

Strand 4. Research and Doctoral Theses in Progress

Decoració, geometria i simbolisme a la Casa de Maternitat i Expòsits de Camil Oliveras Gensana

Carles Rius Santamaria

Resum

Camil Oliveras Gensana, company d'estudis i amic d'Antoni Gaudí, és un dels artistes més desconegut del Modernisme català. Els pavellons que va construir a la Casa de Maternitat i Expòsits a les Corts de Sarrià, per a molts un precedent de l'obra que Lluís Domènech i Montaner faria a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, és la seva obra més reeixida. En aquesta comunicació tractaré la decoració i la geometria presents en els dos edificis principals d'aquest complex: el Pavelló de Lactància i el Pavelló de Desmamats. Veurem com, en ambdós casos, les formes decoratives presents en la ceràmica, els estucats i el ferro, així com la distribució dels diversos elements en l'espai, prefiguren una forma geomètrica principal que s'ha d'anar reconstruint, que es troba al centre de l'edifici, i que té un sentit simbòlic concret.

Paraules clau: Oliveras Gensana, Casa de Maternitat i Expòsits, geometria estètica, simbolisme.

Abstract

Camil Oliveras Gensana, colleague and friend of Antoni Gaudí, is one of the most unknown artists of Catalan Modernism. The pavilions he built at the Casa de Maternitat i Expòsits in Les Corts de Sarrià (Barcelona), for some a forerunner of the buildings that Lluís Domènech i Montaner would construct later at the Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, are his most successful work. In this paper, I will discuss the decoration and geometry present in the two main buildings of this complex: the Breastfeeding Pavilion, and the Weaning Pavilion. We will see how, in both cases, the decorative forms that appear in ceramics, stucco, and iron, as well as the distribution of the elements in space,

foreshadow a main geometric form that is located at the centre of the building, which must be reconstructed, and which has a specific symbolic meaning.

Key words: Oliveras Gensana, Casa de Maternitat i Expòsits, aesthetic geometry, symbolism.

1. El projecte de Camil Oliveras per a la Casa de Maternitat i Expòsits¹

Després d'haver guanyat un concurs públic, l'any 1887 Camil Oliveras Gensana va esdevenir l'arquitecte principal de la Diputació de Barcelona. El 1889, Oliveras va presentar un pla per construir unes noves instal·lacions de la Casa de Maternitats i Expòsits a les Corts de Sarrià, però només per a la zona de Borderia. El pla va ser aprovat, i les obres van començar l'any 1890. Camil Oliveras va dirigir la construcció d'aquests edificis durant vuit anys, fins al dia de la seva mort, ocorreguda l'any 1898. Després, es va seguir construint segons el projecte d'Oliveras, sota la direcció de dos arquitectes que havien estat els seus ajudants: Josep Borí Gensana, i General Guitart i Lostaló. A partir del 1920, es va començar a edificar també la part dedicada a la Maternitat, però en aquest cas dirigida per l'arquitecte Josep Goday i Casals, que va imprimir als seus edificis un estil neoclàssic més pròxim a la mentalitat noucentista que aleshores ja s'estava imposant a Catalunya.

Del conjunt d'aquesta obra, però, nosaltres aquí ens centrarem en la part que va dirigir Camil Oliveras, la qual estava situada a la zona sud d'uns terrenys que tenien forma rectangular. En aquella àrea, Oliveras hi va planejar construir onze edificis que estarien distribuïts per parelles a partir d'un eix central. L'entrada principal es trobaria a l'extrem sud, en el que avui és la Travessera de les Corts números 131-159. Allí, en primer terme, hi hauria una església flanquejada per dos pavellons polivalents per a tasques d'administració i per allotjar-hi les Germanes de la Caritat. Més amunt, situats longitudinalment en relació amb l'eix central: a la dreta, el Pavelló de Lactància, i a l'esquerra, el Pavelló de Desmamats; dos edificis que per mitjà de galeries subterrànies es connectarien amb el Pavelló de la cuina, que estaria situat al centre, en línia recta amb l'església. Seguint aquest eix central però posat de través, l'anomenat Pavelló

¹ Sobre el projecte de Camil Oliveras Gensana per a la Casa de Maternitat i Expòsits, i sobre el que ell va arribar a construir del mateix, vegeu: AAVV. *La Casa de Maternitat i Expòsits. Les Corts*. Barcelona: Diputació de Barcelona, pàgs. 218-250.

d'Infermeria, que tindria a la seva dreta el Pavelló per a safareigs i bugaderia, i a la seva esquerra un llatzeret. I a la part superior, un a cada costat i situats també entravessats, hi haurien dos pavellons per a malalties infeccioses.

Dels onze edificis que Camil Oliveras va projectar, ell només va arribar a aixecar els cinc que presento a continuació junt amb les corresponents dates de construcció:

- El Pavelló de Lactància, del 1890 al 1892.
- El Pavelló de Desmamats, del 1891 al 1896.
- El Pavelló de safareigs i bugaderia, del 1893 al 1895.
- Un Pavelló de malalties infeccioses, el 1893.
- I l'altre Pavelló de malalties infeccioses, del 1893 al 1894.

Sobre aquests edificis construïts per Camil Oliveras, la veritat és que hi ha molt poca bibliografia.¹ Amb tot, avui en dia, els cinc pavellons que va fer Camil Oliveras es conserven bastant bé.² I en visitar els jardins de la Maternitat, de seguida un s'adona que dels cinc, per les seves dimensions i el seu aspecte, els dos primers són els més rellevants.

2. El Pavelló de Lactància i el Pavelló de Desmamats, exteriors i composició

Aparentment, el Pavelló de Lactància i el Pavelló de Desmamats són bastant similars, amb trets comuns que poden ser resumits de la manera següent. Els dos edificis són rectangulars, amb una llargada que mesura bastant més que l'amplada, i tenen un alçat amb quatre nivells: semisoterrani, planta baixa, el primer pis i unes golfes. Les façanes estan fetes amb pedres i maons, i tenen rengleres de finestres uniformes a cada nivell. Però aquest aspecte monòton i funcional és embellit amb elements decoratius fets amb materials molt diversos: imaginatius balustres de balcons fets amb rajoles i maons; sanefes horitzontals compostes de ceràmica acolorida amb figures que reproduïxen la creu de Sant Jordi, l'escut de Catalunya, un lliri blau...; i figures de ferro forjat que representen motius vegetals i animals en posicions erectes, formant reixes en finestres parabòliques i baranes que coronen l'edifici. Aquesta capacitat de relacionar de manera

¹ Un breu escrit al respecte va aparèixer a l'*Anuari de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya* de l'any 1904.

² L'any 1981, l'equip d'arquitectes Bosch-Botey-Cuspinera va iniciar una remodelació del Pavelló de Desmamats amb la intenció d'acollir noves oficines administratives. I l'any 1990, l'equip format pels arquitectes Jordi Costa, Joan Miquel Riba de Palau, i Eduard Riba de Palau, va fer quelcom similar amb el Pavelló de Lactància. Vegeu, al respecte: (1984). "Homenaje a nuestro próximo-pasado". *Diseño on*, núm. 51, pàgs. 16-24.

innovadora diversos materials tradicionals, és una de les característiques principals del modernisme català.¹ Però en el cas d'aquests dos pavellons, a més de mostrar indicis de la sensibilitat estètica del seu autor, també deixa entreveure la seva sensibilitat social: la voluntat de construir un espai alegre per als futurs petits estadants.

