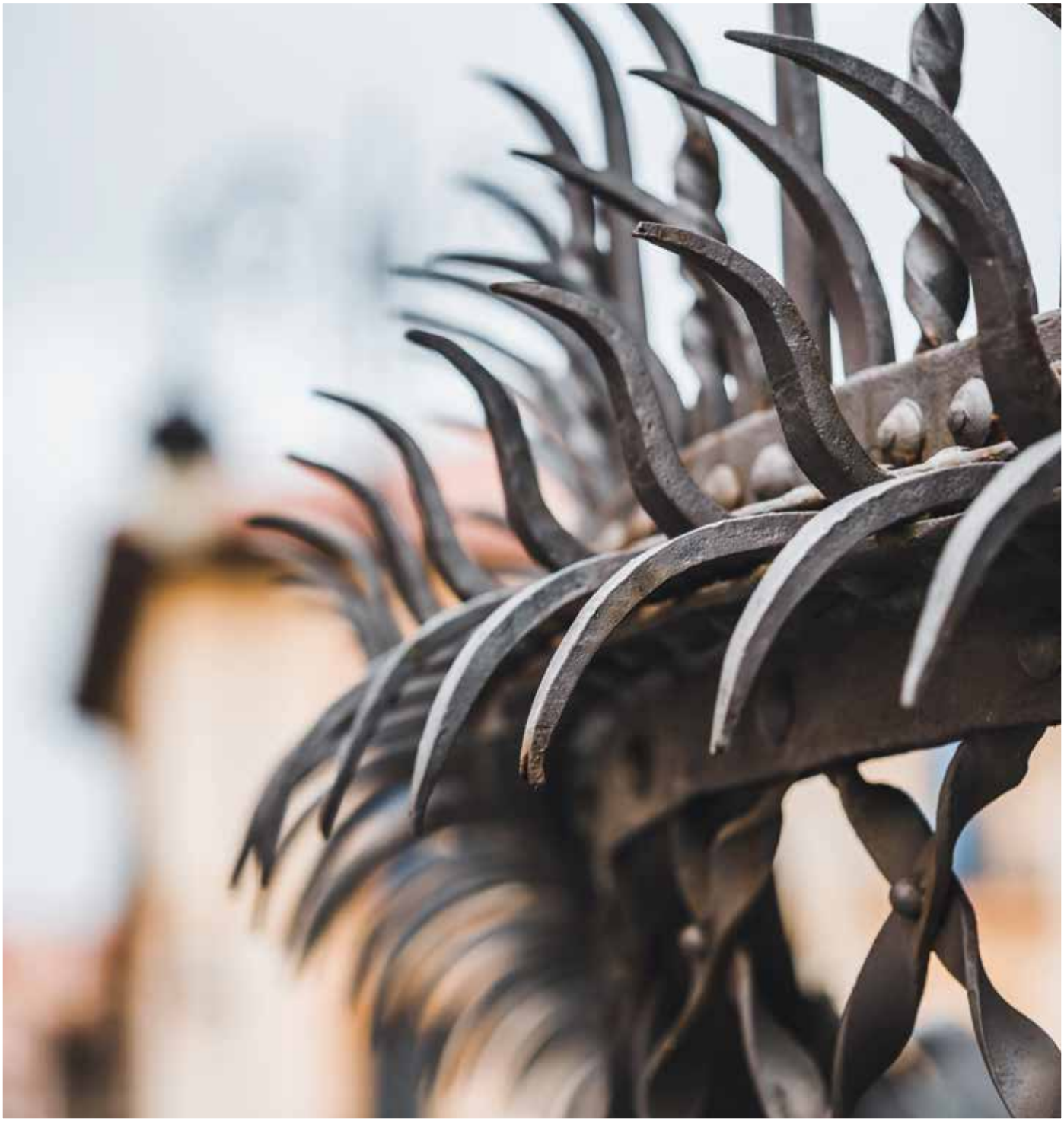
DRAGON

LA CASA BOTINES Y EL GRIAL //P. 8 NOTICIAS //P. 17 AGENDA //P. 19 BOTINES, UN SOLAR, UN PLEITO Y UNA CASA //P. 22 GAUDÍ Y LAS ABEJAS, VOLVER AL ORIGEN //P. 31 EL GAUDÍ OCULTO, TRES PROYECTOS URBANOS NO CONSTRUIDOS PARA BARCELONA //P. 38 EL SOLAR DE LA CASA DE LOS SEÑORES FERNÁNDEZ Y ANDRÉS //P.45 FUSIÓN MODERNISTA //P.50 FIRMA INVITADA. EL MODERNISMO, VALORES Y PERVIVIENCIA //P. 56



REVISTA OFICIAL MUSEO CASA BOTINES GAUDÍ // #03 // PVP: 10 EUROS

9 788494 889639

"La memoria es una de las fuentes de los historiadores pero no la única, porque es infiel. Reconstruimos y nos atribuimos un papel que no es el que tuvimos, sino el que habríamos querido tener. No basta con quedarse sólo con la memoria, pero tampoco con la historia, porque hay páginas de la memoria que nos dan una visión que no se encuentra en los libros de historia".

TZVETAN TODOROV

01..

RAÚL FERNANDEZ SOBRINO
DIRECTOR DEL MUSEO CASA BOTINES GAUDÍ

LA CASA BOTINES DE LEÓN: LUGAR DE MEMORIA.

En los años ochenta del siglo pasado Pierre Nora creaba el concepto lugar de memoria. En el libro Les Lieux de mémoire expone sus propuestas sobre la conformación de la memoria colectiva, desarrollando así las teorías del psicólogo y sociólogo durkheimiano Maurice Halbwach. En su opinión los lugares de memoria son el conjunto de lugares donde se ancla, condensa, cristaliza, refugia y expresa la memoria colectiva. El autor define también una versión ampliada de este concepto, formulada de la siguiente manera: "toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad".

No todos los lugares históricos poseen la capacidad de ser recordados. La condición que han de cumplir es que la memoria colectiva actúe en los mismos. Un lugar de memoria posee las características de un nodo de conjunción de diferentes itinerarios de la memoria, distinguidos por su perdurabilidad. Un lugar de memoria se reformula de maneras diferentes a lo largo del tiempo, puede ser revisitado y modificado. Pero un lugar de memoria abandonado, sin uso, sólo alcanzará a ser considerado un recuerdo de un lugar.

Siguiendo a Pierre Nora, podemos afirmar que la Casa Botines de León constituye el principal lugar de memoria del siglo XX de la ciudad de León. A mediados de la década pasada, la incertidumbre sobre el futuro del edificio amenazaba la posibilidad apenas conformada. Sin embargo, la decidida actuación de FUNDOS y su director general, José María Viejo, no solo eliminó las incertidumbres, sino que también consolidó de manera definitiva los diversos itinerarios de la memoria que convergen en la Casa Botines al abrir el edificio a los ciudadanos y asignarle un uso cultural como museo. El Museo Casa Botines Gaudí ha logrado, en poco más de 1000 días, salvar un edificio, dotarle de un uso sostenible y generar un recurso cultural de proyección internacional que, en clave local, agranda su carácter de lugar de memoria.

Desde la mencionada perspectiva de lugar de memoria, la Casa Botines se configura como un nodo de convergencia de múltiples itinerarios. Es imperativo considerar sus diversos roles a lo largo de los años, que han moldeado una memoria individual en constante evolución. En primer lugar, la corriente del liberalismo económico decimonónico. Su construcción fue auspiciada por los empresarios Simón Fernández Fernández (1798-1891) y Mariano Andrés González-Luna (1844-1911), propietarios de una sociedad mercantil dedicada a la venta y distribución de tejidos, así como a operaciones bancarias. El fundador de la sociedad era Joan Homs Botines, catalán llegado a León en 1834.

Los fundadores encomendaron a Antonio Gaudí la construcción de un edificio destinado a albergar su establecimiento comercial y entidad bancaria en los niveles inferiores, residencias familiares en la planta noble y apartamentos en los niveles superiores. La Casa Botines constituyó también la punta de lanza del nuevo urbanismo de la ciudad de León. Se erigió como un laboratorio experimental para Gaudí, brindándole la oportunidad de explorar, con total libertad, conceptos y dispositivos arquitectónicos, decorativos y simbólicos innovadores que aplicaría posteriormente en su obra general.

