



Gaudí e la reinvenzione dell'ordine architettonico

Simonetta Ciranna
simonetta.ciranna@univaq.it

Il termine “reinvenzione”, usato nel titolo, trae suggerimento dall’articolo Gli ordini architettonici rinascita o invenzione? in cui i due autori, Christof Thoenes e Hubertus Günther, preannunciavano già nell’intestazione le loro considerazioni sulla codificazione e teorizzazione dell’ordine architettonico formulate nel Rinascimento. Il saggio sottolineava come la sperimentazione svolta tra il Quattro e il Cinquecento mirasse alla creazione di uno strumento di progettazione razionale. Anche Gaudí scandagliò nuove regole compositive attraverso la collazione della manualistica contemporanea e del patrimonio architettonico del passato, la cui conoscenza era solo in minima parte diretta. Così egli pervenne alla reinvenzione dell’ordine dorico, adottandolo nella sala ipostila o teatro greco del parco Güell. Il testo indaga quest’opera, la sola in cui Gaudí impiegò il sistema architravato, utilizzando un ordine dorico dove la conformità morfologica degli elementi – fusto, capitello, architrave, fregio e cornice – con il modello antico e i rapporti reciproci tra le singole parti e il tutto non rompono l’unità stilistica. Una riflessione che tocca anche la sua definizione di architettura “arcaica” e “mediterranea”.

Gaudí y la reinención del orden arquitectónico

Simonetta Ciranna

El término “reinención” utilizado en el título se inspira en el artículo *Gli ordini architettonici rinascita o invenzione?* en el que los dos autores, Christof Thoenes y Hubertus Günther, anunciaban sus consideraciones sobre la codificación y la teoría del orden arquitectónico formuladas en el Renacimiento¹. Dicho ensayo, ejemplo de una reflexión más amplia², subrayaba cómo la intensa experimentación llevada a cabo por los arquitectos entre los siglos XV y XVI aspiraba, más que al redescubrimiento de las reglas antiguas, a la creación de una herramienta de proyección racional mediada por la confrontación del texto de Vitruvio con la arquitectura romana directamente presente.

Con un objetivo análogo, Gaudí progresó en la creación de su arquitectura, tanteando nuevas reglas compositivas a través del cotejo, o mejor, de la superposición y trituración³, como ya se ha mencionado, de los manuales contemporáneos y del patrimonio arquitectónico del pasado, cuyo conocimiento era directo solo en una mínima parte. En su trituración estilística y en su investigación sobre una arquitectura como síntesis de forma, estructura y función, Gaudí llevó a cabo las enseñanzas absorbidas entre 1874 y 1878 en los cursos atendidos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y

1. THOENES, GÜNTHER 1985.

2. Entre otros: THOENES 1980; BRUSCHI 1992.

3. Ver HEREU 1987; MERCADER 2002.

de su primero director el arquitecto Eliés Rogent. En la biblioteca de la Escuela él tuvo la ocasión de profundizar los aspectos técnicos de la disciplina importados desde el modelo del politécnico francés por medio de las obras de Jean-Baptiste Rondelet y de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, y de construirse una ecléctica cultura visiva por medio de libros de incisiones, revistas y colecciones fotográficas de arquitecturas que pertenecían a culturas lejanas geográficamente y cronológicamente. Textos de calidad gráfica notable, entre los cuales se destacan la obra de Luigi Canina dedicada a la arquitectura romana y la de Owen Jones sobre la Alhambra, de Pascal Coste y de Prisse d'Avennes ambas sobre los monumentos de El Cairo⁴.

