils. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 97: Parc Samà, Cambrils. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

- Fig. 98:** Parc Samà, Cambrils. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 99:** Parc Samà, Cambrils. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 100:** Parc de Torreblanca, Sant Joan Despí. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 101:** Parc de Torreblanca, Sant Joan Despí. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 102:** Parc de Torreblanca, Sant Joan Despí. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 103:** Parc de Torreblanca, Sant Joan Despí. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 104:** Parc de Torreblanca, Sant Joan Despí. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 105:** Jardins Artigues, La Pobla de Lillet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 106:** Jardins Artigues, La Pobla de Lillet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 107:** Jardins Artigues, La Pobla de Lillet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 108:** Jardins Artigues, La Pobla de Lillet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 109:** Jardins Artigues, La Pobla de Lillet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 110:** Gruta Monestir de Poblet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 111:** Gruta Monestir de Poblet. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 112:** Gruta de la Verge de Lourdes de Lloret de Mar. Imatge de procedència desconeguda.
- Fig. 113:** Accés a Villa Conchita. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 114:** Trencadís del mur de Villa Conchita. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 115:** Barana de rocalla amb torratxes de Villa Conchita. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 116:** Banc amb trencadís de motius vegetals a Villa Conchita. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 117:** Trencadís de motius vegetals a Villa Conchita. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 118:** Gruta jardins de Can Llimona. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 119:** Mare de Déu als jardins de Can Llimona. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 120:** Bassa jardins de Can Llimona. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 121:** Monjos a la Capella de la Verge de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 122:** Missa a la Capella de la Verge de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 123:** Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 124:** Estructura interior, Torre de Marianao, Sant Boi de Llobregat. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 125: Formes hiperbòliques del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 126: Hipòtesi del esquema conceptual de la volta principal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 127: Hipòtesi del esquema conceptual de la volta principal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 128: Volta principal de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 129: Fotografia de la maqueta dels sostres de les naus laterals del temple de la Sagrada Família. **Bonet i Armengol, Jordi.** *L'últim Gaudí: El modulat geomètric del Temple de la Sagrada Família.* Barcelona: Pòrtic, 2001, p.51.

Fig. 130: Capitell i voltes de les naus laterals del temple de la Sagrada Família. Dibuix CAD de Jordi Coll, arquitecte de la Sagrada Família. **AA.VV.** (Gómez, Josep; Coll, Jordi; Melero, Juan C., Burry, Mark C.) *La Sagrada Família. De Gaudí al CAD.* Barcelona: Edicions UPC, 1996, p.143.

Fig.131: Voltes creuer Sagrada Família. Dibuix CAD de Jordi Coll, arquitecte de la Sagrada Família.

Fig. 132: Cova del Drach de Mallorca. Imatge de procedència desconeguda.

Fig. 133: Clau de volta de la Cova-cascada, fotografiada i esquematitzada per Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 134: Fotografia de la maqueta de les voltes de les sagristies de la Sagrada Família. **Bonet i Armengol, Jordi.** *L'últim Gaudí: El modulat geomètric del Temple de la Sagrada Família.* Barcelona: Pòrtic, 2001, p.115.

Fig. 135: Viaducte de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 136: Tester del balcó de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 137: Tester del viaducte serpentí del Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 138: Pilar hiperbòlic del Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 139: Pilars «hiperbòlics» de la Cova-cascada. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 140: Pont intermig del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 141: Capitell del pont inferior del Park Güell. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 142: Nervadures de la volta principal de la Cova-cascada. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 143: Trencadís de les fonts de l'accés al Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig.144: Trencadís de les fonts de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 145: Respatller del Pont intermig del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 146: Respatller d'un banc de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 147: Bretxa calcària al Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 148: Voltes apuntades al Pont intermig del Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 149: Volta apuntada del viaducte de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 150: Jardineres del Pont intermig del Parc Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 151: Jardineres de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 152: Secció constructiva transversal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 153: Secció constructiva longitudinal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló, arquitecte.