En segundo lugar, desde 1892 hasta 1929 fue tienda de tejidos y viviendas. Pero en 1929, la Caja de Ahorros de León adquirió el edificio, remodelando la planta baja como oficinas de atención al público. Durante este período la Casa Botines adquiere la memoria relacionada con la tradición filantrópica de la entidad, cuyo origen hallamos en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de León. En 1992 Caja España transformó el edificio en sede corporativa, eliminando el uso residencial y emprendiendo una restauración integral. Durante dos décadas simbolizó el poder económico local.

La desaparición de la Caja de Ahorros durante la crisis inmobiliaria de 2008 llevó a su sucesora, la Fundación Obra Social de Castilla y León FUNDOS, a abrir al público el edifico en 2017 y, dos años después, a convertirlo en Museo, desarrollando un contenido teórico y simbólico centrado en la figura de Gaudí. La memoria colectiva actual del edificio se encuentra moldeada por el discurso generado por el proyecto museológico, focalizado en la figura universal del arquitecto. Sin embargo, numerosos habitantes de León conservan una memoria individual que se centra tanto en el uso bancario del edificio como en las visitas a los apartamentos de alquiler, antes de su transformación corporativa en 1992.

El principal logro reside en la conformación de un lugar de memoria al implementar un programa público que recupera la memoria original del edificio, incorporando tanto el discurso museológico como la restauración de los espacios arquitectónicos originales. La conversión de un edificio corporativo en un espacio cultural accesible a los ciudadanos se fundamenta en la adopción de nuevas estrategias de memoria que trascienden lo local, incorporando la universalidad asociada a la figura de Gaudí. Todo ello conforma la Casa Botines como el lugar de memoria del siglo XX de la ciudad de León.

Bibliografía

- ACUÑA O.Y. (2014) "El pasado. Historia o Memoria", en Revista Historia y Memoria, No. 9 (julio-diciembre, 2014), págs. 57-87.
- ALLIER, E. (2008) "Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria"- Historia y Grafía, núm. 31, 2008, pp. 165-192 Departamento de Historia Distrito Federal, México.
- CARRIEDO, M. (1997): "Sobre el año en que Gaudí conoció León", en VVAA (1997): El edificio Gaudí de León. Casa Botines. León: Caja España, pp. 93-94.
- COMPADRE, F. y DÍEZ SAENZ DE MIERA, M. (1997): "La Casa Botines después de Gaudí", VVAA (1997): El edificio Gaudí de León, Casa Botines. León: Caja España.
- DUEÑAS, M.A. (2020) "La construcción de relatos sobre el pasado. Apología para la historia" en Revista Historia y Memoria, núm. 21 (2020): Julio-diciembre 2020, págs.21 a 70.
- GARCÍA ÁLVAREZ, C. (2017): Gaudí: Símbolos del Éxtasis. Madrid: Siruela.
- LUCAS DEL SER, C. (2002): "Juan Horns y Botines. El comerciante catalán que dio nombre al edificio de Gaudí en León", Nuevas Iniciativas, nº 20.
- MARTINELL, C. (1967): Gaudí: su vida, su teoría, su obra. Barcelona: 1967.
- NAMER, G. (1998) "Antifascismo y "La memoria de los músicos" de Halbwachs" en Revista Ayer nº32. Coord. por Josefina Cuesta Bustillo, págs. 35-56.
- NORA, P. (1998) "La aventura de Les lieux de mémoire" en Revista Ayer, nº32. Coord. por Josefina Cuesta Bustillo, págs. 17-34.
- NORA, P. (2001) "Entre mémoire et histoire", en Pierre Nora (ed.), Les lieux de mémoire, t. 1, La République, 2a ed., París, Gallimard, 2001, pp. 23-43.
- TODOROV, T. (2015) "La memoria tiene una potencia que la historia nunca alcanza"/ Entrevistado por Daniel Gascón. Revista Letras Libres. 11 de junio de 2015. [En línea]. [Consulta 1 de noviembre de 2023]. Disponible en web https://letraslibres.com/historia/la-memoria-tiene-una-potencia-que-la-historia-nunca-alcanza/

DRAGON SUMARIO

REVISTA OFICIAL MUSEO CASA BOTINES GAUDÍ // **# 03**

INVIERNO 2023 # © 2023 Fundación FUNDOS

Plaza de San Marcelo, 5 · 24002 León (España)
Tel. +34 987 353 247 · comunicacion@casabotines.es
Suscripciones y redacción: *dragon@casabotines.es*

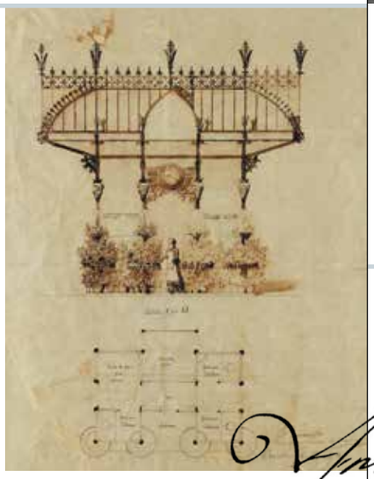
Fundación Obra Social de Castilla y León (FUNDOS)
Presidente: *Jorge Luis García Vázquez*
Director General: *José Maria Viejo del Pozo*
Director de Cultura y Patrimonio: *Raúl Fernández Sobrino*

08 LA CASA BOTINES Y EL GRIAL

19 AGENDA

31 GAUDÍ Y LAS ABEJAS

50 FUSIÓN MODERNISTA



45 EL SOLAR DE LA CASA DE LOS SEÑORES FERNÁNDEZ Y ANDRÉS

56 FIRMA INVITADA EL MODERNISMO VALORES Y PERVIVIENCIA

17 NOTICIAS

22 BOTINES, UN SOLAR, UN PLEITO Y UNA CASA

38 EL GAUDÍ OCULTO

Edita: *Museo Casa Botines Gaudí / www.casabotines.es*
Producción editorial: *Editorial MIC / www.editorialmic.com*
Coordinación: *Marta Sabugo Sierra* · **Fotografía:** *Museo Casa Botines Gaudí, Saber Media.* **Dirección de Arte:** *Ana Martínez Fernández*
Colaboran en este número: *Raúl Fernández Sobrino, César García Álvarez, Carlos Varela Fernández, Jorge Ibáñez Puche, Natividad Pan Gómez, Luis Carnicero de la Fuente, Andrés Amorós Guardiola.*
Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta publicación sin permiso expreso y por escrito del editor
DL: *LE 764-2019* · **ISBN:** *978-84-948896-3-9*

MUSEO CASA BOTINES · GAUDÍ ·

02 LA CASA BOTINES Y EL GRIAL

CÉSAR GARCÍA ÁLVAREZ

La arquitectura de Gaudí no puede entenderse sin la clara consciencia del papel central que el símbolo juega en ella. Mediadora entre naturaleza, geometría, imaginación y espíritu, la simbología gaudiniana es el resultado una actividad creadora infatigable, que convierte cada construcción en una síntesis de inagotables dimensiones de sentido. La Casa Botines, tradicionalmente considerada como un mero ejercicio estilístico improbablemente neogótico, es un extraordinario ejemplo de la capacidad del arquitecto catalán para encerrar, en una aparentemente simple casa de vecindad y almacén de tejidos, sentidos que la convierten en un palacio de hielo y la casa del dragón de la leyenda de San Jorge, hundida en una ciénaga terrestre, pero con la cabeza orientada hacia las estrellas.

Estas dimensiones simbólicas no agotan, sin embargo, la totalidad de la simbología del edificio. Resulta evidente que aún restan por descubrir nuevas claves que permitirán completar la lectura hermenéutica de la simbólica que Gaudí encerró en su obra leonesa. Pues bien, como en el célebre relato de Poe, La carta robada, uno de estos símbolos ocultos se ha encontrado siempre a la vista, concretamente en el torreón nordeste (Fig. 1). Todo en él resulta diferente, y ajeno a la lógica constructiva del resto del edificio. Su altura es ostensiblemente mayor que la de los otros tres torreones, y su remate acumula formas que no responden a ninguna funcionalidad. En primer lugar, el pasillo-corredor que lo une y separa del cuerpo de la casa, que potencia visual y simbólicamente la irregularidad del trapezoide que es Botines. En segundo lugar, la presencia de cuatro ventanas, cuidadosamente orientadas hacia los amaneceres y ocasos de los equinoccios y solsticios, ubicadas en un espacio que, como el interior del torreón, no estaba destinado a ninguna misión concreta, ni a ser visitado por ninguno de los habitantes de la casa (Fig. 2). En tercer lugar, la asombrosa labor de ensamblaje de maderas que, en forma de espiral ascendente, recorre el interior de la parte superior del torreón, para ir creando una serie de pentágonos estrellados que acaban culminando en un pentágono regular que ocupa la parte superior del chapitel, la cual está a su vez iluminada por otra serie de ventanas trapezoidales que brindan luz a un lugar inaccesible para ningún ser que no sea incorpóreo, angélico (Fig. 3). En su parte exterior, la base del torreón está tratada de un modo totalmente diferente a las otras cuatro esquinas, puesto que, si en estas las torres apoyan en ménsulas formadas por anillos concéntricos de tamaño creciente, en el nordeste la ménsula es mucho mayor, los anillos alcanzan un número de nueve, el desnivel del zócalo intermedio se acentúa, se ubican dos ventanas, y se forma un afilado ángulo pétreo. Todo ello configura nítidamente el perfil de una copa, con un pie, unas asas y un cáliz que, una vez percibido, no puede dejar de ser visto cada vez que se mira hacia la casa.