L'entrada principal a cada pavelló es troba al mig d'una de les façanes longitudinals. Es tracta d'una obertura petita però acollidora: té un arc rebaixat fet amb maons, i està flanquejada per dues columnes nanes de pedra, amb capitells on hi reapareixen els motius de la creu grega i l'escut de Catalunya, rodejats de formes florals. Aquesta porta es troba a la façana oest del Pavelló de Lactància, i a la façana est del Pavelló de Desmamats, de manera que si bé els dos edificis estan situats paral·lelament i equidistants a l'eix central que travessa els terrenys en direcció sud-nord, per mitjà d'aquesta porta estan encarats i referits un a l'altre.

Un cop a dins, pel que fa a la distribució dels espais en ambdós casos és bastant semblant. El primer que es troba és un petit vestíbul rectangular amb unes escales que porten a un altre vestíbul més ampli ubicat a la planta baixa. Aquest gran hall té unes columnes de ferro colat que el compartimenten, i per mitjà d'obertures al sostre està comunicat amb una sala de dimensions similars que es troba al pis de sobre, ambdós espais il·luminats per la llum natural que entra per una claraboia superior. Es pot dir clarament que aquests dos volums són el nucli de tot l'edifici: d'ells surten tant les escales que comuniquen els diferents pisos, com llargs passadissos que en els diversos nivells recorren tot l'eix longitudinal del pavelló, repartint a banda i banda les diverses estances. D'aquesta forma, la zona central delimitava i, al mateix temps, comunicava, la part de nenes i la part de nens. Per tant, en els dos edificis hi predominen les formes quadrilàters, distribuïdes simètricament a partir d'un cos central.

Malgrat, però, les similituds esmentades, no cal haver observat gaire estona aquests dos pavellons per adonar-se que no són exactament iguals, i que el segon té una major presència. I en una primera anàlisi, ja es poden identificar alguns elements que explicarien tal diferència: el Pavelló de Desmamats té unes dimensions més grans, i en

¹ En el Modernisme català, l'ús de materials tradicionals i de nous coneixements tècnics tenia una de les seves fonts principals en el moviment promogut a finals del segle XIX per William Morris, *Arts and Crafts*, i era guiat per l'ideari que intentava conjugar la tradició i el progrés, però aplicant-ho a la particularitat de la *Renaixença* catalana. Vegeu al respecte: FREIXA, Mireia (1986). *El modernismo en España*. Madrid: Cátedra, pàgs. 74-85.

ell hi predominen volums més complexos, així com formes decoratives més riques i dinàmiques.

Ara bé, amb el s'ha vist fins aquí ja podem entreveure que en aquests dos pavellons la geometria hi juga un paper important: no sols està present en la distribució dels espais i en els elements decoratius, sinó que sembla estructurar un nucli conceptual que, a més, apunta a un sentit simbòlic. I per mostrar de quin tipus de geometria es tracta, abans hauré d'explicar com vaig descobrir la presència de la mateixa en un altre edifici del modernisme català.

3. La Casa Bellesguard de Gaudí i la geometria estètica de Lenz

L'any 2002, vaig començar a estudiar una obra que Antoni Gaudí havia construït del 1900 al 1909: la Casa Bellesguard. Els primers resultats d'aquesta recerca els vaig presentar l'any 2006 en la meva tesi doctoral; i posteriorment he anat publicant altres escrits, tot incorporant-hi nous descobriments que he fet.¹ En aquestes obres explico com a l'analitzar l'exterior, l'interior i els plànols de la Casa Bellesguard, hi vaig observar el predomini d'unes formes geomètriques senzilles, que en ser interpretades adequadament mostren la referència a unes pintures que es troben en un monestir situat als afores de la ciutat de Praga, les quals havien estat fetes pels monjos de l'Escola d'Art de Beuron, sota la direcció de Peter Lenz (1832-1928).

A l'aprofundir en l'obra d'aquest artista alemany, vaig assabentar-me que havia elaborat un tipus de geometria mística que pretenia reconstruir el llenguatge de la Creació, abraçant dimensions epistemològiques, ètiques i artístiques, i que ell anomenava “geometria estètica”. Segons Lenz, amb la “caiguda” aquest llenguatge es va corrompre, però l'artista, estudiant la natura a la manera de Goethe, pot recuperar aquest llenguatge i després reproduir-lo en les seves obres, tal com es reflecteix en algunes de les grans construccions arquitectòniques erigides des de l'antiguitat. A més, en la història ha existit un moment en què aquesta geometria s'ha tornat a revelar amb

¹ La tesi doctoral la vaig presentar l'any 2006, sota el títol *Interpretació de l'obra d'Antoni Gaudí a través del pensament de F. W. J. Schelling*, a la Facultat de Filosofia de la Universitat de Barcelona. I dels escrits publicats posteriorment remarcaria els llibres següents: RIUS SANTAMARIA, Carles (2011). *Gaudí i la quinta potència. La filosofia d'un art*. Barcelona: Universitat de Barcelona; i RIUS SANTAMARIA, Carles (2014). *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the Key to His Symbolism*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

tota la seva esplendor: amb l'adveniment del cristianisme, i més concretament, amb l'encarnació del Verb i la resurrecció de Jesucrist.¹

En els escrits que Peter Lenz ens va deixar, ell dona a entendre que la gramàtica d'aquest llenguatge evoluciona de les formes més senzilles –el cercle, el quadrat i el triangle, expressió de la Santíssima Trinitat– a la figura més complexa: “l'esfera dels cinc cossos regulars”, els cinc volums que ja els pitagòrics i Plató havien descobert, però que Lenz, a partir de l'estudi d'un art que ell admirava especialment, el de l'antic Egipte², els va situar seguint l'ordre següent de més exterior a més interior: dodecàedre, cub, octàedre, tetràedre i icosaèdre. Tot i això, la veritat és que els escrits de Peter Lenz no són gaire clars, de manera que no és fàcil entendre com ell va concebre exactament el procés que ordenaria les diverses formes de la geometria estètica, fins arribar a aquesta esfera que, en tot cas, ell sí que representava com a lluminosa. I així, no va ser fins després d'haver analitzat a fons les pintures de Lenz, i també les d'altres artistes que haurien influït en la seva obra –com són Philipp Otto Runge i Franz Overbeck–; i d'emmarcar tot aquest art en el pensament germànic de finals del segle XVIII i principis del segle XIX –Goethe, Novalis, Schelling, etc.–, que vaig aconseguir reconstruir en dues dimensions un procés que organitza algunes de les figures principals d'aquesta geometria. Tot seguit, presento un resum d'aquest procés geomètric format per quatre trams que són els següents:

1. Una seqüència de quadrats concèntrics, un situat inversament en relació amb l'anterior, i que representa un moviment de contracció.
2. Una sèrie d'hexagrams excèntrics disposats en la mateixa posició, la qual apunta a un moviment expansiu.
3. Una sèrie d'hexagrams concèntrics, un invertit respecte l'anterior, i que representa un segons moviment contractiu.

¹ De fet, aquesta concepció de la geometria treballada per Peter Lenz, en part es correspon amb l'ús d'un cànon de les proporcions iniciat ja en l'art de l'antic Egipte i prosseguit des de l'antiga Grècia (vegeu TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987). *Historia de la estética*, volum I, “La estética Antigua”. Madrid: Ediciones Akal, pàgs 54-67). Allò, però, en què Lenz, més va aprofundir va ser en l'ús d'aquest cànon per intentar explicar els principals articles de fe del cristianisme, com el dogma de la Immaculada Concepció (vegeu LENZ, Desiderius (2002). *The Aesthetic of Beuron and other Writings*. Londres: Francis Boutle Publishers, pàg. 39).