Procediendo de este modo, Gaudí llegó también a la reinención del único orden arquitectónico (entendido como un sistema trilitico compuesto por partes conectadas entre sí por reglas proporcionales y morfológicas) aplicado por él mismo en toda su producción artística: el dórico, adoptado en la sala hipóstila o teatro griego del Parque Güell. Solo en este edificio Gaudí empleó, de manera clara y monumentalizada, el sistema arquitebado, utilizando un orden dórico en el que la correspondencia morfológica de los elementos (fuste, capitel, arquitebe, friso y cornisa) con el modelo antiguo y la relación recíproca entre las partes y el todo no rompen la unidad estilística. La discontinuidad del sistema trilitico, junto con la integridad y la coherencia de los elementos, más allá de la ortodoxia con respecto a las reglas de proporción y formales del orden dórico, son justamente las que hacen de la sala un unicum. De hecho, la metodología de proyecto de Gaudí se basa, por lo general, en la reutilización de los elementos estructurales y figurativos descontextualizados y alejados de su sintaxis original. Elementos que luego se reintroducen en una lógica de construcción y figurativa en la que predomina la continuidad estructural de la arquitectura románica y gótica.

El edificio, por tanto, aparece como el único en el que el espacio, siempre heterogéneo en la arquitectura gaudiniana, resulta en cambio “contenido” por las 86 columnas dóricas y el entablamento sinuoso transformado en la parte posterior de un banco flexuoso (figs. 1-2). De hecho, la sala hipóstila, a la que se accede desde una escalinata monumental de doble rampa, constituye el soporte de una gran terraza, el teatro griego, que tiene como fondo la forma conoidal de la Montaña Pelada y, a sus pies, la ciudad y el mar (fig. 3). El espacio con columnas, que es el corazón del Parque Güell, debía ser el mercado de barrio de la ciudad-jardín destinada a la burguesía barcelonesa. Dicha urbanización se inició en 1900 como operación especulativa inmobiliaria financiada por el mecenas y empresario Eusebi Güell, y se interrumpió en 1914. La excepcionalidad de la estructura en la producción del arquitecto explica las numerosas interpretaciones, contrapuestas o solo complementarias, pero

4. PEDRET 2004; VAN HENSBERGEN 2001.





En la pàgina anterior, figura 1. Barcelona, Parque Güell. Columnata y entablamento del teatro griego (de GÜELL 1991, p. 98).

Figura 2. Barcelona, Parque Güell. Columnata y entablamento del teatro griego (foto S. Ciranna).

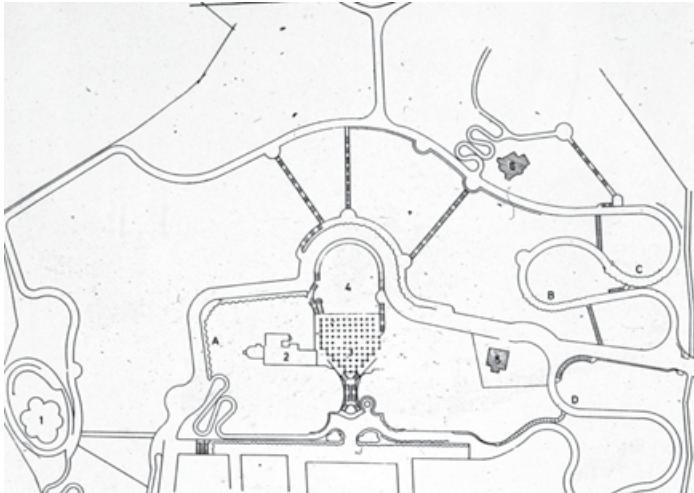


Figura 3. Diseño del Parque Güell, parte del barrio de la ciudad-jardín destinada a la burguesía barcelonesa y financiada por el mecenas y empresario Eusebi Güell (de GÜELL 1991, p. 87).

convergentes siempre en lo relativo al atributo arcaico en la adjetivación del orden dórico utilizado por el maestro catalán. El término arcaico, referido a las expresiones más antiguas de todas las artes y culturas, se adapta bien a la investigación general de Gaudí, si bien aplicado a la sala dórica del parque barcelonés hace referencia específicamente a los orígenes del desarrollo artístico del mundo griego y de los países del Mediterráneo que compartieron las experiencias figurativas, punto de llegada de las grandes tradiciones artísticas de las civilizaciones orientales y egeas más antiguas.