Esta pregnante visión, lejos de ser un capricho o una pareidolia, se convierte en la clave de la dimensión simbólica última de Botines, aquella que completa y culmina el resto de sus sentidos como palacio de invierno, castillo de cuentos y casa del dragón. Y es que, una vez percibida la copa, se comprende inmediatamente el sentido griálico del conjunto de la Casa. Por una parte, el perfil de las ventanas, que siempre se corresponde en la arquitectura de Gaudí con evocaciones humanas precisas, bien sean los santos, obispos y ángeles del palacio episcopal

FIGURA 1_
Botines, vista del ángulo nordeste

FIGURA 2↑
Remate del torreón nordeste

astorgano, o las siluetas animales de las ventanas de la Casa Batlló, revela su significado, puesto que, en los dos pisos inferiores, las flores de lis convierten a las ventanas en representación de las muchachas-flor que tientan a los caballeros del Grial en el segundo acto del Parsifal wagneriano, caballeros cuya semblanza se evoca en los ventanales del tercer piso, mientras que, entre ellos, la clara forma de ángeles (que evocan, a su vez, la forma de un tríptico pictórico abierto), completan el elenco de personajes del drama sacro (Fig. 4).

Por otra parte, el propio torreón, que se apoya y yergue sobre la copa griálica, se revela como otra poderosa forma simbólica, la lanza de Anfortas, aquella que hirió el pecho de Cristo, y la única capaz de sanar la herida del Rey Pescador. Juntas, copa y lanza, convierten a esta esquina en una poderosísima concentración visual de una fuerza simbólica realmente incomparable.

Aunque la mera mención de la palabra "Grial" pueda provocar una sonrisa de sarcástico escepticismo, lo cierto es que resultaría improbable que alguien como Gaudí no hubiera estado profundamente familiarizado con lo que fue una auténtica fiebre simbólica durante el siglo XIX, sobre todo por la influencia de tres fuentes fundamentales: por un lado, el culto a la leyenda griálica que la hermandad prerrafaelita, en su dimensión plástica, y la poesía de Tennyson, en su vertiente literaria, plasmaron con deslumbrante belleza. Por otro, y de manera fundamental, el impacto de Parsifal, el operístico drama sacro que supuso la culminación de la estética del genio alemán. El Grial se convirtió, de este modo, en una auténtica obsesión que recorrió Europa y penetró en todos los campos de la creación literaria, estética y simbólica de la época. En Botines, el influjo de ambas fuentes resulta evidente. Por una parte, existe una desconcertante coincidencia entre las formas del torreón nordeste y los versos que Tennyson dedica, en los Idilios del rey, a las peripecias de los caballeros que lo buscan y, de modo particularmente llamativo, a la llegada de Lancelot al palacio del Corbenic, su ascenso a la capilla en la que el Grial se revela y deslumbra, entre brillos de plata y presencias angélicas, a un caballero que, sin embargo, sabe que no puede participar plenamente de la gracia de la copa, puesto que ha caído, ha pecado. Por otra, las formas de la Casa son plenamente coincidentes con la tipología visual que, tanto en la ópera de Wagner, como en las ilustraciones artúricas decimonónicas,

FIGURA 3_
Interior del torreón nordeste

FIGURA 4_
Ventanas de la Casa Botines

FIGURA 5 ←
Gustave Doré
Ilustración para los Idilios del Rey, de Tennyson

FIGURA 6 ↓
Montserrat

sobre todo en las de Gustave Doré, fijaron el imaginario de un castillo en el que se funden los modelos literarios de Camelot y Corbenic (Fig. 5), y asimismo la evocación de la montaña sagrada de Montserrat, identificada ya desde la Edad Media con el Montsalvat, el monte de la salvación en el cual Wolfram von Eschenbach ubicó, en su Parzival, la presencia sagrada del Grial (Fig. 6).

La tercera fuente esencial de la presencia de lo griálico es el rosacrucismo, una de las corrientes espirituales de corte hermético, estrictamente coetáneas de Gaudí, con la cual su obra está unida por una serie de hilos tan invisibles como firmes. En 1891, el año anterior a la construcción de la Casa Botines, el pope de los rosacruces, Joséphin "Sar" Péladan, funda la Orden Rusacruz Católica y Estética del Templo y del Grial, cuyas concepciones programáticas sobre la arquitectura son exactamente coincidentes con las gaudinianas. La defensa de la dimensión trascendente y simbólica de la creación artística, alejada de la grosera materialidad, y orientada a la transformación interior de quien la contempla, todo ello traducido en un repertorio simbólico en el que el cristianismo se funde con la literatura hermética y la tradición simbólica de la filosofía perenne, es tan coincidente con las ideas y el sentir gaudinianos, que, o bien Gaudí hubo de conocer las ideas de los rosacruces franceses, o bien desarrolló paralelamente de modo autónomo los mismos principios estéticos y espirituales, que plasmó tanto en la concepción de Botines como un "castillo de cuento de hadas", única tipología arquitectónica tolerada por los rosacruces, como en los símbolos presentes en el interior del torreón nordeste, como veremos (Fig. 3).

La alineación del torreón se revela clave para desvelar plenamente la simbología oculta del edificio. En efecto, si el torreón norte del palacio episcopal de Astorga está orientado con exactitud hacia Dublín, donde San Patricio contribuyó a definir la doctrina de la Trinidad, si el de la Casa Bellesguard mira hacia aquellos lugares que sirvieron de inspiración para su construcción, y si el Park Güell o la Casa Milá encierran igualmente un complejo y profundo universo de orientaciones, el de Botines está orientado hacia la región en la que, precisamente, el Grial alcanza su máxima densidad topológica: Glastonbury (Fig. 7), donde no sólo se veneran simbólicamente las tumbas de Arturo y Ginebra, sino donde se levanta la Glastonbury Tor, una puerta que, evocadora asimismo del castillo de Arianrhod, el castillo de la rueca plateada cuya torre en espiral conduce a las almas hacia el más allá, puerta que acoge el esplendor del sol entre su sucesión de arcos góticos (Fig. 8).

Todo ello culmina en el milagro de la luz que se repite cada amanecer en el torreón leonés. Deliberadamente más elevado que cualquier construcción de la ciudad, salvo la catedral y San Isidoro, cada mañana la oscuridad deja paso a una tenue luz plateada que va haciendo visible la serie de pentágonos, la geometría áurea y sagrada que transforma a quien se tumbe en el centro del suelo del torreón, como si estuviese en la capilla del Grial, desde donde contemplará cómo las ventanas inferiores configuran una cruz de Malta, y cómo su visión asciende en espiral, para verse elevado y ordenado por la exacta geometría de la madera que, en su ascenso, va perdiendo su irregularidad, sus imperfecciones materiales, para abrazar la perfecta y exacta plenitud de las ideas platónicas en la estrecha y estrellada cumbre del torreón, mientras, en el exterior, la veleta que culmina en forma de cruz conforma, junto con la rosa y las ventanas, una perfecta combinación rosa-cruz griálica y templaria (Fig. 9).

Esta dimensión griálica de Botines, no anula, sino que refuerza y completa, las restantes que están presentes en el edificio. En efecto, en el torreón nordeste se condensan y funden la torre del palacio de hielo, las torres de los cuentos infantiles, la estructura de la Divina Comedia, y, en lo alto, la lanza de Anfortas se une con la cabeza del dragón para acoger el milagro cotidiano de la ordenación geométrica de la luz, y convertir a Botines en una arquitectura que expresa la curación física y, sobre todo, espiritual, la misma que experimentó la ciudad de Silca cuando se convirtió al cristianismo tras la muerte del dragón, la que gozaron quienes disfrutaron del privilegio de la visión del Grial, y la misma que hubo de sentir el propio Gaudí en León, la cual dejó plasmada en los muros de una Casa que no cesa de acumular insondables sentidos simbólicos.