² Sobre la relació de l'art de Peter Lenz i la seva escola, amb l'art de l'antic Egipte, vegeu: SIEBENMORGEN, Harald, i STOLBERG, Anna zu (eds.) (2007). *Ägypten, die Moderne, die “Beuroner Kunstschule”*. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum.

4. I una sèrie d'estrelles de cinc puntes fetes seguint les relacions de la secció àuria o "divina proporció", una situada inversament en relació amb l'anterior, i que significa un segons moviment expansiu.¹

Després de reconstruir aquest procés, vaig poder desxifrar el sentit de les pintures que Lenz i el seu equip havien fet en el convent de Praga: principalment, l'encarnació del Verb i la resurrecció de Jesucrist concebuts per mitjà de la geometria estètica. I posteriorment, vaig tornar a la Casa Bellesguard, i vaig entendre com Gaudí hi havia aplicat aquest tipus de geometria, posant el sentit de les idees filosòfiques i religioses que l'acompanyen, al servei de la *Renaixença* catalana.

Tanmateix, ja al final del llibre que vaig publicar l'any 2014, plantejava la possibilitat que Antoni Gaudí hagués conegut la geometria estètica de Peter Lenz abans que comencés a aixecar la Casa Bellesguard, això és, abans del 1898; i que a Barcelona existissin altres edificis construïts amb aquest tipus de geometria.² Això em va portar a estudiar altres obres de Gaudí, així com d'altres arquitectes, entre elles, els pavellons de la Casa de Maternitat i Expòsits que va fer Camil Oliveras Gensana. I la tesi que exposo a continuació és que també en l'obra que aquest artista va realitzar en aquestes instal·lacions hi ha la geometria estètica de Peter Lenz. El que faré tot seguit, doncs, és una descripció de l'interior dels dos pavellons que hem vist que són els més rellevants, tot posant l'èmfasi en com aquesta geometria hi està present.

4. La geometria estètica en el Pavelló de Lactància

A l'entrar al primer vestíbul d'aquest pavelló, a les parets hi trobem uns estucats amb una sèrie de figures que, d'alguna manera, ja anticipen les formes de la geometria estètica que seran predominants a l'interior de l'edifici: un quadrat blanc, a dins del qual hi ha un altre quadrat concèntric de color beix, i al punt mig de cada costat d'aquests quadrats un petit rectangle blau; quatre quadrilàters que apunten al centre tot perfilant la forma d'una creu grega. D'aquesta figura sorgeixen simètricament motius vegetals que acaben rodejant una flor blanca de sis pètals amb el botó d'un to beix igual que el del quadrat central inferior. Doncs bé, les formes quadrilàters de la part inferior d'aquesta figura, tenen unes proporcions que s'expliquen per mitjà de la sèrie de quadrats

¹ Una exposició més en detall d'aquest procés geomètric es pot trobar a: RIUS SANTAMARIA, Carles (2014). *Antoni Gaudí...*, op. cit., pàgs. 126-128.

² Vegeu RIUS SANTAMARIA, Carles (2014). *Antoni Gaudí...*, op. cit., pàgs. 193-194.

concèntriques que caracteritza el primer tram del procés geomètric que s'ha presentat més amunt.

Després de pujar per una escala de set graons, s'arriba al segon vestíbul: un gran hall quadrat, al centre del qual hi ha quatre columnes jòniques de volutes diagonals, fetes de ferro de fosa¹, i que estan disposades formant un quadrat concèntric en relació amb el perímetre de la sala. En les seccions horitzontals tant del mig del fust, com de la base del capitell, es poden veure cercles i estrelles concèntriques. I aquestes figures tenen unes proporcions que també poden ser concebudes per mitjà de formes del primer tram del procés geomètric.

En el terra d'aquest gran hall, hi ha un enrajolat amb un disseny que consisteix en una intricada trama de línies que, en veritat, reproduïx un motiu oriental conegut amb el nom de *sayagata*, el qual significa la “creació eterna” i fa referència a virtuts com la fortalesa i la bona fortuna.²

Aquest enrajolat cobreix el terra de tot el hall menys el quadrat fitat per les quatre columnes, on hi ha uns plafons de vidre –aquests també quadrats– que donen al soterrani. A les parets del vestíbul hi ha arribadors amb altres estucats acolorits que reproduïxen motius vegetals que, partint d'arrels amb barbims, rodegen dos elements que ja hem trobat en la decoració exterior, la senyera i la creu de Sant Jordi, però que aquí apareixen superposats formant l'escut d'armes de la Província de Barcelona.

Ara bé, com he dit, els pedestals de les quatre columnes emmarquen un quadrat de vidre en el terra. Per tant, els seus capitells delimiten un altre quadrat, però que en aquest cas consisteix en una obertura al sostre que dona al pis de sobre i per on hi entra llum natural. I si un se situa just al centre del hall i mira cap amunt a través d'aquest espai obert, veurà una imatge d'una gran bellesa: una claraboia quadrada ubicada al sostre del primer pis, feta amb barres de ferro que configuren creus gregues

¹ L'ús del ferro colat, en un sentit arquitectònic i decoratiu, a Catalunya es va imposar sobretot a partir de la creació del Parc de la Ciutadella (1881) i l'Exposició Universal del 1888, tenint dos exemples paradigmàtics en l'Umbracle de Josep Fontserè i Mestre (1883) i en el *Cafè-Restaurant* de Domènech i Montaner (1888). En el Pavelló de Lactància i el Pavelló de Desmamats de la Casa de maternitats i Expòsits, Camil Oliveras va usar aquest material en elements i llocs molt seleccionats: les columnes i les claraboies de la part central.

² El motiu del *sayagata* prové de l'arquitectura de l'Índia i apareix en escrits budistes, així com en elements decoratius de les cultures xinesa i japonesa. Vegeu, per exemple: AAVV (2016). *Exploring the pattern and ideogram of Swastika. A universal principle of sustainability*. Sandhi: The Science and Heritage Initiative, Indian Institute of Technology Kharagpur, pàg. 48.

concèntriques, i del centre de les quals parteixen dues diagonals que travessen tots els quadrats.

La veritat és que, en contemplar aquesta claraboia, difícilment un pot resistir la temptació de pujar al primer pis per veure què hi ha en l'espai on es troba. I així, després d'ascendir per unes escales que es troben al fons, s'arriba a un tercer vestíbul més lluminós, amb el mateix perímetre que el de la planta baixa, i amb l'obertura del centre delimitada per una barana de ferro.

L'enrajolat d'aquesta sala té un disseny únic en tot l'edifici que consisteix en un seguit de triangles i rectangles de colors marró i blanc, dibuixant sèries de quadrats concèntrics, un invertit en relació amb l'anterior; sèries que aquí, de manera encara més clara, al·ludeixen a les creus gregues i diagonals de la claraboia que hi ha just damunt. I si un analitza el disseny d'aquestes rajoles, podrà comprovar com també en elles estan implícites les diverses figures del procés geomètric.