Joan Bergós i Massó fue uno de los primeros en escribir sobre dórico arcaizante, si bien medía en 3:4 la relación entre la altura de la columna y el entablamento. Más cercano, por tanto, a los edificios clásicos como el Partenón (aproximadamente 1:3), que a los de la Magna Grecia (principalmente 3:7)⁵. El mismo autor obtuvo asimismo la relación entre los componentes del entablamento, que resulta subdividida en 10,5 partes iguales: 5 la cornisa, 3 el friso y 2,5 el arquitrabe (figs. 4-5). Proporciones que no se encuentran en los ejemplos antiguos, que cuentan con un arquitrabe normalmente más alto que el friso (en el Partenón son iguales), y con un *geison* de aproximadamente un tercio del mismo.

Juan José Lahuerta habla explícitamente de evocación del arcaico de Gaudí, deteniéndose de manera más analítica en las relaciones de proporción y las posibles referencias a los principios

5. BERGÓS I MASSÓ 1999, p. 91 (la edición en catalán era de 1954).



Figura 4. Barcelona, Parque Güell. Particular del entablamiento de la sala ipostila: relación entre los componentes del entablamiento (foto S. Ciranna).



Figura 5. Barcelona, Parque Güell. La relación entre la columna y el entablamento (foto S. Ciranna).

vitruvianos⁶. Acerca de estos principios, es más correcto suponer una “rigurosa” alusión a Vitruvio que una transgresión voluntaria del tratadista⁷ allí donde Gaudí asumió como módulo el radio de la columna en el imoscapo, pero en los canónicos 14 módulos de altura incluyó también el entablamento. Sin embargo, también según Lahuerta, se halla una mayor ortodoxia en la proporcionalidad vitruviana asignada al dórico en el capítulo III del libro IV si se toma la altura del arquitrabe, incluidas las gotas y la moldura, como módulo para determinar la vertical. De este modo, la columna, con su capitel, tiene exactamente 14 módulos; y el entablamento 3,5, si se excluye la cornisa⁸. En cambio, la relación entre las partes del entablamento, como ponen de manifiesto las mediciones de Bergós i Massó, no respetan las indicaciones ortodoxas.

Por lo tanto, la arcaización a la que se refiere Lahuerta se debe sustancialmente al hecho de haber aumentado casi un módulo el diámetro de la columna (1,30 m) sin tocar la altura (fuste de 6 m), además de haber reducido el número de acanaladuras de 20 a 12.

Si bien es cierto que las 12 acanaladuras alejan al fuste del modelo predominante y clásico, acercándolo al de los templos más antiguos de Siracusa o a la *tholos* de Delfos (16 acanaladuras), el tratamiento diferente del revestimiento en el tercio (aproximadamente) inferior parece conllevar solo un ligero engrosamiento de la éntasis, nacida quizás en Sicilia y artificio predilecto en época arcaica. En cambio, la parte inferior de mosaico de cerámica blanca con teselas irregulares, al fundirse con el pavimento de pequeñas baldosas regulares también blancas, aligeran la columnata que, desde dentro, crea la ilusión de que emerge del agua (figs. 6-7). Dicha percepción del espacio interno recuerda visualmente a la Cisterna Basílica de Yerebatan Sarayı en Estambul, construida por Constantino y ampliada por Justiniano, cuyas aguas alimentaban las reservas del palacio imperial (figs. 8a-b). La referencia a la cisterna no es arriesgada; es más, probablemente corresponde a la idea del proyectista. De hecho, las columnas de ladrillo revestidas, por encima del mosaico, de cemento imitando piedra⁹, tienen un núcleo hueco destinado a recoger el agua de la plaza situada encima y a encauzarla hacia una gran cisterna subterránea.

Por tanto, el carácter arcaico tantas veces recordado del dórico de Gaudí se manifiesta esencialmente en la columnata externa y, en particular, en el frente adelantado de la distribución planimétrica,

6. LAHUERTA 1992.

7. BOHIGAS 1973, p. 160. El autor retoma la posición expresada por Josep Maria Sostres en la conferencia *Interpretación actual de Gaudí* del 2 de diciembre de 1958 (SOSTRES 1983, p. 122) citado en LAHUERTA 1992, p. 144 y sig.