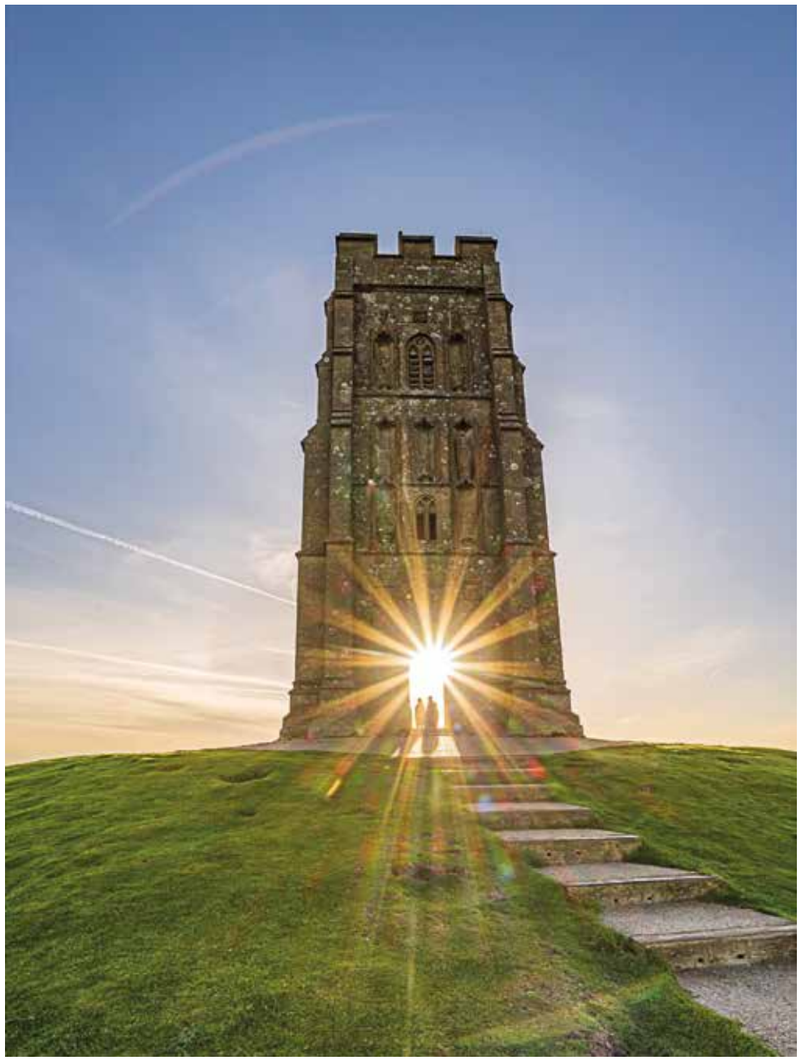


FIGURA 8 ←
Glastonbury Tor

FIGURA 7 ↓
Alineación Botines Glastonbury

FIGURA 9 ←
Amanecer Botines

Bibliografía

1. Álvarez, César: Gaudí, símbolos del éxtasis. Siruela, 2017.
2. García Álvarez, César: "Le lieu et le client dans l'imaginaire symbolique de Gaudí", en el catálogo de la exposición Gaudí, Musée d'Orsay-Hazan, 2022, pp. 128-131.
3. García Álvarez, César: "Dimensiones simbólicas de la Casa Botines":, en Dragón, Revista Oficial Museo Gaudí Casa Botines, León, 2019, pp, 7-10
4. https://www.casabotines.es/wp-content/uploads/2023/01/DRAGON_n1_2019.pdf
5. García Álvarez, César: "Una casa en los cielos: Gaudí y las estrellas", en Dragón, Revista Oficial Museo Gaudí Casa Botines, León, 2021, pp. 11-19, https://www.casabotines.es/wp-content/uploads/2023/05/DRAGON_n2_2022.pdf
6. Rius Santamaria, Carles. «Park Güell: Reconstructing the Temple of Jerusalem through Light and Aesthetic geometry». Matèria: revista d'art, 2022, Núm. 16-17, p. 171-198, https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/378619.
7. Rius Santamaría, Carles: Antoni Gaudí: Casa Bellesguard as the Key to His Symbolism. Universitat de Barcelona, 2014.

Conferencias

1. García Álvarez, César: Dimensiones herméticas de la luz en la época de Gaudí", en el curso de verano "Gaudí y la luz". ULE, FUNDOS, León, Palacio del Conde Luna, 11.07.2023.
2. García Álvarez, César: Botines: la casa de los símbolos. FUNDOS: https://www.youtube.com/watch?v=nxdGldV-wXo&t=27s&ab_channel=FundosFundaci%C3%B3n
3. García Álvarez, César: Simbolismo y espiritualidad en la obra de Gaudí. San Cristóbal de la Laguna. Fundación Cristino de Vera. 7 de noviembre de 2017
4. https://www.youtube.com watch?v=Ar9QWhXnyiM&t=818s&ab_channel=Fundaci%C3%B3nCajaCanarias
5. Rius Santamaría, Carles: El pensamiento romántico de Gaudí: la Casa Bellesguard.
6. https://www.youtube.com/watch?v=5vqfJJwKhXY&ab_channel=FundosFundaci%C3%B3n

NOTICIAS

BOTINES ACOGE
EL I CONGRESO NACIONAL DE CAMPANEROS

El Museo Casa Botines Gaudí fue una de las sedes del I Congreso Nacional de relojes, campanas y arte sonoro organizado por la Universidad de León, FUNDOS y la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de León. Se reunieron expertos de la relojería y campanería a nivel nacional, procedentes de Patrimonio Nacional, Universidad de León, Valladolid y Complutense de Madrid, asociaciones de reparadores y restauradores de Relojería, junto a asociaciones de campaneros de León, Zamora, Burgos, Palencia y Galicia.

JORNADAS
"GAUDÍ, FUENTE DE LUZ Y ESPERANZA"

El Museo Casa Botines Gaudí y FUNDOS colaboraron en la organización de la jornada 'Gaudí. Fuente de Luz y de esperanza' que organizaba la Asociación Pro Beatificación Antoni Gaudí el 22 de abril en León. Una conferencia, un cinefórum, una visita a la Casa Botines y un concierto en la Catedral fueon las actividades que formaron la jornada.

EXPOSICIÓN SOBRE CONSTITUCIONALISMO
DE LA COLECCIÓN VÍCTOR MIGUÉLEZ

El Museo celebró en junio el Día Internacional del Parlamentarismo con la inauguración de una acción expositiva y la firma del depósito de la colección documental de Víctor Miguélez. Gracias a él, el Archivo Histórico de FUNDOS custodia 190 piezas de los fondos sobre constitucionalismo español y sufragio femenino del coleccionista leonés.

171 VELAS POR EL CUMPLEAÑOS DE GAUDÍ

El 25 de junio en Casa Botines se conmemoró el aniversario de nacimiento de Antonio Gaudí, que habría cumplido 171 años, con un concierto nocturno a la luz de las velas. Más de 150 asistentes pudieron disfrutar de un evento mágico, con la actuación de un violinista y una contrabajo, que conmemoró la importancia de este singular arquitecto.

CURSO DE VERANO
"GAUDÍ Y LA LUZ"

Museo Casa Botines Gaudí y la Universidad de León organizaron -por segundo año consecutivo- un curso de verano en torno a la obra de Antonio Gaudí. En esta ocasión, bajo el título ´Gaudí y la luz´, y con la colaboración de la Fundación Proconsi, el Instituto de Humanismo y Tradición Clásica y el Ayuntamiento de León, se ofreció una nueva experiencia formativa para entender un aspecto poco explorado en la obra del "arquitecto de los sueños": la influencia de la luz dentro de la concepción arquitectónica. Durante los días 12, 13 y 14 de julio, el Palacio del Conde Luna fue el punto de encuentro dónde confluyeron grandes expertos de la obra gaudiniana.

JORNADAS SOBRE
ARCHIVOS CON ACAL

El Museo organizó la jornada 'Anverso y reverso de los archivos. Del proceso técnico a la proyección social' junto con la Asociación de Archiveros de Castilla y León, que se celebró el 6 de julio. Presentar una panorámica sobre la actividad de las principales instituciones archivísticas de Castilla y León y su conexión con la sociedad actual fue el principal objetivo de estas conferencias.