Les parets d'aquest vestíbul estan decorades profusament: hi ha els mateixos estucats que a la planta baixa, però aquí els arcs que donen als passadissos tenen belles flors de lotus pintades a la manera de dovelles. Més amunt, una renglera de petites finestres acabades amb arcs parabòlics i decorades amb reixes representant motius vegetals amb les tiges erectes. Després, dues sanefes de rajoles acolorides amb els mateixos motius que decoren les façanes: la creu de Sant Jordi, l'escut de Catalunya, liris blaus i liris grocs. I a sobre, la claraboia, vista de prop, de manera que un hi pot observar l'expressió més monumental de les formes geomètriques que s'han anat trobant. La veritat es que la contemplació d'aquesta sala produeix un subtil estat de benestar. I a l'analitzar els elements que ocasionen tal experiència, un s'adona que en aquest espai hi predominen línies i moviments simètrics: la forma quadrada en realitat és cúbica; un cub les arestes del qual mesuren uns 8 metres, i que té com a cara superior justament la claraboia amb formes concèntriques, gran lluernia per on hi entra una claror diàfana que penetra tot el volum fins als fonaments –especialment quan el sol és al zenit–, i del centre del qual emergeix una lluminositat centrífuga.

L'emplaçament exacte d'aquest hexàedre es pot veure en la imatge següent:

En resum, podem dir que en el Pavelló de Lactància, des del moment en què un hi entra, els elements decoratius i la distribució de les sales suggereixen un recorregut que porta a

un espai central situat a la part més elevada de l'edifici i que té forma d'hexàedre regular.

El fet que en una obra artística hi hagi una estructura invariable que, al mateix temps, suggereixi un recorregut transitable per espais interns, això és una de les característiques principals de l'arquitectura que la diferencia de les altres belles arts. I que l'estructura invariable tingui forma de creu, de manera que el recorregut per ella traci moviments centrípets, verticals i centrífugs, des de l'antiguitat s'ha donat en moltes construccions, tant a nivell urbanístic, com d'edificació, sobretot religioses.¹

Ara bé, que des del principi un trobi al·ludides aquestes formes, que estiguin situades en punts estratègics, que només al final es pugui reconstruir tota la figura, i que en ella hi hagi totes les formes del procés geomètric reconstruït més amunt, des del primer tram que reproduïx el moviment centrípet, fins al quart tram en què es recrea el moviment centrífug, tot això fa que aquest recorregut esdevingui com un procés d'iniciació vers un sentit simbòlic.

I arribats a aquest punt, amb els coneixements que ja hem adquirit de la geometria estètica de Peter Lenz, penso que és versemblant afirmar que aquí aquestes formes signifiquen el següent:

- 1) La creu, la llum entrant per la claraboia, i els quadrats concèntrics, representen la vinguda de l'Esperit Sant en el ventre de Maria, és a dir, el moment de l'encarnació.
- 2) I les diagonals expressant el moviment centrífug produït per la inferència de la divina proporció, representen el naixement de Jesús.

En definitiva, que el quadrat-cub del Pavelló de Lactància significa les condicions de l'encarnació i el naixement de Jesús, és a dir: la Immaculada Concepció de la Verge Maria.

El que acabo de dir correspon a escenes i situacions narrades a la Bíblia (Lc 1, 26-38), mentre que en aquesta obra no hem trobat, almenys de moment, cap representació figurativa que hi al·ludeixi directament. Tanmateix, la representació d'escenes com aquesta per mitjà de formes abstractes i geomètriques, és el que en altres llocs he

¹ Vegeu, al respecte: ARNHEIM, Rudolf (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgs. 66-75.

mostrat que precisament el company de Camil Oliveras, Antoni Gaudí, va fer seguint la geometria estètica de Peter Lenz.¹ I d'altra banda, seria coherent que Camil Oliveras, aleshores ja profundament creient, hagués volgut fer present aquesta representació religiosa en un edifici amb una funció social però pensat per a petits éssers humans especialment desemparats.

Ara bé, més amunt ja s'ha referit l'estreta relació entre el Pavelló de Lactància i el Pavelló de Desmamats, que és més gran i té una decoració més profusa. Doncs ara anem a veure si la geometria estètica també està present en aquest altre edifici, i, si ho està, de quina manera i en quin sentit.

5. La geometria estètica en el Pavelló de Desmamats

També a l'entrar en el primer vestíbul d'aquest pavelló hi trobem uns estucats que són significatius en relació amb la nostra recerca. En aquest cas, es tracta d'una frase que hi ha a les parets laterals, que sí que al·ludeix a un sentit religiós, i que diu el següent: "Ave Maria Puríssima". En principi, el fet de trobar aquesta expressió ubicada a l'entrada no hauria de sorprendre, atès que a Catalunya encara es poden veure algunes cases amb aquesta salutació, solta o completada amb la frase "Sens pecat fou concebuda"; i fins no fa gaire, en algunes masies es podia sentir algun visitant entrar-hi cridant "Ave Maria Puríssima!" –o també "A Maria!"–, tot esperant que des de dins se'l contestés "Sens pecat fou concebuda!". En veritat, la proposició "Ave Maria Puríssima" remet a un passatge de l'*Evangelí segon Lluc* –justament el que he citat més amunt, això és, Lc 1, 26-38–, en el qual s'explica com l'arcàngel Gabriel es va presentar davant de la Verge Maria per anunciar-li que tindria un infant que seria el Fill de Déu. I els comportaments descrits a l'entorn d'aquesta frase provenien de la creença en el dogma de la Immaculada Concepció de la Verge Maria, i funcionaven a la manera de consigna entre bons catòlics, cosa que després van passar a la tradició popular. Però el fet és que en el primer vestíbul del Pavelló de Desmamats, aquesta dita apareix amb un disseny que, certament, crida l'atenció, i que, com veurem tot seguit, expressa bastant més del que en un principi sembla.

Així, la frase apareix repartida en dues franges: una d'horitzontal, que diu "AVE MARIA", i que té la lletra "M" més gran i situada al centre; i una altra de vertical que,

¹ Vegeu RIUS SANTAMARIA, Carles (2011). *Gaudí...*, op. cit., pàgs. 203-229; i RIUS SANTAMARIA, Carles (2014). *Antoni Gaudí...*, op. cit., pàgs. 156-157.

col·locada just a sota de la “M”, amb lletres més petites i desglossada a plom, diu: “PURI” “SI” “MA”. El conjunt, rodejat de diversos florons i rodonetes, està emplaçat com a orla superior de l’arrimador, en línia recta amb una sanefa que consisteix en un seguit d’estrelles de cinc puntes daurades que pareixen desplaçar-se sobre un fons de línies blaves ondulades.

El disseny està compost de formes dinàmiques i colors vius, els quals pretenen cridar l’atenció del visitant vers la frase “AVE MARIA”, i especialment cap a la lletra “M”. Ara bé, si analitzem aquest disseny des del punt de vista de la geometria estètica, també aquí tindrem una sorpresa. A més, a l’estudiar aquest disseny, podem adonar-nos que la banda horitzontal en la qual apareix la frase “AVE MARIA” s’assembla bastant a la forma de la secció horitzontal de l’edifici on es troba: amb la lletra “M” ocupant el centre del cos central, i la configuració dels extrems representant els cossos sortits laterals. Per tant, podem entendre aquesta imatge no sols com una salutació de benvinguda al visitant, sinó també com una mena de jeroglífic que l’artista ens hauria deixat a fi de donar pistes de com la geometria estètica està present en el conjunt de l’edifici.

Feta aquesta primera anàlisi, per accedir al segon vestíbul d’aquest pavelló també s’ha de pujar una escala de set graons. I a l’accedir-hi, el que un es troba és el següent: també aquí, com en el Pavelló de Lactància, hi ha un gran hall, però en aquest cas té forma rectangular; al mig té quatre columnes de ferro iguals a les del pavelló anterior però que aquí estan disposades en línia recta, assenyalant l’orientació transversal de la sala; i uns metres més enllà, una paret, dels extrems de la qual parteixen dos arcs fets amb maons a sardinell, cadascun d’ells sostingut per una altra columna, i que emmarquen unes escales que al fons pugen en ziga-zaga.