8. Según Lahuerta, se puede identificar más referencias a las recomendaciones vitruvianas en los pseudo modillones inclinados de Gaudí, y también en la interpretación naturalista de las gotas; ambos referencias a su origen constructivo al que se refiere Vitruvio en el segundo capítulo del libro IV.

9. FANTONE 1999; BUXADÉ RIBOT 2008.

formado por un rectángulo flanqueado, sobre el largo, por un trapecio isósceles. Tres columnas componen dicha avanzada, cuya marcada frontalidad queda acentuada por la columna central situada sobre el eje de simetría de la sala. Desde este punto de vista inferior se percibe la unión “dolorosa” del fuste con el suave equino, que posee un perfil hinchado y aplastado, sin hipotraquelio, es decir, el cuello de la columna trabajado junto al capitel (fig. 9). Es esta ausencia la que determina el efecto de penetración, sin intermediación, de los dos elementos.

Un carácter arcaico proveniente, por lo tanto, de la exageración de ciertas características, entre las que se encuentran también los ábacos de forma octagonal y los mútulos, triglifos y gotas interpretados de manera naturalista. Sin embargo, dichos elementos siguen obedeciendo al frontalismo del orden, dispuestos para reforzar los ejes centrales de las columnas. Ejes marcados aún más por las cabezas de león que sobresalen de la cornisa.

La misma cornisa, repetida en la altura contra toda regla modular, asume una doble función: por un lado, de terminación del entablamento por la evolución de una poligonal abierta con una fuerte acentuación plástica y de claroscuro; y por otro lado, de zócalo de un ático luminoso y de colores, que corresponde al asiento y respaldo posteriores que conforman el perímetro de la plataforma superior.

La doble escalinata de acceso a la sala y a la terraza intermedia que la rodea parece brotar de esa suerte de pronaos tricéfalo a cuyos pies se rompe (fig. 10). Una imagen de claro valor urbano que evoca las escenografías urbanas del barroco romano del siglo XVIII, como la célebre escalinata de Trinità dei Monti en Plaza de España (Francesco De Santis 1723-1728), pero aún más los dos santuarios del Portugal septentrional: Bom Jesus do Monte en los alrededores de Braga y Nossa Senhora dos Remédios en Lamego, construidos también el siglo XVIII y caracterizados por escalinatas-vía crucis decoradas de manera alegre e inmersas en sorprendentes escenarios naturales. La popular sacralidad y religiosidad de las escaleras portuguesas tiene sin embargo un antepasado nítido y mediterráneo que va desde las teatrales escalinatas de acceso al palacio de Minos en Cnosos (esta, sin embargo, con columnas), pasando por los propileos de Atenas, hasta los santuarios de la región del Lazio (Italia) de la última fase republicana, como el de Hércules Víctor en Tívoli y el de la diosa Fortuna Primigenia en Praenestre (Palestrina). De estos últimos en particular parece derivar, además del sistema de terrazas, el marcado carácter axial de la estructura y la frontalidad del pronaos de la sala hipóstila; elementos estos últimos de probable derivación helenística.

La matriz mediterránea y el helenismo de la ambientación, de la relación entre arquitectura y orografía del lugar, parece tener una conexión directa con una mayor atención hacia Grecia, que reapareció en España a principios del siglo XX, quizás siguiendo también la estela de las primeras olimpiadas de la edad moderna celebradas en Atenas en 1896. La referencia de Gaudí al clasicismo y



Figuras 6-7. Barcelona, Parque Güell. La sala interior hipóstila (de GÜELL 1991, pp. 100-101).



Figuras 8a-b. Estambul, la Cisterna Basílica de Yerebatan Sarayı construida por Constantino y ampliada por Justiniano, cuyas aguas alimentaban las reservas del palacio imperial (foto S. Ciranna).

a lo mediterráneo nace, presumiblemente, de la voluntad de reencontrar los orígenes de la identidad nacional de Cataluña¹⁰, con el objetivo de una reivindicación regionalista de autonomía política y social, que cuenta entre sus elementos unificadores el idioma catalán, el arte y la arquitectura de la región comprendida entre Valencia y Perpiñán.