LA EDITORIAL SABER BOOKS
PRESENTA SU PRIMER LIBRO

FUNDOS y el Museo Casa Botines Gaudí inauguran la editorial Saber Books con la plicación del libro-catálogo "Sorolla y el paisaje de su época. La aventura de la pintura al aire libre en España". Esta publicación trata de esta fascinante historia y presenta las corrientes y los autores más destacados de esta revolución pictórica, que tuvo en Joaquín Sorolla a su máximo representante en España.

LEÓN VUELVE AL SIGLO XIX GRACIAS A LA
II FERIA MODERNISTA

El Museo Casa Botines Gaudí celebró los días 1, 2 y 3 de septiembre la II Feria Modernista de León. Desde el viernes y durante todo el fin de semana, los alrededores del Museo se vistieron de gala para revivir el siglo XIX. Casetas con talleres infantiles, juegos de época, conciertos y animaciones de calle con música ambientaron la zona. La intención perseguida con esta segunda edición era reivindicar el Modernismo, así como preservar su estética y valores aún presentes en la actualidad. Para ello, desde la organización se han implementaron diversas mejoras en la programación de la Feria, aumentando en un 72% el número de expositores y en un 200% la cantidad de actividades programadas respecto al año pasado.

FERNÁN-GÓMEZ Y 'EL PASO' SE
ENCUENTRAN EN LEÓN

El 7 de noviembre el Museo Casa Botines Gaudí acogió un histórico encuentro entre Rafael Canogar, único miembro con vida del grupo artístico "El Paso", los descendientes de algunos de sus otros integrantes, y Fernando Fernán-Gómez, hijo del célebre actor y propietario de la colección Fernán-Gómez Arte Contemporáneo, que en el mes de marzo había cedido en depósito algunas de sus obras a la Pinacoteca del Museo.

COMIENZAN LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN
DE LAS FACHADAS DEL EDIFICIO

El Museo Casa Botines Gaudí recuperará su aspecto exterior original, tal y como lo proyectó Antonio Gaudí hace más de 130 años. A esta fisionomía, concebida como un palacio de hielo, se llegará tras un proceso de restauración que no impedirá la apertura del edificio a los visitantes, ya que afectará cada día, como máximo, a un 2% de su superficie total. La inversión total de FUNDOS en este plan será de 508.362,53 €. La detallada planificación se llevará a cabo gracias a la coordinación de todos los departamentos del Museo y servirá además para realizar un estudio y documentación minuciosa del edificio por parte de su equipo de investigadores. Tres décadas después de la última intervención en la fachada, estas labores de restauración servirán para proteger la colección y los elementos internos del edificio de los efectos adversos que pueden conllevar el deterioro de la piedra y de las carpinterías exteriores.

EXPOSICIONES

EDUARDO LÓPEZ CASADO
LA CASA ILUMINADA

DEL 26 DE ENERO
AL 5 DE MAYO DE 2024

COMISARIO:

CARLOS VARELA FERNÁNDEZ

Primera edición del proyecto "Hilos cruzados", que reafirma el compromiso del Museo con la creación contemporánea y los artistas locales. El artista leonés Eduardo López Casado (León, 1957) ha creado 60 obras interdisciplinares (fusión de pintura, escultura, instalación y arte textil) que reflexionan sobre el imaginario gaudiniano y la pervivencia de su arquitectura en la actualidad. En concreto, López Casado se ha interesado por la religiosidad de Gaudí y cómo esta impregnaba y condicionaba sus creaciones como arquitecto y diseñador. A partir de este tema, ha desarrollado un proyecto que incluye intervenciones artísticas en varios de los espacios originales del edificio -como las escaleras o los patios- y que nos invita a reflexionar sobre la fe y la espiritualidad y su influencia en nuestro día a día.

LA REVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA
DE DALÍ A ALLEN JONES

DEL 17 DE MAYO
AL 15 DE SEPTIEMBRE DE 2024

COMISARIA:

MARÍA TORAL

A lo largo del siglo XX, la escultura sufrió más cambios y revoluciones que durante toda su historia anterior. Esta exposición recorre la evolución de la escultura del siglo XX a través de las principales corrientes de vanguardia que la afectaron, como el Cubismo, el Surrealismo, la Abstracción, el Realismo o el Arte Pop.

Así, presenta al visitante la obra de más de 30 artistas de primer nivel, entre los que destacan nombres como Óscar Domínguez, Julio González, Alexander Calder, Meret Oppenheim, Salvador Dalí, Jorge Oteiza, Antonio López o Allen Jones, entre otros.

JAMES ENSOR

DEL 27 DE SEPTIEMBRE
DE 2024 AL 19 DE ENERO
DE 2025

COMISARIOS:

JUAN SAN NICOLÁS
Y CARLOS VARELA

Esta exposición conmemora el 75 aniversario del fallecimiento del artista belga James Ensor, precursor del expresionismo y del surrealismo.

A través de 50 grabados, ahonda en su faceta como grabador y pone en diálogo su obra con la de otros maestros españoles con los que compartió inquietudes vitales y un mismo universo estético, como Francisco de Goya, Darío de Regoyos o José Gutiérrez-Solana.

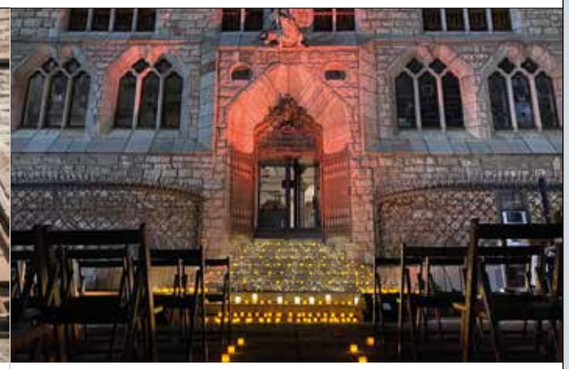
ACTIVIDADES

CELEBRACIÓN DEL DÍA DE SAN JORGE

23 DE ABRIL DE 2024

LECTURA COLECTIVA DE LA LEYENDA DORADA

Segunda lectura colectiva de la Leyenda de San Jorge presente en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine. Realizada bajo la escultura de San Jorge y el dragón en la fachada principal, se contará con personalidades del mundo de la cultura y amigos del museo para realizar esta lectura.



CUMPLEAÑOS DE GAUDÍ

25 DE JUNIO DE 2024

CONCIERTO A LA LUZ DE LAS VELAS

El 25 de junio se conmemora el aniversario del nacimiento de Antonio Gaudí, arquitecto creador de la Casa Botines. Para celebrarlo, el Museo ofrecerá al público un concierto nocturno en la fachada principal, a la luz de las velas, tantas como años cumpliría el genio catalán.

CURSO DE VERANO CON LA UNIVERSIDAD DE LEÓN

JULIO DE 2024

PALACIO DEL CONDE LUNA

Como cada año, el Museo organiza, en colaboración con la Universidad de León, un curso de verano que acogerá a expertos e investigadores de la obra de Gaudí, dirigido a estudiantes, profesores, investigadores y personas interesadas en el arquitecto.

III FERIA MODERNISTA DE LEÓN

SEPTIEMBRE DE 2024

VIVE LA MAGIA DEL SIGLO XIX

Tercera edición de la Feria Modernista de León, un fin de semana donde los alrededores de la Casa Botines se trasladan a la época de construcción del edificio. Promoción turística, conciertos, talleres, charlas y mucho más, conseguirán que los asistentes viajen en el tiempo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

BOTINES, UN SOLAR, UN PLEITO Y UNA CASA

ENTREVISTA A
ANTONIO T. REGUERA RODRÍGUEZ

05..

En este año 2023, Antonio T. Reguera, profesor del Departamento de Geografía y Geología de la Universidad de León, ha publicado un libro, fruto de sus profundas investigaciones, que ahonda en los detalles sobre el origen social y urbanístico de la Casa Botines. Gracias a él, podemos conocer mejor la política, la empresa, comercial e inmobiliaria, las relaciones sociales y el mundo del arte de finales del siglo XIX. Hablamos con Antonio para que nos cuente cómo surgió esta investigación y algunos de los detalles más destacados de esta publicación.