Així mateix, en el terra hi predomina l’enrajolat amb el motiu del *sayagata*, però alternant no amb una, sinó amb dues formes quadrades compostes amb plafons de vidre, i a sobre de les quals també hi ha obertures per on entra la llum natural que prové del pis de sobre.

Pel que fa als estucats de les parets, en aquest hall són més variats i elaborats: plantes i flors silvestres embellides per mitjà de la simetria; escuts de la Província de Barcelona encimbellats amb columnes jòniques; i, de tant en tant, dues lletres entortolligades, la “D” i la “P”, que semblen funcionar a la manera d’un acrònim.

En resum, que a l’observar una estona aquest segon vestíbul, un es queda embadalit però també una mica desconcertat, ja que certament aquí, com en el Pavelló de

Lactància, hi ha un espai central, amb el mateix tipus d'enrajolat i de columnes, i amb la llum natural que davalla des del pis de sobre; però si allí ràpidament hi hem pogut identificar la superfície quadrada amb una creu grega, ambdues relacionades per mitjà de la geometria estètica, aquest no és el cas del hall del Pavelló de Desmamats, de manera que aquí, d'entrada, un dubta de si aquest forma hi existeix realment.

Però després un pensa que podria ser que sí que hi fos, si bé de manera menys clara, i que per algun motiu s'hagués de refer: probablement, partint de l'entrada en aquest vestíbul i incloent-hi les sis columnes existents que configuren una forma rectangular. En aquest sentit, en el pis de sota, és a dir, en el semisoterrani, hi ha unes rajoles que semblen recolzar aquesta hipòtesi per dos motius: perquè cobreixen una extensió que és la mateixa que la que ocupa la superfície rectangular entre les sis columnes esmentades; i perquè tenen un disseny que és similar al que hem trobat en el vestíbul del primer pis del Pavelló de Lactància, de manera que també en elles es poden inferir les formes del procés geomètric.

Amb tot, si aquestes rajoles poguessin ser enteses en aquest sentit, això només indicaria que hem trobat una part que estaria inclosa en la forma que estem buscant, de manera que igualment hauríem de prosseguir la recerca. Però ben mirat, tampoc en el Pavelló de Lactància, d'entrada hem localitzat l'espai primordial regit per la geometria estètica, sinó que, primer, en el segon vestíbul, hem trobat una superfície quadrada il·luminada des de dalt per mitjà de la claraboia en forma de creu, i només en pujar al primer pis, hi hem pogut identificar un volum cúbic que ha esdevingut significatiu. Per tant, potser també en el Pavelló de Desmamats, per desentrellar l'enigma que aquesta obra planteja, haurem de pujar al primer pis i observar què és el que hi ha en el seu espai central.

Per fer-ho, es pot prendre qualsevol de les dues escales que es troben en els extrems del hall, i que estan emmarcades pels arcs sostinguts per les dues columnes referides; elements que donen a aquest espai una verticalitat palatina. L'escala és senzilla però elegant: seguint la forma de tres trams a escaire, els graons són de pedra blanca, i en les lloses dels replans hi ha rajoles de terrissa formant quadrats invertits concèntrics. A les parets de tota la graonada hi ha una sanefa molt bella: fulles tendres amb magranes mig obertes; formes i colors que denoten una exquisida sensibilitat per la natura menuda.

Arribats al primer pis, hi trobem una sala amb la mateixa superfície rectangular que en el hall de sota, però bastant més alta i que acaba amb una extensa claraboia per on hi

davalla la llum natural. Amb tot, l'enrajolat segueix sent el del motiu del *sayagata* alternant amb plafons de vidre; els estucats de les parets són els mateixos que hem trobat en el vestíbul de sota; a sobre de les portes i els arcs, hi ha una renglera de finestretes, i una altra de sanefes amb rajoles, ambdues similars a les del vestíbul de l'altra pavelló; i la lluernia d'aquesta sala, amb forma de teulat a dos aigües, no té res de particular. És a dir, que tampoc en aquest tercer vestíbul s'hi pot identificar l'espai quadrat-cúbic que estem cercant; i, a més, aquí, ni tan sols l'enrajolat ens ajuda a trobar-lo.

Tanmateix, en aquest espai hi ha un parell d'elements que a mi m'han cridat l'atenció, i que voldria explicar tot seguit. El primer d'ells és una porta que es troba just al mig de la paret que està flanquejada pels trams d'escales, graonada que, per cert, segueix pujant amunt. Em refereixo a una porta emplafonada i amb una tarja, similar a altres que hi ha a la mateixa sala, però que és més esvelta i és l'única que hi ha en aquest pany de paret, cosa que li dona elegància i protagonisme. Si un estudia amb més deteniment la posició d'aquesta porta no sols en aquesta sala, sinó en tot el pavelló, s'adonarà que la mateixa està situada en l'eix de simetria vertical de tot l'edifici.

I el segon element d'aquesta sala que voldria remarcar, és una sèrie de finestres i esgrafiats que es troben a la part més elevada de dues de les seves parets, aquelles que configuren els costats curts de la forma rectangular del vestíbul. Pel que fa a les finestres, n'hi ha tres: una al centre, i dues altres de més petites situades als costats; totes tres, però, amb el perfil d'un quadrat invertit. Ara bé, la finestra gran està travessada per dues franges d'obra que van a parar al mig dels costats del quadrat, i això de manera que les quatre petites obertures que constitueixen la resta de la finestra adquireixen la forma de quatre fletxes apuntant al centre. Amb altres paraules: aquesta finestra té el perfil d'un quadrat invertit, però al seu interior les formes al·ludeixen als quatre eixos de simetria del quadrat, de manera que els dos que parteixen dels angles suggereixen un moviment centrípet, i els dos que van a parar al punt mig dels costats suggereixen un moviment centrífug. I les altres dues finestres més petites tenen el perfil escalonat, de manera que al seu interior s'al·ludeix a la forma d'una creu grega, amb els quatre braços suggerint un moviment centrípet, i a unes diagonals que parteixen del centre en un moviment centrífug. Referent als esgrafiats, n'hi ha quatre: dos als costats de les dues finestres petites, és a dir, tocant als angles de la paret, cadascun d'ells representant una

estrella regular de sis puntes; i dos més a sobre de la finestra gran, disposats en forma de fletxa cap amunt, seguint les línies de la part superior de la claraboia.

Al meu entendre, les formes d'aquesta sèrie d'elements sí que ens poden interessar per a la recerca que estem fent, perquè són les mateixes que inicialment hem identificat en el Pavelló de Lactància, a partir de les quals hem trobat com la geometria estètica està present en aquest edifici. A més, resulta que, de manera similar a com ha ocorregut amb la porta que s'ha descrit anteriorment, algunes d'aquestes finestres tenen una ubicació que sembla significativa pel que estem cercant. Però per explicar això que acabo de dir, abans haurem de repassar una sèrie d'aspectes del que hem vist fins aquí.