No obstante, el llamamiento nacionalista no niega un posible reflejo, en las opciones estilísticas del orden gaudiniano, de las consideraciones sobre el arte griego que habían animado los debates, las excavaciones y la propaganda de arquitectos, arqueólogos y viajeros-investigadores entre finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX; en particular, de aquellas reflexiones que consideraban a la arquitectura griega apoyada por la gótica en la recíproca capacidad de síntesis entre estructura, construcción y forma arquitectónica. En ese sentido, sin insistir ulteriormente en la relevancia de la obra de Viollet-le-Duc¹¹, y en particular de los *Entretiens*¹², en la formación del maestro catalán, hay que recordar cómo el alumno más directo del francés, Joseph Eugène Anatole de Baudot, realizó en 1904 en París la iglesia de Saint-Jean de Montmartre, mientras, en 1899, se llevaron a impresión los dos volúmenes de la extraordinaria obra *Histoire de l'architecture* de Auguste Choisy, académico tecnócrata primero en la Ecole des Ponts et Chaussées y luego en el Polytechnique de París¹³. La *Histoire* de Choisy, fruto de un trabajo de casi 20 años de investigación y reelaboración de escritos precedentes, resulta el fruto maduro del último teórico del ideal griego-dórico que, sin embargo, confiaba solo a la nueva técnica del hormigón armado la posibilidad de fundir las dos grandes tradiciones de construcción de la cultura occidental¹⁴. Al contrario que Choisy, Gaudí afrontó sus experimentaciones recuperando las técnicas de construcción tradicionales, y aunque rompió con el organicismo mural de la arquitectura del Renacimiento, para trabajar en el sistema de sustentación de armazón, no intentó nunca unir los dos lenguajes principales de Occidente y del Mediterráneo (el gótico y el dórico).

El dórico de la sala hipóstila, por lo tanto, fue elegido por Gaudí por la capacidad de síntesis perfecta de estructura, forma y función¹⁵. La posición dominante de la sala, sobre una plataforma que se eleva sobre todo el parque, parece querer consagrar la perfección alcanzada, también a la luz del orden rústico superpuesto utilizado por Gaudí en los tres pórticos-viaductos del parque: el *pont* de Baix, del Mig y de Dalt. Otra referencia, esta, a los imponentes sistemas de soporte abovedados utilizados en

10. Ver también LAHUERTA 1992.

11. Ver entre otros PANE 1964; LAHUERTA 2002.

12. VIOLLET-LE-DUC 1863-1872.

13. CHOISY 1964.

14. Ver FRAMPTON 1999, en particular el capítulo 2, pp. 53-83.

15. Ver RUBIÓ I BELLVER 1913.



Figura 9. Barcelona, Parque Güell. La sala hipóstila (foto S. Ciranna).