Fig. 154: Secció constructiva del Pont intermig del Parc Güell. Elias Torres i Martínez Lapeña, arquitectes.

Fig. 155: La Plaça dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 156: Banc del Park Güell, 1912. **Bassegoda i Nonell, Joan.** *El gran Gaudí.* Sabadell: AUSA, 1989, p. 413.

Fig. 157: Banc serpentí del Park Güell, any 1911. **Lahuerta, Juan José.** *Gaudí: álbum científico.* Barcelona: Triangle Postals, DL 2004, p.189.

Fig. 158: Respatller del banc serpentí del Park Güell. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 159: Respatller del banc del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 160: Banc serpentí del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 161: Banc serpentí del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 162: Extrem, en forma de torratxa, del banc serpentí del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 163: Testera dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 164: Esquerda dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 165: Secció banc i cornisa Park Güell. Dibuix Torres-Lapeña, arquitectes.

Fig. 166: Secció banc jardins antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 167: Trencadís en forma d'estel del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 168: Trencadís en forma d'estel de la barana de les escales de l'accés al Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 169: Fotografia de la maqueta funicular de l'església de la Colònia Güell. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.215.

Fig. 170: Dibuix de la maqueta funicular de l'església de la Colònia Güell. **Puig-Boada, Isidre.** *L'església de la Colònia Güell.* Barcelona: Editorial Lumen, 1976, p.13 de les il·lustracions.

Fig. 171: Esquema conceptual de la construcció de la volta de la Cova cascada. Dibuixat per Daniel Barbé, geòleg, a partir d'una recerca de David Agulló Galilea, arquitecte, i Daniel Barbé, geòleg.

- Fig. 172:** Dibuix de l'interior de la Cova-cascada . Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig. 173:** Volta principal. de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 174:** Planta de la cripta de l'església de la Colònia Güell. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España,1983, p.376.
- Fig. 175:** Planta de la Cova cascada de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 176:** Barana del baldaquí de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 177:** Volta parabòlica hiperbòlica del la Cripta de la Colònia Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 178:** Pilar exempt dels pòrtics de la Cripta de la Colònia Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 179:** Pilar exempt del perímetre de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 180:** Façana de la casa Milà. **Torii, Tokutoshi.** *El mundo enigmático de Gaudí: cómo creó Gaudí su arquitectura.* Tomo II. Láminas. Madrid: Instituto de España,1983, p.349.
- Fig. 181:** Façana de les fonts de la Cova-cascada del Parc Sanitari de Sant Joan de Déu. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.
- Fig. 182:** Arcs parabòlics de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 183:** Arc parabòlic i xemeneia en tirabuixó del terrat de la casa Milà. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 184:** Estructura en tirabuixó de la Casa Milà. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 185:** Estructura en tirabuixó de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 186:** Màscares de la Cova-cascada. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.
- Fig. 187:** Trencadissos de la Cova-cascada. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.
- Fig. 188:** «Caps de gerrers» del terrat de la casa Milà. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 189:** «Caps de gerrers» del terrat de la casa Milà. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 190:** Emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 191:** Planta de la Cova cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 192:** Planta circumscrita del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix, David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 193:** Secció del conjunt arquitectònic de les coves dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix: Esteve Agulló Galilea, David Agulló Galilea i Felipe Buill.
- Fig.194:** Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.
- Fig.195:** «Pilars hiperbòlics» de la Cova cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