Així, en el Pavelló de Desmamats tenim dos factors que són diferents als que hi ha en el Pavelló de Lactància, i que fins ara han dificultat que puguem trobar com la geometria estètica hi està present de manera primordial. Un d'ells és el fet que no s'hi pot identificar clarament una forma quadrada amb una creu grega. I l'altre és el fet que els vestíbuls de la planta baixa i de la primera planta no estan situats just al centre del cos central; o dit d'una altra manera: en el Pavelló de Desmamats, l'eix de simetria horitzontal del quadrilàter que forma els dos vestíbuls no coincideix amb l'eix de simetria horitzontal de tot l'edifici. Això darrer, en veritat ja es pot advertir en el hall de la planta baixa, on s'observa que els arcs que donen als dos passadissos laterals estan col·locats a una banda dels costats curts de la forma rectangular del vestíbul. Però és més perceptible en el vestíbul de la primera planta perquè allí la claraboia a dos aigües té els vessants disposats a partir de l'eix de simetria longitudinal d'aquesta sala, veient-se més clarament el contrast amb l'eix de simetria longitudinal de tot l'edifici.

Tanmateix, podria ser que just en aquest vestíbul de la primera planta, de manera similar a com hem vist que hi ha un element que indica l'eix de simetria vertical de tot l'edifici, això és, la porta esvelta, també hi hagués un element que indiqués el seu eix de simetria longitudinal. Doncs bé, efectivament, aquest component existeix: és una de les dues finestres petites que es troben a la part superior del vestíbul, i que s'acaba de descriure; precisament aquella que està més a prop de les escales, i que, en repetir-se a la paret del davant, fa que ambdues finestres siguin travessades per la línia recta que forma l'eix de simetria longitudinal de tot l'edifici. I donat que aquestes dues finestres al·ludeixen a la forma d'una creu grega i un quadrat, aleshores podem plantejar la hipòtesi que el fet que estiguin situades en l'eix de simetria longitudinal de l'edifici, pot

voler indicar que elles, d'alguna manera, ens ajudaran a trobar la forma de quadrat i creu grega situada al centre d'aquesta construcció.

En resum: s'ha de reconèixer que, en visitar el vestíbul del primer pis del Pavelló de Desmamats, no hem trobat allò que cercàvem, l'espai central quadrat-cub regit per les lleis de la geometria estètica; però sí que hem descobert dos elements, una porta i dues finestres, que, a més d'al·ludir a les formes de la geometria estètica, estan situats en llocs clau en relació amb les simetries de tot l'edifici. I això ens fa suposar que aquests elements aparentment secundaris ens poden ajudar a refer la forma bàsica de la geometria estètica en el conjunt d'aquest pavelló, tal com des del principi, en veure l'estucat "Ave Maria", hem intuït que també hi existeix. Per tant, si volem prosseguir aquesta recerca, ho haurem de fer en les dues direccions que aquests elements ens indiquen, això és: cap amunt i per la banda de les escales; és a dir, pujant la graonada per qualsevol dels dos costats. I després de pujar uns quants trams d'escala disposats a la catalana, arribem a les golfes.

Com és costum, l'antosta té el sostre més baix, i en aquest cas s'estén per gran part de la superfície de l'edifici. Des d'aquest espai, per mitja de les finestretes acabades amb arcs parabòlics, es tenen bones vistes del vestíbul que s'ha deixat a sota. Ara bé, quan un transita per una part concreta d'aquest sostremort, justament aquella situada en línia vertical amb la porta esvelta del vestíbul inferior, aleshores, de cop i volta succeeix una cosa inesperada i estranya: el sostre s'obre cap amunt com si fos l'esquerda d'una cova; i a certa alçada, penjat, un petit pont salva la fissura...

Per entendre l'estranyesa que s'acaba de veure, només hi ha una manera: sortir de les golfes, reprendre les escales per algun dels dos costats, i seguir pujant. I en fer-ho, es trobarà el que explico tot seguit. Primer, un es va acostant a la coberta inclinada de la caixa de l'escala, amb l'encavallada ben visible, il·luminada per tres finestres que estan situades a la part alta de la paret curta i exterior. Aquestes obertures són similars a les de les golfes que donen al vestíbul, això és, amb arcs parabòlics i cobertes amb reixes; però aquí són mes grans, i de les tres, la del centre és més alta que les altres dues i té una particularitat en el reixat: a més dels motius vegetals amb tiges erectes, a la part superior hi ha una circumferència que al seu interior té una creu grega quieta, serena, amb motius vegetals en els angles assenyalant al centre. Podem dir que per primera vegada en aquest edifici veiem aquesta creu de manera tan explícita i de tan a prop; i a més, amb

línies que deixen veure bastant clarament la relació de quadrats concèntrics propis del primer tram del procés geomètric.

Després de pujar tota la graonada, s'acaba, s'arriba a un llarg replà que ocupa tot el buc de l'escala. I allí, hi ha dues portes de fusta rústega: una al mig de la paret d'enfront; i l'altra a la banda oposada d'on es troben els vestíbuls inferiors, és a dir, a la dreta o a l'esquerra, depenent de quina de les dues escales s'hagi agafat.

Ara bé, si un obra la porta que té al davant, després de pujar un graonet, accedirà a una petita plataforma quadrada i de fusta, la qual té un esvoranc a sota: el pontarró abans llucat des de les golfes. Més enllà de la plataforma, hi ha una paret i una altra porta; i després de transitar per la passarel·la i obrir aquesta porta, es troba el final de l'altra escala, la que correspon a l'altre sexe. Per tant, aquesta passera comunica les dues escales en el seu punt més elevat, i està situada exactament en línia vertical en relació amb la porta allargada que s'ha identificat al vestíbul de la primera planta. Seguint amb la visita per aquest nivell superior, si hom torna al darrer replà de l'escala i obra la porta que queda a un costat, aleshores accedirà a una cambra estreta i llarga que rep el nom de "La Canongia", i que s'estén perpendicularment a les caixes de l'escala i als dos vestíbuls de sota. Seguidament, presento una imatge on es pot veure la distribució dels darrers espais que acabo de descriure:

En circular per aquesta àrea que conté els espais closos més elevats del Pavelló de Desmamats, hom s'adona que es tracta d'una zona molt especial i no fàcil d'entendre. I això per diversos motius. En primer lloc, per la complexitat de la distribució d'aquests espais, sense que, d'entrada, es vegi una raó pràctica que ho justifiqui. Així, l'arquitecte perfectament podria haver fet que les dues escales anessin a parar a un únic replà quadrat a on hi hagués una sola porta per entrar a La Canongia; i, en canvi, en el lloc on conflueixen les dues escales, hi va construir una habitació estreta i tancada amb dues portes, on l'única cosa que hi ha és una petita plataforma que passa per sobre d'un forat, i va convertir l'entrada a La Canongia en dues portes laterals i estretes.

En segon lloc, les portes que donen accés a la plataforma estan tancades amb pany i clau. I això vol dir que poques persones hi podien accedir, i que es considerava que aquest espai tenia molt valor, cosa que d'entrada, pel què s'hi troba, tampoc és fàcil de comprendre.

En tercer lloc, resulta que l'única objecte que hi ha en aquest espai és una petita plataforma que mesura 1,17 m x 1,17m, i que és de fusta –l'única superfície plana feta

amb aquest material en tot l'edifici—, la qual cosa li dona certa fragilitat. I això tampoc és fàcil de capir, si no és que el valor d'aquesta plataforma resideix, no en l'objecte en si ni tampoc en la seva funció, sinó en el que representa.

I en quart lloc, malgrat que per fer aquests pavellons Camil Oliveras va haver d'elaborar i presentar una gran quantitat de plànols i d'informes amb tota mena d'explicacions¹, la veritat és que no existeix ni un sol plànol on aparegui aquesta part superior del Pavelló de Desmamat, ni tampoc cap referència escrita a la mateixa. I això afegeix més misteri a tot plegat, i implica que si volem entendre què significa aquesta zona del pavelló, l'únic que podem fer és: visitar-la, estudiar-la, i reflexionar sobre ella.