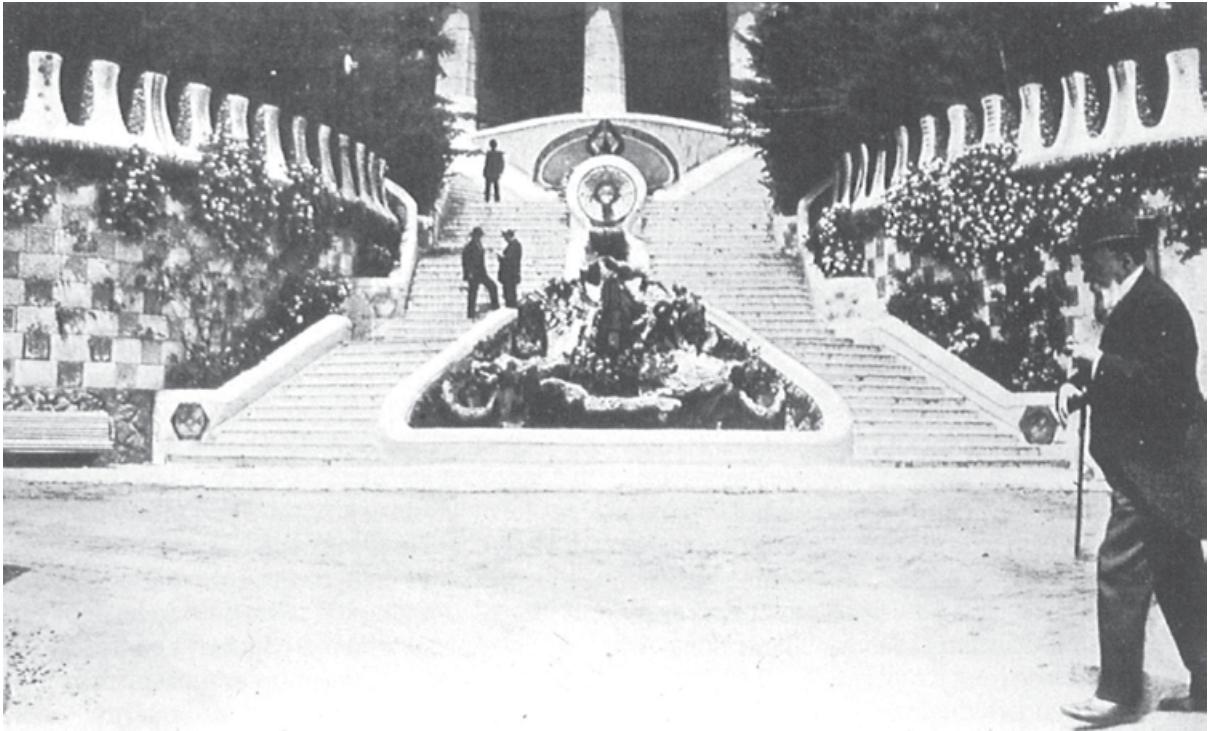


Figura 10. Barcelona, Parque Güell. La escala de acceso al pronao de la sala hipóstila (de LAHAUERTA 1992, p.167).

los santuarios de la región del Lazio, como el de Júpiter Anxur en Terracina y el antes mencionado de Hércules Víctor en Tívoli.

La solución griega del parque Güell representa, sin embargo, una excepción en el ámbito de una investigación arquitectónica fundada por el arquitecto catalán, en analogía con Anatole de Baudot¹⁶, y basada exclusivamente en la coherencia constructiva y formal de la arquitectura gótica.

Es posible, no obstante, encontrar una referencia a la columnata dórica del parque Güell en la fachada de la casa Milá i Camps, construida entre 1906 y 1910, no en vano durante los años de avance de las obras de la ciudad-jardín. La fachada, situada en la esquina de la manzana y cuyo valor urbano se debe a la posición privilegiada de bisagra de la red del Eixample de Barcelona, recuerda a la fachada dórica del mercado-teatro tanto en el perfil planimétrico como en el pseudo orden dórico gigante que marza el zócalo del edificio, cuyo entablamento está constituido por la progresión horizontal del pórtico del primer piso (fig. 11).

Al igual que en el pronaos de la sala hipóstila, la fachada de la Pedrera está reforzada en el lado corto principal y urbano de la quebrada, que es bisel de la manzana. Dicho pronaos coincide con el vestíbulo principal situado entre las dos entradas del edificio. Su mayor relevancia, atribuida al hecho de encontrarse en correspondencia con el cruce de calles, se debe figurativamente al eje de simetría que lo atraviesa y que determina la composición del sector superior de la fachada. El pronaos está marcado por dos columnas imponentes e inclinadas, también presentes en la otra entrada. Los dos elementos sustentantes están formados solo por un fuste y un esbozo de capitel sin base. Estos se extienden hacia el suelo como un fusto arbóreo.

La misma solución se da también en el segundo vestíbulo del edificio, pero a diferencia de este, en el principal la galería superior parece citar los componentes del entablamento: con un arquitrabe, una cornisa y un friso intermedio, en el que se alude a una colosal metopa diseñada por la perforación central encuadrada por columnas menores. El sistema parece retomar en términos gaudinianos la composición de la fachada del garaje Marboeuf en la calle Ponthieu 51 en París, realizado por Auguste Perret en 1905, y atribuible mejor a un sistema trilitico ortodoxo realizado en cemento armado.