¿Cuál fue la razón principal que te llevó a investigar sobre la Casa Botines?
La hemos conocido, en el tiempo aproximado de tres generaciones (siglo XX), como un edificio excepcional por su funcionalidad mercantil y su porte artístico. Su localización en el centro del centro (la Plaza de San Marcelo), y su protección como monumento histórico-artístico han hecho del edificio un elemento icónico que la ciudad reconoce oficializando un nombre de origen popular, Casa Botines. Cuanta más relevancia iconográfica tomaba la Casa, mayor interés despertaban algunas noticias, datos o meros supuestos que hablaban de irregularidades, problemas o simples curiosidades. Un solar "entrampado", rodeado de una plaza, un palacio y un tramo de muralla, cuya propiedad era una incógnita. Los ecos en la tradición histórica de un litigio por la propiedad del suelo, frecuentes por otra parte en el Urbanismo moderno. Y algunas referencias a historias familiares y experiencias empresariales añadían un elemento humano no exento de interés social, y aderezado incluso con curiosidades diversas.

Acreditada la relevancia del tema, aunque se tratara de un edificio único, me propuse poner orden en la literatura que circulaba sobre la Casa y tratar de indagar sobre la documentación que podía dar respuestas solventes. La directriz seguida es fundamentalmente urbanística, de modo que todo empieza con el solar, su delimitación, su propiedad y el conflicto subsiguiente. La documentación concernida no era desconocida, pero había que identificarla de forma precisa y estudiarla. Hablamos de Protocolos Notariales, Sentencias Judiciales, Expedientes de Obras, Actas, Memorias, Informes, Escrituras varias. Este es el grueso del material que el trabajo requería, y sobre el que me propuse indagar.

Según tus investigaciones, ¿cuál podría decirse que es el origen de la Casa Botines?
El origen de la Casa Botines está hoy día bastante bien determinado. Comienza con un negocio de prendería que el comerciante de origen catalán, Juan Homs y Botinás, tiene establecido en la Plaza Mayor de León hacia mediados del siglo XIX. Incluye venta de tejidos, enseres domésticos, muebles y antigüedades. Como no era infrecuente en la época, las ganancias del negocio que no se podían invertir en la ampliación del propio negocio generaban un capital excedente que busca otras salidas. Como la del préstamo, con prenda o con hipoteca. Ya tenemos los dos pilares en los que económicamente se sustentó siempre la Casa. Los socios y los herederos de Juan Homs, Mariano Andrés y Simón Fernandéz, crearon una nueva Sociedad Mercantil que amplió la matriz del negocio; y, sobre todo, construyó la nueva sede que hoy conocemos.

La directriz seguida es fundamentalmente urbanística, de modo que todo empieza con el solar, su delimitación, su propiedad y el conflicto subsiguiente.

Entretanto, el "Botinás" catalán y no el "Homs", de más difícil pronunciación, se fue castellanizando por obra y gracia de la comodidad lingüística popular. Transformado en "Botines", dio nombre a la Casa, que a la vez era el propio negocio. Y lo cierto es que adquirió tal significado identitario que ningún heredero de Juan Homs propuso nunca, que sepamos, su modificación o relego nominal, a pesar de la oficialidad mercantil como Sociedad "Fernández y Andrés". Triunfaba la inercia popular en materia de toponimia urbana. También significaba un reconocimiento, tácitamente admitido por todos, al creador del primitivo negocio y de la propia Casa, Juan Homs y Botinás. Reconocimiento hoy ya institucionalizado.

¿Qué datos curiosos o novedosos has podido descubrir sobre las familias promotoras de la Casa Botines?

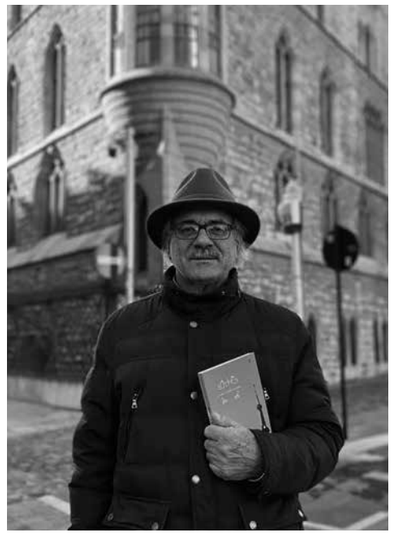
Creo que la soltería de Juan Homs le predispuso a forjar una relación familiar más abierta; es decir, más social. Acompañado de una hermana y después de una sobrina, consideraba asegurada la retaguardia más doméstica del negocio. Pero al mismo tiempo busca proyección social, y la encuentra en primer lugar en el joven "emprendedor" Simón Fernández y Fernández, también ligado al negocio de la prendería. Entrará en la Casa como empleado, ascenderá a socio y acabará emparentado con el propio Juan Homs. Fue su cuñado, al casarse con su hermana; y tras la rápida muerte de ésta y casarse con la sobrina de ambos, su sobrino político. Ni antes, ni después de la muerte de la hermana, su primera mujer, mostró preocupación alguna por la contención matrimonial. Con la primera no guardó la cohabitación exclusiva, y con la segunda, la sobrina, tuvo siete hijos en los diez años de matrimonio; el primero, socialmente prematuro.

Pero Juan Homs sobreseyó los episodios familiares con la preocupación societaria. Siempre confió en la valía profesional de Simón Fernández; y además, este era el padre de los sobrinos de segunda generación que serían sus propios herederos y llevaban su sangre, los Fernández Ríu. La integridad societaria se vería notablemente reforzada con la incorporación de un tercer miembro, Mariano Andrés Luna; un hombre emparentado con la familia de los Lubén, que añadía a la cualificación profesional, la ambición empresarial. Él y sus herederos más próximos acabarían siendo, entre 1902 y 1929, los propietarios únicos de Casa Botines.

¿Por qué crees que el pleito sobre el solar fue tan sonado en la prensa del momento?

El pleito tuvo tanta resonancia por la naturaleza de los contendientes. En el fondo entran en conflicto, chocando, dos mundos: el privado y el público; una Sociedad Mercantil y el Ayuntamiento de León. En otros

El impacto urbanístico que causó en el entorno fue múltiple. En primer lugar, su porte arquitectónico se fijó como estándar para apreciar los edificios de los alrededores. Sobre algunos, como el del Ayuntamiento, la Iglesia de San Marcelo y el Palacio de los Guzmanes, que la tradición arquitectónica tenía ya clasificados y protegidos, no cabía iniciativa alguna.



términos: es la libertad de empresa que busca el negocio coqueteando con el espacio público. ¿De qué forma? Reclamando derechos de propiedad sobre un solar contiguo a la muralla e integrado en la propia Plaza de San Marcelo. Contiguo a la fachada oeste del Palacio de los Guzmanes y con algunos indicios de utilización posesoria, los titulares de este consiguen del Juzgado de Primera Instancia la acreditación de propiedad, solo en parte, que buscan. Se lo venden a los comerciantes "Fernández y Andrés" para hacer la Casa. El pleito con el Ayuntamiento estaba servido. Una parte del empresariado local y una gran parte de la sociedad leonesa que tiene conocimiento del caso apoyan la reclamación del Ayuntamiento sobre el carácter público del solar de la futura Casa Botines.

¿Cómo crees que afectó la Casa Botines en el urbanismo de principios del siglo XX?
Construida la nueva Casa Botines, el impacto urbanístico que causó en el entorno fue múltiple. En primer lugar, su porte arquitectónico se fijó como estándar para apreciar los edificios de los alrededores. Sobre algunos, como el del Ayuntamiento, la Iglesia de San Marcelo y el Palacio de los Guzmanes, que la tradición arquitectónica tenía ya clasificados y protegidos, no cabía iniciativa alguna. Pero otros quedaban muy por debajo del nivel de "decoro" que la nueva Casa imponía en la Plaza de San Marcelo y proximidades. Por ejemplo, las Paneras del Pósito, las casas contiguas al antiguo Arco de Santo Domingo y, en particular, las casas bajas de la parte final de la calle de la Rúa con fachadas a la misma Plaza. El propósito, desde el propio Ayuntamiento, era derribarlas y volver a construir con el "decoro" señalado. Pero como la propia Casa Botines no dejaba de revalorizar la zona, el Ayuntamiento nunca pudo disponer del presupuesto excepcional que era necesario para pagar las expropiaciones.

Las fachadas de la Casa fueron igualmente referentes lineales, siempre en la medida de lo posible, para alinear algunas calles y abrir otras, como la de Pilotos Regueral, sobre el antiguo Callejón del Pósito, o la de Ruiz de Salazar.