A partir d'aquí, el que jo ara voldria fer és explicar què és el que a mi m'ha suggerit el pas per aquest pont custodiat. Així, la veritat és que el trànsit per aquesta passera produeix més aviat certa inquietud amb connotacions greus: el fet que es trobi al final d'un recorregut que comporta mobilitat física, esforç intel·lectual i implicació personal, i que estigui en un espai clos, fosc i fràgil; tot això desperta pensaments sobre la desgràcia i la benaurança, sobre la vida i la mort, reflexions experimentades de manera intensa i trobadora.

Ara bé, aquell que estigui familiaritzat amb el llenguatge de la geometria estètica, sabrà que la sortida airosa a aquest tipus d'experiències abissals, aquella que assenyalarà un sentit horitzontal i fins i tot ascendent, es trobarà en el moment en què, en el procés geomètric, s'infereixi la divina proporció. I aquí és on voldria entroncar amb el tema principal d'aquest treball, això és, conèixer com aquest tipus de geometria està present en aquests edificis, de manera que ara que ja hem visitat tot el Pavelló de Desmamat, penso que ha arribat el moment d'intentar refer en ell la forma de quadrat-cub que fa estona que estem perseguint.

Per reconstruir la forma del quadrat al centre del Pavelló de Desmamat, primer prendrem l'enrajolat que hi ha en el semisoterrani, i el considerarem l'eix de simetria horitzontal de l'esmentat quadrat. I després, agafarem aquesta mateixa dimensió, la girarem 90°, i la considerarem l'eix de simetria vertical del mateix quadrat, el qual mesurarà uns 12 m x 12 m. A la secció horitzontal de la planta baixa, aquest quadrat començarà a la paret que separa el primer vestíbul del segon, i inclourà les quatre columnes alineades d'aquest hall, la paret del fons d'aquest vestíbul amb les dues

¹ Avui en dia, tota aquesta documentació es pot consultar a l'Arxiu de la Diputació de Barcelona, el qual justament s'allotja en un dels pavellons fets pel mateix arquitecte.

columnes que la flanquegen, i gran part de la caixa de l'escala. En la secció horitzontal de la primera planta, el quadrat abraçarà també segments del tercer vestíbul, així com dels bucs de les escales. I dels nivells superiors, contindrà la corresponent part de la claraoia del tercer vestíbul, fragments també del final de l'escala, i l'habitació amb la plataforma.

A continuació, presento una imatge amb la localització d'aquest quadrat:

Amb la identificació de la forma quadrada al centre del pavelló, ja podem entreveure com es perfila la forma de creu grega al seu interior. Així, el centre de la creu i els seus braços laterals es corresponen amb el que ocupa el mateix enrajolat del semisoterrani, amb l'espai que delimiten les sis columnes del segon vestíbul, i amb part de la claraoia dels nivells superiors; i indirectament també estarien al·ludits per la disposició dels bucs de l'escala, i pels passadissos laterals que corren en els diversos nivells. El centre de la creu també es correspondria amb el petit quadrat format per les dues columnes centrals del segon vestíbul i la distància entre cadascuna d'aquestes columnes i la paret del fons del hall; i aquest centre estaria indirectament al·ludit pel quadrat petit que formen els dos últims replans de l'escala més l'espai amb la plataforma. I pel que fa als braços verticals de la creu, aquests, a més de coincidir amb parts del segon vestíbul, del tercer vestíbul, i dels bucs de l'escala, també estan indirectament al·ludits per la forma rectangular del primer vestíbul, i, sobretot, pel darrer espai visitat, La Canongia.

Ara bé, el fet que la forma quadrada gran que hem dibuixat estigui present en tots els nivells d'aquest edifici, deixa entreveure que, de manera similar a com hem vist que succeeix en el Pavelló de Lactància, probablement també aquí l'autor hi va deixar per redescobrir el volum d'un cub, del qual el quadrat que hem dibuixat formaria dues de les seves cares. I a partir del que s'ha explicat, no és difícil inferir a on comença i a on acaba aquest cub: s'inicia també en el terra del vestíbul del primer pis, té la mateixa alçada que els trams d'escala que parteixen d'aquest nivell, i arriba fins a la part superior de l'habitació on hi ha la plataforma. Seguidament, presento una imatge que mostren a on està localitzat aquest cub:

Amb aquesta imatge, podem adonar-nos de l'existència de les relacions següents. Primerament, la cara superior del cub no sols coincideix amb la part on comença el

teulat central de la claraboia i la part superior de l'habitació on hi ha la plataforma, sinó que també es troba a la mateixa alçada que la crestellera del teulat de La Canongia.

Segonament, el punt del cub on es creuen les seves diagonals es troba en l'eix de simetria vertical tant de la secció longitudinal com de la secció transversal, és a dir, en la mateixes línies verticals on havíem localitzat els dos elements del tercer vestíbul que ens havien cridat l'atenció, la porta esvelta i les dues finestres petites, i també en la mateixa línia vertical on hi ha la plataforma.

En tercer lloc, la superfície on hi ha els dos darrers replans de l'escala i la passarel·la, forma part de la cara d'un altre cub que és més petit que el gran que hem dibuixat, i una de les diagonals del cub gran té una part que coincideix amb una de les diagonals d'aquest cub petit. A més, el centre de les diagonals del cub petit es troba a la mateixa alçada que les finestres petites del tercer vestíbul a les quals m'he referit en el punt anterior. Per tant, els mateixos elements del tercer vestíbul que ens han ajudat a trobar la forma del quadrat i del cub gran, d'alguna manera també al·ludeixen a la forma del quadrat-cub petit, i això ens porta a considerar aquest cub petit com el centre del cub gran, però desplaçat.

I finalment, un cop hem vist on està localitzada la forma del quadrat-cub central en aquest pavelló, es pot inferir com s'estenen les formes de la geometria estètica al conjunt de l'edifici, prenent justament com a model l'aplicació que més amunt s'ha esmentat que es pot fer en el disseny de l'estucat amb la salutació "AVE MARIA" del primer vestíbul.

Amb això, podem dir que hem trobat com les principals formes de la geometria estètica estan presents en el conjunt del Pavelló de Desmamat, inclosa la forma del quadrat-cub. Similarment a com ocorre en el Pavelló de Lactància, aquí el quadrat-cub es troba al centre de l'edifici, comença en el primer pis, i acaba en les parts més elevades. Certament, en el Pavelló de Desmamat, seguint les majors dimensions de tot l'edifici, la forma del quadrat-cub és més gran que la que hi ha en el Pavelló de Lactància. I tanmateix, entre ambdues formes hi ha una relació: el quadrat-cub petit del Pavelló de Desmamat, al seu torn centre desplaçat de la forma de creu grega, mesura la meitat (4 m) que el quadrat-cub del Pavelló de Lactància (8 m).

Ara bé, si en el cas del Pavelló de Lactància hem conclòs que la forma d'un cub amb una creu representa l'encarnació i el naixement de Jesús, aleshores, en el cas del Pavelló

de Desmamats, ¿què significa el quadrat-cub amb la creu? ¿Representa el mateix que en el Pavelló de Lactància? Doncs bé, anem-ho a esbrinar.

En el Pavelló de Desmamats, com en el cas del Pavelló de Lactància, al centre del quadrat-cub, allí on al final del procés geomètric s'ha d'inferir la secció àuria, no hi ha cap element arquitectònic, ni decoratiu ni funcional, que ens doni alguna pista sobre què significa allí la divina proporció. D'altra banda, hem dit que en el cas del Pavelló de Desmamats hi ha una altra forma de quadrat-cub més petita, la qual representa el centre de la forma del quadrat-cub més gran, però desplaçada; i podem comprovar que en el punt central d'aquest quadrat-cub més petit tampoc hi ha cap element arquitectònic, ni decoratiu ni funcional, que ens proporcioni alguna indicació de què significa aquí la inferència de la divina proporció.