La arquitectura de la Italia meridional e insular y, de manera más amplia, la de la cuenca mediterránea, han tenido un papel importante en la formación artística y profesional de los grandes intérpretes de la arquitectura clasicista y romántica europea: desde Johann Joachim Winckelmann a Karl Friedrich Schinkel o John Ruskin, y posteriormente, desde las primeras décadas del siglo XX, junto a Antoni Gaudí, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Adolf Loos y Le Corbusier.

16. Ver SCHOPFER 1902.



Figura 11. Barcelona, Casa Milà i Camps (de BERGÓS I MASSÓ 1999, p.232).

En estos “arquitectos-viajeros”, la búsqueda de los principios eternos de la arquitectura ha ido colocando el mito de la antigüedad clásica (griega en particular) en el marco de una atención más amplia en el clima, los materiales, la luz y los colores del paisaje mediterráneo.

El equilibrio o la simbiosis entre arquitectura y naturaleza, entre construcción, luz, espacio y atmósfera, forma parte integrante del clasicismo griego presente en la formación y la búsqueda de Gaudí, en particular en el orden dórico arcaizante adoptado en la sala hipóstila del Parque Güell en Barcelona. Una solución que enriquece el muestrario de fórmulas estilísticas, ejemplares y de autoridad que hunden sus raíces en el mundo grecorromano, pero que tuvieron una amplia y continua reinención a lo largo de los siglos, mucho después del Renacimiento y más allá de los territorios del Imperio. Un retorno a la riqueza de la herencia griega, cuyos cimientos comunes se basan en los órdenes arquitectónicos, entendidos como gramática de la Antigüedad, y en las proporciones, es decir, la armonía de las partes entre ellas y con el conjunto.

Aflora, no obstante, su pertenencia a una koiné lingüística de matriz helenística, de manera más importante en las soluciones gramaticales y compositivas de Gaudí, en particular en el pronaos de la sala hipóstila dominante en la colina del Parque Güell; y, de otra forma, en la sustentación figurativa de la distribución planimétrica y compositiva de la fachada de la Pedrera. Una proveniencia de la que se reinterpretan los valores urbanos y de la que se aprecian la exaltación de las proporciones y de la monumentalidad de la arquitectura, la estructuración de los espacios a través de la axialidad y las vistas de perspectivas, la inclinación a un decorativismo y a un repertorio de formas y motivos extendidos a los elementos del orden arquitectónico.

Una reflexión sobre la relación entre arquitectura y orografía de los lugares que nos lleva al clasicismo mediterráneo, quizás por el deseo de situar allí el origen de la identidad nacional de Cataluña.

En la restante y rica producción arquitectónica de Gaudí, los elementos estructurales verticales del orden son los que permanecen en una composición marcada por una continuidad estructural de tipo gótico. El uso descontextualizado de estos elementos, cuyo significado queda anulado, recuerda a la reutilización paleocristiana o, aún más, al que se halla en las criptas de la Alta Edad Media. En ambos casos cada componente estructural asume un significado simbólico-funcional y el espacio se hace preponderante con respecto a una arquitectura concebida según reglas compositivas bidimensionales.