Casa Botines fue una localización pionera. La de un viejo negocio radicado en la Plaza Mayor que busca posicionarse en la zona de arranque del Ensanche, que era el nuevo León industrial, comercial y burgués, que mira hacia y conecta con el Ferrocarril, siguiendo la rectitud de la calle de Ordoño II. Obsérvese el Plano en la zona, reparando en el nombre de las Casas que llegarán después por el camino que abrió Casa Botines, y rodean la Plaza de Santo Domingo: el Casino, Casa Pallarés, Casa Goyo, Hotel Oliden, Casa Ciriaco y Casa Roldán.

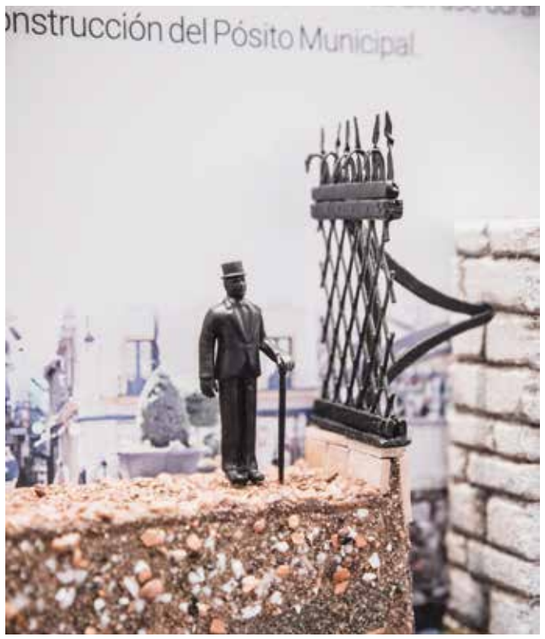
¿Te ha sido complicado encontrar información en las fuentes acerca de este tema? ¿Por qué crees que es?
La información que he utilizado no me ha sido complicado encontrarla, lo que sin duda me ayudó a plantear el trabajo y llevarlo adelante. En el mundo de los Protocolos Notariales, principal fondo documental para el trabajo, es muy gratificante ver cómo una Escritura te lleva a otra, hasta crear un gran racimo, que al final es el trabajo mismo.

Pero también compruebas que hay documentación que te interesa, pero que no puedes consultar, porque está perdida, no disponible o es de acceso protegido. Debemos recordar que para periodos inferiores a 100 años funciona la Ley de Protección de Datos, cuyo cumplimiento tutela un Notario-Archivero. Un ejemplo al respecto. Entre los años 1926 y 1929, se sucedieron hechos decisivos en la historia de la Casa Botines. Los documentos correspondientes generados no han cumplido los 100 años. Su consulta solo se autoriza a personas que puedan alegar un "interés legítimo". Por ejemplo, por razones familiares (una herencia), judiciales (un pleito), o económicas (una compra-venta). En mi caso, el "interés legítimo" por razones científicas fue rechazado.

Y por último, la Casa Botines nunca dejará de sorprendernos, ¿crees que aún queda información sobre ella por descubrir?
Mi trabajo sobre Casa Botines no es más que un paso adelante hacia un futuro con nuevas indagaciones. Por supuesto que nos queda mucho que investigar y aprender sobre la Casa. Sin entrar en las interpretaciones aún no realizadas y en las reinterpretaciones que se seguirán haciendo, voy a poner el acento en algo que nos falta. Nos faltan piezas documentales que se sabe que existen o han existido y serían fundamentales para seguir haciendo la historia de la Casa. Veamos tres ejemplos para dejar abierta, a modo de incentivo, la investigación.

1º. Existió en el Ayuntamiento de León un Expediente de Obras que se inició cuando los propietarios de la futura Casa solicitaron la Licencia de Construcción. Debía incluir un ejemplar de los Planos originales firmados por Gaudí, Memoria, Presupuestos, etc. Tras su recepción, generó a su vez Informes solicitados a las comisiones implicadas, Hacienda y Policía y Obras, y debates en Pleno con documentos adicionales, planteada ya la polémica del pleito.

Sin que pueda precisar el momento, y según información de la que fuera archivera municipal, Dª. María Antonia Llamazares Andrés, nieta por cierto de Mariano Andrés Luna, este Expediente fue prestado para una Exposición sobre Gaudí en Cataluña, y no fue devuelto. Debe



existir, aunque suponemos que completamente "privatizado", pues su localización abriría una demanda de devolución inmediata.

2º. Con las diligencias habituales dirigidas por el Juez correspondiente se formó otro Expediente sobre el solar en el Juzgado de Primera Instancia de León, que fue quien dictó la Primera Sentencia en el pleito. Por referencias ocasionales sabemos que incluía Planos encargados por el Juez, Informes varios, documentación sobre antecedentes históricos y los habituales escritos de las partes.

Este Expediente fue enviado a Valladolid, reclamado por la Audiencia Territorial para la revisión del caso y redacción de la Segunda Sentencia y última. Sabemos que, tras el fallo, fue devuelto a los Juzgados de León. Pero no lo hemos encontrado. No figura en la relación de Fondos de Archivo al día de hoy conservados. Se ha podido destruir o solo traspapelar. Por lo tanto, debe seguir figurando en la agenda de las búsquedas para el futuro. Su valor documental será sin duda de primer orden.

3º. Un nieto de Simón Fernández, el socio de Mariano Andrés y copropietario del solar, publicó en 1953 un desmentido en la Revista Destino de Barcelona sobre noticias de corte fantástico que aludían al coste de la construcción de la Casa Botines. Y a propósito precisa que dicho coste fue de "cien mil duros". Es solo una noticia, pero nos pone en la pista de la existencia de un tercer Expediente, también del máximo interés documental.

Como persona emparentada con los antiguos propietarios que construyeron la Casa, podría conocer, o incluso conservar, la correspondiente documentación contable, con datos sobre presupuestos, encargos, entradas y salidas, costes de material, jornales, etc. Este Expediente sin duda existió, debiendo por tanto figurar en cualquier orden de búsqueda motivado por la continuidad de la investigación sobre Casa Botines.