- Fig. 196:** Hiperboloide de la volta de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 197:** Pilar hiperbòlic de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 198:** Hipòtesi esquema conceptual de la Cova-cascada, 1906.
- Fig. 199:** Coberta de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 200:** Penyals de la muntanya de Montserrat. Imatge de procedència desconeguda.
- Fig. 201:** Dipòsit d'aigua de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Vendrell.
- Fig. 202:** Planta circumscripita de les coves del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 203:** Fotografia en placa de vidre de la Capella de la Verge. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 204:** Fotografia de missa al conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. *La Hormiga de Oro* [Barcelona], núm.43 (26 octubre 1912), p. 681.
- Fig. 205:** Secció del conjunt arquitectònic de les coves dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig.206:** Dibuix de Gaudí, estudiant a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, de porta de cementiri. **Tarragona i Clarasó, Josep Maria.** *Gaudí, l'arquitecte de la Sagrada Família: Biografia breu.* Barcelona: Torismany books, 2016, p.54.
- Fig. 207:** Medalló amb trencadís de la sala hipòstila del Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 208:** Tetramorf, fragment del fol.198. *Beat* de Girona. **Beato de Liébana.** Comentario al Apocalipsis. Edición facsímil del Códice de Gerona. *Beati in Apocalipsis Libri Duodecim. Codex Gerundensis.* A.D. 975. Volumen complementario. Estudio de autores diversos. Publica: Catedral de Gerona. Madrid: Editora Internacional de Libros Antiguos, Sociedad Anónima, 1975.
- Fig. 209:** Plànol de l'emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 210:** Terrassa situada sobre la construcció origen en forma de baptisteri o calze. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 211:** Planta de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 212:** Construcció origen en forma de baptisteri o calze de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 213:** «Baptisme de Crist», fol.189. *Beat* de Girona.
- Fig. 214:** Plànol situació de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 215:** Planta de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 216:** Secció de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador, i Felipe Buill, topògraf.

- Fig. 217:** Volta principal de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 218:** «Les set cartes», fol. 36 vers i fol.37. *Beat* de Girona.
- Fig. 219:** Conjunt arquitectònic de la Cova cascada.
- Fig. 220:** Fotografia en placa de vidre de la Cova cascada. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 221:** «Tabernacle i mont Sió», fol. 100. *Beat* de Girona.
- Fig. 222:** Plànol situació de la Capella de la Verge. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 223:** La Capella de la Verge. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 224:** Fotografia de placa de la Capella de la Verge amb l'escultura de la Verge de Lourdes. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 225:** Estel del paviment de l'altar de la Capella de la Verge. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 226:** «La dona i el drac», fol. 171 vers. i fol. 172. *Beat* de Girona.
- Fig. 227:** Planta de la Capella de la Verge. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 228:** Banc de trencadís adjacent a la Capella de la Verge. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 229:** Àmbit posterior de la Capella de la Verge. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 230:** «La visió del tron i les 4 bèsties», fol. 287. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.
- Fig. 231:** Plànol situació de la Plaça dels bancs. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 232:** Plaça dels bancs. Fotografia d'Holger Strauss.
- Fig. 233:** Detalls del trencadís de la Plaça dels bancs. Fotografia d'Holguer Strauss.
- Fig. 234:** Detalls del trencadís de la Plaça dels bancs. Fotografia d'Holguer Strauss.
- Fig. 235:** «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.
- Fig. 236:** «La Jerusalem Celestial», fol. 230 vers. *Beat* de Girona.
- Fig. 237:** Trencadís dels respallers de la Plaça dels bancs. Fotografia d'Holguer Strauss.
- Fig. 238:** Trencadís dels respallers de la Plaça dels bancs. Fotografia d'Holguer Strauss.
- Fig. 239:** «Les set trompetes», fol.168 recte. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.
- Fig. 240:** «Les set trompetes», fol. 153. *Beat* de Girona.
- Fig. 241:** Trencadís de la plaça dels bancs. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 242:** «Els dos testimonis», fragment fol. 164. *Beat* de Girona.
- Fig. 243:** «El banquet de Baltasar», fragment fol. 253 vers. *Beat* de Girona.