Bibliografia

- BASSEGODA I NONELL 1992 - J. BASSEGODA I NONELL, *La Pedrera de Gaudí*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona 1992.
- BASSEGODA I NONELL 1996 - J. BASSEGODA I NONELL, *L'estudi de Gaudí: selecció d'articles publicats a la revista Temple entre 1971 i 1994*, Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, Barcelona 1996.
- BASSEGODA I NONELL, GARCÍA GABARRÓ 1999 - J. BASSEGODA I NONELL, G. GARCÍA GABARRÓ, *La Catedral de Antoni Gaudí: estudio analítico de su obra*, Ed. UPC, Barcelona 1999.
- BERGÓS I MASSÓ 1999 - J. BERGÓS I MASSÓ, *Gaudí. L'uomo e l'opera*, con introducción de M.A. Crippa y con un texto de J. Bassegoda Nonell, Jaca Book, Milano 1999.
- BOHIGAS 1973 - O. BOHIGAS, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Lumen, Barcelona 1973.
- BRUSCHI 1992 - A. BRUSCHI, *L'antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, en J. GUILLAUME (éd.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Actas del congreso (Tours, 9-14 junio 1986), Picard, Paris 1992, pp. 11-57.
- BUXADÉ RIBOT 2008 - C. BUXADÉ RIBOT, *The columns of Gaudí*, en R. GARGIANI (éd.), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Press polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2008, pp. 300-310.
- CARANDELL 1999 - J.M. CARANDELL, *Park Guell: l'utopia de Gaudí*, San Lluís, Triangle postals, Menorca 1999.
- CHOISY 1964 - A.F. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, 2 vol., E. Rouveyre, Paris 1964 (I ed., Paris 1899).
- CIRANNA 2003 - S. CIRANNA, *Il ruolo del «reimpiego» nella reinvenzione degli ordini rinascimentali*, en «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», 2003, 7, pp. 159-174.
- CURRELI 2010 - A. CURRELI, *La ciudad Guell: un fallimento de Gaudí?*, en «Città e Storia», 2010, 1, pp. 183-205.
- FANTONE 1999 - C.R. FANTONE, *Il mondo organico de Gaudí architetto costruttore*, Alinea, Firenze 1999.
- FRAMPTON 1999 - K. FRAMPTON, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999.
- GRAVAGNUOLO 1994 - B. GRAVAGNUOLO, *Il mito del Mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.
- GÜELL 1991 - X. GÜELL, *Gaudí Guide*, Gustavo Gili, Barcelona 1991.
- HEREU 1987 - P. HEREU, *Vers una arquitectura nacional*, Edicions UPC, Barcelona 1987.
- LAHUERTA 1992 - J.J. LAHUERTA, *Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*, Electa, Milano 1992.
- LAHUERTA 2002 - J.J. LAHUERTA (éd.), *Universo Gaudí*, Catálogo de la exposición (Barcelona, 15 octubre 2002 - 6 enero 2003), Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona 2002.
- MARTINEZ LAPENA 2002 - J.A. MARTINEZ LAPENA, *Park Guell*, Gili, Barcelona 2002.
- MERCADER 2002 - L. MERCADER (éd.), *Antoni Gaudí. Escritos y documentos*, Ediciones El Acanalado, Barcelona 2002 (El Acanalado, 54).
- PANE 2005 - G. PANE, *Attualità di Antoni Gaudí*, Actas del congreso internacional (Napoli, 15-16 abril 2005), CLEAN, Napoli 2008.
- PANE 1964 - R. PANE, *Antoni Gaudí*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- PEDRET 2004 - C.R. PEDRET, *Tiempo de deriva: mappa psicogeografica della scuola di architettura del giovane Gaudí*, en G. BONACCORSO (éd.), *Dossier Gaudí: ricerche, proposte, riletture*, Servizio Editoriale Universitario, Pisa 2004, pp. 49-57.
- RUBÍO I BELLVER 1913 - J. RUBÍO I BELLVER, *Difficultats per a arribar a la sintèssis arquitectonica*, en «Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña», Barcelona 1913, pp. 63-79.
- SCHOPFER 1902 - A.J. SCHOPFER, *A New French Method of Cement Construction*, en «Architectural Record», 1902, 12, pp. 271-278, 375-393.

SOSTRES 1983 - J.M. SOSTRES, *Interpretación actual de Gaudí*, en J.M. Sostres, *Opiniones sobre arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Madrid 1983, p. 122.

THOENES 1980 - C. THOENES, "Spezie" e "ordine" di colonne nell'architettura di Brunelleschi, en *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Actas del congreso internacional (Firenze, 16-22 octubre 1977), 2 voll., Centro Di, Firenze 1980, II, pp. 459-469.

THOENES, GÜNTHER 1985 - C. THOENES, H. GÜNTHER, *Gli ordini architettonici rinascita o invenzione?*, en M. FAGIOLO (éd.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 261-310.

VAN HENSBERGEN 2001 - G. VAN HENSBERGEN, *Gaudí*, HarperCollins, London 2001.

VIOLLET-LE-DUC 1863-1872 - E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, 2 voll., A. Morel et C.ie Editeurs, Paris 1863-1872.