Tanmateix, hem conegut que en aquest quadrat-cub petit és on hi ha la passarel·la, i si allí algú se situa dempeus a sobre d'aquesta plataforma, aleshores sí que hi haurà quelcom que coincidirà amb el punt central d'aquest quadrat-cub, això és, la persona que s'hi ha col·locat, i, més en concret, si es tracta d'un individu d'alçada mitjana, el cap d'aquesta persona. D'aquesta manera, doncs, hauríem trobat un element, certament no deixat per l'artista però sí calculat per ell, el qual coincideix amb el punt central del quadrat-cub on s'infereix la divina proporció: el cap, la ment, podríem dir, de la persona que se situa a sobre de la passarel·la que està emplaçada a la part més alta del Pavelló de Desmamats. I ara hauríem d'esbrinar si aquesta troballa ens pot donar alguna referència de què significa aquest punt central.

Amb això, tornem a una qüestió que més amunt ha quedat oberta, a saber: qui és aquesta persona que es pot situar a sobre de la passarel·la, de manera que el seu cap coincideixi amb el centre on s'infereix la secció àuria. Qüestió a la qual ara s'afegeix una altra, això és: per què l'artista podria haver volgut al·ludir la ment d'aquesta persona. Pel que fa a la primera pregunta, sembla que aquesta persona només podia ser la que tenia la clau per obrir la porta que dona a l'habitació on hi ha la passarel·la; individu que molt probablement era el mateix que podia entrar a l'únic espai que es troba a la mateixa alçada, La Canongia. És a dir, aquesta persona havia de ser el canonge o, en plural, els canonges. I, per tant, a partir d'ara podem anomenar aquesta passarel·la el "pas dels canonges".

Això devia ser el que es corresponia amb el que les institucions determinaven. Ara bé, a més del que diuen les institucions, hi ha el que aquestes representen o haurien de

representar. I aleshores ens hauríem de preguntar qui era, des del punt de vista dels coneixements, la persona que amb propietat, segons un saber veritable, estava legitimada per transitar per la passera. Doncs, al meu entendre, aquesta persona era la que a més de tenir la clau física per obrir la porta, tenia la clau mental per “obrir”, dilucidar el simbolisme que només és comprensible des d’aquesta plataforma, això és: tots els símbols que en estucats, columnes, formes, etc., hem anat trobant i desxifrant al llarg de la visita que hem fet per l’edifici, els quals ens han permès reconstruir les figures del quadrat, la creu i el cub, i aplicar-hi el procés geomètric fins arribar a inferir-hi la divina proporció.

I arribats a aquest punt, els explicaré el que jo penso que significa la creu grega en aquest edifici. En el cas del Pavelló de Lactància, aquesta creu és visible des de ben aviat i tota ella està il·luminada per la llum solar. Per contra, en el Pavelló de Desmamats inferir aquesta forma de creu ha estat més complicat: certament, també hi ha una part d’ella il·luminada per la llum solar, a saber, aquella que configura el centre i els extrems laterals, però no la resta, que només pot ser descoberta després de visitar els nivells superiors de l’edifici, situar-se a sobre de la passarel·la, i fer-ne tota la reconstrucció. Per consegüent, podem dir que a diferència del que ocorre en el Pavelló de Lactància, on la creu està formada principalment de llum solar i es capta per mitjà de la vista, en el Pavelló de Desmamats, la creu es forma amb l’activitat intel·lectual i es capta amb la imaginació: tot plegat, un transició, per mitjà de l’art, de la llum solar a la llum espiritual; exemple paradigmàtic del que es coneix com la metafísica de la llum, disciplina important en la cultura occidental.¹ Doncs bé, a partir d’aquí arribo a la conclusió que en el Pavelló de Desmamats aquesta creu significa:

- 1) La mort de Jesucrist.
- 2) I la seva resurrecció, o la resurrecció entesa com un renaixement.

És a dir: ambdós esdeveniments ocorreguts també per la condició de la Immaculada Concepció, la qual justament és al·ludida en l’esgrafiat que es troba a l’entrada d’aquest pavelló i que diu “Ave Maria Puríssima”.

¹ Vegeu RIUS SANTAMARIA, Carles (2019-2020), “La metafísica de la llum en Schelling, fonament de les arts plàstiques”. *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, núm. XXX-XXXI, pàgs. 243-253.

En paraules pròpies de la filosofia de la religió, podem dir que la representació interior de la creu lluminosa representa el retorn del Fill al Pare i l'Esperit que aquest envia. Per tant, en aquest cas no es tracta tant de representar l'Esperit que es va revelar en un moment determinat com és el de l'encarnació, sinó de l'Esperit que Jesucrist va anunciar que faria enviar un cop ell hagués retornat al Pare (Lc 24, 49).

Amb aquesta interpretació que acabo de fer del Pavelló de Desmamat, hom pot adonar-se que Camil Oliveras va construir una arquitectura en la qual no sols se suggereix al visitant que faci un recorregut pels espais interns de l'obra, sinó també que aquest recorregut promogui en el subjecte una recerca en el seu propi interior; i això fins arribar a adquirir el saber que tenia aquell qui amb propietat podia transitar pel "pas dels canonges".¹

Però amb això sorgeixen preguntes com les següents: ¿d'on va treure Camil Oliveras la idea d'un canonge que dominés aquest simbolisme? ¿I quin era el coneixement que aquesta figura canonical havia de tenir per dominar tots aquests símbols...? Al meu entendre, resoldre qüestions com aquestes pot ser important per entendre no sols l'obra de Camil Oliveras, sinó també la d'Antoni Gaudí. Però aquesta tasca l'haurem de deixar per a una altra ocasió...

Curriculum Vitae

Carles Rius Santamaria holds a doctorate in Philosophy from the University of Barcelona with a thesis on Antoni Gaudí's Casa Bellesguard. He is currently a professor at this university, where he teaches History of Aesthetic Ideas, and Contemporary Theories of Art and Literature (Bachelor's degree), as well as Critical Theory of Society (Master's degree). He is a member of APORIA (Research Group in Contemporary Philosophy, Ethics, and Politics). He is author of several books and articles, including: "Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem through Light and Aesthetic

¹ De fet, quelcom similar és el que va intentar fer Peter Lenz amb el seu projecte d'Església Ideal, i Antoni Gaudí a la Casa Belleguard i en el Park Güell. Vegeu, al respecte: RIUS SANTAMARIA, Carles (2011). *Gaudí..., op. cit.*, pàgs. 195-205; i RIUS SANTAMARIA, Carles (2020). "Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem through Light and Aesthetic Geometry". *Matèria. Revista Internacional d'Art*, núm. 16-17, pàgs. 171-197.

Geometry", *Matèria. Revista Internacional d'Art* (16-17), 2020, pp. 171-198; "Geometria estètica i llum a l'església del monestir de Valldonzella", III coupDefouet Congress, 2018; *Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the Key to His Symbolism*, Barcelona, University of Barcelona, 2014; *Gaudí i la quinta potència. La filosofia d'un art*, Barcelona, University of Barcelona, 2011; and "Gaudí und das Deutsche Denken", in *Grenzen sind Strassen*, vol. I, 2007, Barcelona, Generalitat de Catalunya, pp. 116-117.