- Fig. 244:** «L'arca de Noè», fragment fol. 103 vers. *Beat* de Girona.
- Fig. 245:** «Tabernacle i mont Sió», fragment fol. 100. *Beat* de Girona.
- Fig. 246:** Conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 247:** Mapa de la Mediterrània. Procedència desconeguda.
- Fig. 248:** «Mapamundi», fol.54 vers i fol.55 del *Beat* de Girona.
- Fig. 249:** Fotografia antiga en placa de vidre de bancs del recinte de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 250:** Fotografia de l'antic dipòsit amb la muntanya de Montserrat surant al bell mig. Arxiu Vendrell.
- Fig. 251:** «L'Anyell i els escollits», fol.196.vers. *Beat* de Girona.
- Fig. 252:** Fotografia en placa de vidre d'infants i residents a l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.
- Fig. 253:** Fotografia en placa de vidre d'adults residents a l'antic «Manicomi de Sant Boi». Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu; i **Murillo, Emilio**. *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidas á la Excm. Diputación provincial de Barcelona*. San Baudilio de Llobregat, 1911, Vistas y plano general del Manicomio, p.4.
- Fig. 254:** «La Jerusalem Celestial», fol. 253 vers. *Beat* de Fernando i Doña Sancha.
- Fig. 255:** Planta coberta del temple de la Sagrada Família. **Lahuerta, Juan José**. *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política*. Madrid: Electa, 1993, p.294.
- Fig. 256:** Planta general del temple de la Sagrada Família. **Bonet i Armengol, Jordi**. *L'últim Gaudí: El modulad geomètric del Temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Pòrtic, 2001, p.125.
- Fig. 257:** Cercles traçats sobre la planta del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 258:** Sostre hiperbòlic de les naus del temple de la Sagrada Família. **Bonet i Armengol, Jordi**. *L'últim Gaudí: El modulad geomètric del Temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Pòrtic, 2001, p.96.
- Fig. 259:** Esquema estructural de la volta principal de la Cascada cova. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 260:** Pilars de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 261:** Fotografia antiga de la maqueta original de les naus de la Sagrada Família. **Bonet i Armengol, Jordi**. *L'últim Gaudí: El modulad geomètric del Temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Pòrtic, 2001, p.51.
- Fig. 262:** Clau de volta de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 263:** Trona del conjunt modernista de l'antic Manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 264:** Balcó en forma de recipient o calze del conjunt modernista de l'antic Manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 265:** Fotografia antiga de infants a la Cova cascada. 1910. Arxiu Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Fig. 266: Fotografia antiga d'infants al peu del temple en construcció de la Sagrada Família. Imatge de procedència desconeguda.

Fig. 267: «Babilònia envoltada de serps», fol. 236 vers i fol. 237. *Beat* de Girona.

Fig. 268: Porta d'accés al Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 269: «La Jerusalem Celestial», fragment fol. 253 vers. *Beat* de Fernando I i Doña Sancha.

Fig. 270: Coberta pavelló d'accés Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 271: «Del castello dell'acqua Giulia», Roma. Il·lustració de Piranesi. **Wilton-Ely, John.** *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings.* Volume I. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994, p.596.

Fig. 272: Postal antiga d'un viaducte del Park Güell. **Lahuerta, Juan José.** *Gaudí: álbum científico.* Barcelona: Triangle Postals, DL 2004, p. 193.

Fig. 273: Sala hipòstila del Park Güell. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 274: Plànol accés al Park Güell, firmat per Gaudí i Eusebi Güell, 26 d'octubre de 1904. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.123.

Fig. 275: Fotografia de l'interior de la cripta de la Colònia Güell. **Bassegoda i Nonell, Joan.** *El gran Gaudí.* Sabadell: AUSA, 1989, p.368.

Fig. 276: «La Jerusalem Celestial», fol. 230 vers. *Beat* de Girona.

Fig. 277: Fragment de postal antiga del temple de la Sagrada Família. **Lahuerta, Juan José.** *Gaudí: álbum científico.* Barcelona: Triangle Postals, DL 2004, p. 75.

Fig. 278: Planta de les coves del conjunt arquitectònic dels jardins de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

Fig. 279: Postal antiga de la porta principal de la finca Güell a Pedralbes. **Lahuerta, Juan José.** *Gaudí: álbum científico.* Barcelona: Triangle Postals, DL 2004, p. 95.

Fig. 280: Fragment de postal antiga del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. **Rodríguez Morini, Antonio.** *El antiguo Manicomio de San Badilio y el moderno Sanatorio Frenopático de Nuestra Señora de Montserrat, notas históricas y descriptivas.* Barcelona: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1929, p.54.

Fig. 281: Vista parcial de Barcelona des de Montjuïc, a la Setmana Tràgica, 1909. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí. Fuego y cenizas.* Barcelona: Humaredas, Tenov.007, p.138-139.

Fig.282: Il·lustració del número 1014 de L'Esquella de la Torratxa.

Fig. 283: Eslògan satíric del número 1014 de L'Esquella de la Torratxa.

Fig. 284: Maqueta invertida de l'Església de la Colònia Güell. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.215.

Fig. 285: Conjunt de construccions modernistes, Passeig de Gràcia, Barcelona. **Lahuerta, Juan José.** *Gaudí: álbum científico.* Barcelona: Triangle Postals, DL 2004, p. 239.

Fig. 286: Façana del Naixement de la Sagrada Família l'any 1921. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.276.

Fig. 287: Escultures al Taller de Gaudí a la Sagrada Família. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.308.

Fig. 288: Antoni Gaudí, 1916. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.312.

Fig. 289: Plànol del recinte psiquiàtric. Arquitecte Miquelarena, 1911. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidos á la Excm. Diputación provincial de Barcelona.* San Baudilio de Llobregat, 1911. Vistas y plano general del Manicomio, p.11.

Fig. 290: Fotografia d'època de la gruta de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Fig. 291: Fotografia d'època de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Vendrell.

Fig. 292: Fotografia d'època del llac de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu Vendrell.

Fig. 293: Fotografia d'època de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi. Arxiu del Parc Sanitari Sant Joan de Déu.

Fig. 294: Fotografia de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.

Fig. 295: Emplaçament del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 296: Estat actual del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 297: Estat actual de les grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 298: Proposta projecte del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 299: Proposta projecte de les grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 300: Seccions estat actual i modificat del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 301: Seccions estat actual i modificat del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 302: Plànol enderrocs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 303: Grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 304: Grutes del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 305: Recinte proposta accés visites del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 306: Proposta museïtzació del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 307: Secció del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 308: Secció de la Cova-cascada del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 309: Secció de la Cova-cascada del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 310: Secció de la Cova-cascada del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 311: Relació elements unitaris a restaurar del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 312: Jardineria del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 313: Detalls urbanització del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 314: Detalls urbanització del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 315: Mobiliari accés del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. David Agulló Galilea&Pilar Peset Ribes, arquitectes.

Fig. 316: Plaça dels bancs, des de la gruta, del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 317: Plaça dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 318: Banc, amb la inscripció de 1912, del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 319: Banc, amb la inscripció de 1912, del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 320: Bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 321: Banc serpentí del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 322: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 323: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 324: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 325: Trencadís de banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 326: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 327: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 328: Dorsal de banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 329: Banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

Fig. 330: Trencadís de banc del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia: Aleix Bagué.

IMATGES PONÈNCIA SEGON CONGRÈS MUNDIAL GAUDÍ, OCTUBRE 2016.

Fig. 1: Segona ampliació del manicomi en temps de Morinni, l'any 1903-1904. Dibuix publicat l'any 1925. **Fructuoso, Pedro Antón.** *Almacén de razones perdidas: historia de Manicomio de Sant Boi (1853-1945)*. Barcelona: Editorial científico-médica, 1982, p.99.

Fig. 2: Segona ampliació del manicomi en temps de Morinni, l'any 1903-1904. Demarcat sobre plànol de 1911, de l'arquitecte Miquelarena. Plànol que es presenta en una memòria dirigida a la Diputació de Barcelona. **Murillo, Emilio.** *Informes de las Direcciones facultativa y administrativa, dirigidas á la Excm. Diputación provincial de Barcelona*. San Baudilio de Llobregat, 1911, Vistas y plano general del Manicomio, p.11.

Fig. 3: Plànol de l'estat actual del jardí modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

Fig. 4: Perspectiva de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 5: Intervencions naïf en els bancs del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 6: Volta del pont catenari de la Cova-cascada del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 7: Secció b-b' longitudinal de les coves del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, Esteve Agulló Galilea, il·lustrador i Felipe Buill, topògraf.

Fig. 8: Intervencions naïf en els bancs del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 9: Secció constructiva transversal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 10: Secció constructiva del Pont intermig del Park Güell. Elias Torres i Martínez Lapeña, arquitectes.

Fig. 11: Perspectiva del conjunt arquitectònic de la Cova-cascada. Dibuix d'Esteve Agulló Galilea, il·lustrador.

Fig. 12: Pont intermig del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 13: Respatller d'un banc de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 14: Respatller del Pont intermig del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 15: Plaça dels bancs del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia d'Aleix Bagué.

Fig. 16: Planta general del conjunt modernista dels jardins del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Plànol de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.

- Fig. 17:** Banc serpentí del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 18:** Banc del Park Güell, 1912. **Bassegoda i Nonell, Joan.** *El gran Gaudí.* Sabadell: Ausa, 1989, p. 413.
- Fig. 19:** Banc del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 20:** Banc serpentí del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 21:** Fragment del banc serpentí del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 22:** Fragment de banc del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 23:** Fragment del banc serpentí del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 24:** Testera dels bancs del conjunt modernista del Parc Sanitari Sant Joan de Déu. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 25:** Extrem, en forma de torratxa, del banc serpentí del Park Güell. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 26:** Fotografia de la maqueta dels sostres de les naus laterals del temple de la Sagrada Família. **Bonet i Armengol, Jordi.** *L'últim Gaudí: El modulat geomètric del Temple de la Sagrada Família.* Barcelona: Pòrtic, 2001, p.51.
- Fig. 27:** Capitell i voltes de les naus laterals del temple de la Sagrada Família. Dibuix CAD de Jordi Coll, arquitecte de la Sagrada Família. **AA.VV.** (Gómez, Josep; Coll, Jordi; Melero, Juan C., Burry, Mark C.) *La Sagrada Família. De Gaudí al CAD.* Barcelona: Edicions UPC, 1996, p.143.
- Fig. 28:** Volta hiperbòlica de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 29:** Hipòtesi de l'esquema conceptual de la volta principal i pilars de la Cova cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, a partir d'una recerca de David Agulló Galilea, arquitecte, i Daniel Barbé, geòleg.
- Fig. 30:** Secció longitudinal de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 31:** «Pilars hiperbòlics» de la Cova-cascada. Fotografia d'Aleix Bagué.
- Fig. 32:** Hiperboloide de la volta de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 33:** Pilar hiperbòlic de la Cova-cascada. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.
- Fig. 34:** Emplaçament del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 35:** Planta de la Cova-cascada. Dibuix de David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 36:** Planta circumscrita del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Dibuix, David Agulló Galilea, arquitecte, i Felipe Buill, topògraf.
- Fig. 37:** Fotografia de la gruta i el llac de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de Daniel Barbé, geòleg.
- Fig. 38:** Intervencions naïf en els bancs del conjunt modernista de l'antic manicomi de Sant Boi. Fotografia de David Agulló Galilea, arquitecte.

Fig. 39: Esculturas al Taller de Gaudí a la Sagrada Família. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.308.

Fig. 40: Antoni Gaudí, 1916. **Lahuerta, Juan José.** *Antoni Gaudí: 1852-1926: arquitectura, ideología y política.* Madrid: Electa, 1993, p.312.