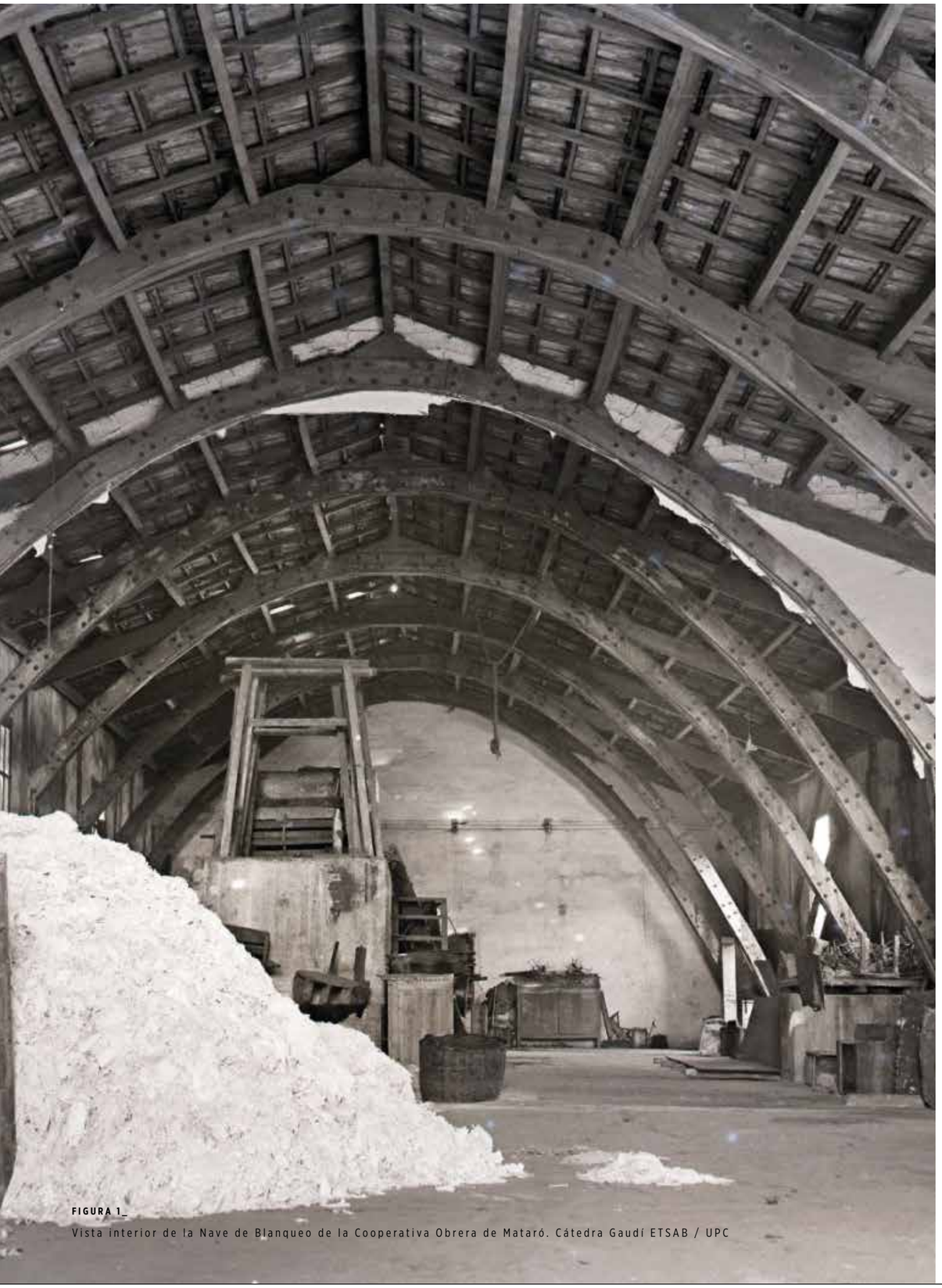


FIGURA 1_
Vista interior de la Nave de Blanqueo de la Cooperativa Obrera de Mataró. Cátedra Gaudí ETSAB / UPC

06..

GAUDÍ Y LAS ABEJAS

VOLVER AL ORIGEN

CARLOS VARELA FERNÁNDEZ
CONSERVADOR DEL MUSEO CASA BOTINES GAUDÍ
carlos.varela@casabotines.es

A priori, nada parece relacionar a Antonio Gaudí con las abejas; sin embargo, como tantas veces en su arquitectura, siempre enigmática y llena de misterios, esta guarda muchas relaciones con el mundo apícola. El conocimiento del comportamiento de las abejas puede darnos muchas pistas acerca los métodos constructivos y los mecanismos simbólicos que Gaudí utilizó en muchas de sus construcciones, sobre todo en las de su juventud. Aunque esta relación Gaudí/abejas pueda parecer extraña y peregrina, lo cierto es que, como analizó Juan Antonio Ramírez en un libro tan fundamental como poco leído (La metáfora de la colmena, Siruela, 1998), Gaudí citó a las abejas en muchas de sus creaciones, de un modo totalmente consciente y recurrente.

FIGURA 2↑
Abeja que coronaba el estandarte de la Cooperativa Obrera de Mataró. Cátedra Gaudi ETSAB / UPC.

En muchos casos, además, estas citas -que hoy pueden parecer eruditas pero que, a finales del siglo XIX, cualquier hombre culto podía descifrar- sirven de sustento a los complejos entramados simbólicos de sus edificios, verdaderos caleidoscopios simbólicos en los que, como vidrieras, cientos de vidrios de distintos colores aportan su propio significado para crear un significado común. Podríamos decir, incluso, que las abejas fueron las responsables de que Gaudí alumbrara su creación arquitectónica más icónica, y la que es, probablemente, su mayor aportación a la historia de la arquitectura: el arco catenario.

En efecto, y aunque podemos encontrar arcos catenarios en varios tratados matemáticos y arquitectónicos anteriores, y aunque se usó desde la Edad Media -de modo bastante residual- en la arquitectura militar y eclesiástica -aparece, por ejemplo, en el refectorio de los monjes del Monasterio de Santas Creus, que tanto fascinó a Gaudí en su adolescencia-, en realidad podemos afirmar que fue el arquitecto catalán el primero en utilizar el arco catenario, llegando a convertirlo en el emblema de su arquitectura. Pero ¿dónde pudo Gaudí encontrar la inspiración para crear semejante prodigio de la tectónica y la geometría, un arco que acaba con la separación entre elementos sustentantes y sustentados –esas molestas "muletas" del Gótico, como fastidiosamente describía Gaudí a los arbotantes–, un arco que es capaz de presentar, al mismo tiempo, una extraordinaria resistencia y una prodigiosa flexibilidad? Un arco, sin duda alguna, original, innovador. La respuesta la encontramos, en realidad, en las palabras del propio Gaudí: "la originalidad consiste en volver al origen". Y el origen, para Gaudí, es "el gran libro de la naturaleza, del que todos deben leer y que es siempre mi maestra". Como propuso Ramírez, Gaudí tomó el arco catenario de la forma en que las abejas se cuelgan por su patas para construir sus panales: las abejas forman una catenaria perfecta, la misma forma que se obtiene al sostener una cuerda por sus puntas y dejarla caer.

Cómo pudo Gaudí conocer este peculiar "método constructivo" de las abejas, parece estar bastante claro: en 1876 falleció su hermano Francisco, el mayor, dejando a Gaudí al cargo de su familia. Francisco, que había estudiado Medicina y tenía por delante una brillante carrera como médico, había publicado años antes un artículo titulado ilustrativamente "Las abejas". En él describe, con inocente y juvenil admiración, el laborioso trabajo de las abejas, y explica la curiosa forma que estas tienen de levantar sus prodigiosos "edificios". Pero, además, Gaudí, que participó de (casi) todas las corrientes sociales, políticas, ideológicas y espirituales de su tiempo, formó parte de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas, y allí coincidió con el conde de Belloch, hermano de Enrique Mercader-Belloch, el introductor

FIGURA 3↓

Cartel de la Cooperativa, dibujado por Gaudí en 1874.

FIGURA 4↓

Puertas de Entrada al Palau Guell

FIGURA 5↓↓

Cúpula interior del Palau Guell

de la colmena layens o racional en España (la colmena moderna). No debemos olvidar tampoco que Gaudí fue un niño enfermo y débil, y que pasó su infancia en el Mas de la Calderera, la finca que su familia poseía en Riudoms (Tarragona), donde, según su propio testimonio, aprendió a observar con cautela la naturaleza y a analizarla, para sacar de ella las jugosas conclusiones que alumbrarían la arquitectura de su madurez.

Pero, si analizamos la presencia del arco catenario en muchas de las construcciones de Gaudí, veremos que su utilización no responde solo a motivos arquitectónicos, sino también a cuestiones simbólicas e ideológicas (como es habitual en su obra). En la nave de blanqueo de la Cooperativa Obrera de Mataró (Fig. 1) –una utopía socialista impulsada por un conocido activista catalán que planteaba una ciudad lineal en la que los obreros convivirían fraternalmente alejados del yugo del capitalismo– Gaudí usó arcos catenarios, en clara referencia a las colmenas; pero, además, cuando tuvo que diseñar el cartel de la Cooperativa, creó una composición en la que los obreros son sustituidos por abejas que se afanan por manejar un complicado telar (Fig. 3). A la vez, el remate del estandarte fue una abeja, diseño también del propio Gaudí (Fig. 2). El círculo simbólico se cierra, así, de modo elocuente: la analogía entre los aplicados obreros, que viven en comunidad y sacrifican sus individualidades por la colectividad; y las aplicadas abejas, que dedican su vida a crear reservas suficientes de alimento para su comunidad, parece bastante clara, y así fue ampliamente percibida, además, en los ambientes intelectuales de la época.

Pero Gaudí llevó mucho más allá el simbolismo apícola. En realidad, parece que la evolución de la relación de Gaudí con las abejas es pareja a la evolución de su ideología y de su propia personalidad, una idea subyacente en el libro de Ramírez y que viene a resolver las eternas disputas bibliográficas entre expertos gaudinistas, que durante décadas se han peleado en torno al supuesto ateísmo del Gaudí más joven y su súbita conversión al Catolicismo más radical. No parece verosímil una mágica, casi extática conversión de un Gaudí ateo, anticlerical incluso, simpatizante de los movimientos obreros –como demuestra su colaboración con la Cooperativa Mataronense–, dandy y vividor; a un Gaudí extremadamente conservador, ultracatólico, eternamente célibe, casi un monje recluido en su taller-eremitorio de la Sagrada Familia. Entre un Gaudí y otro debió de haber un gran salto, una gran cesura espiritual, que podría haberse producido durante su estancia en León. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es que, en 1883, Gaudí volvió a hacer uso del simbolismo apícola cuando se hizo cargo de la terminación del Colegio Teresiano (Barcelona) (Fig. 6), que un arquitecto aún desconocido para nosotros había iniciado hasta su primer piso. El edificio debía ser la sede de un colegio para señoritas de

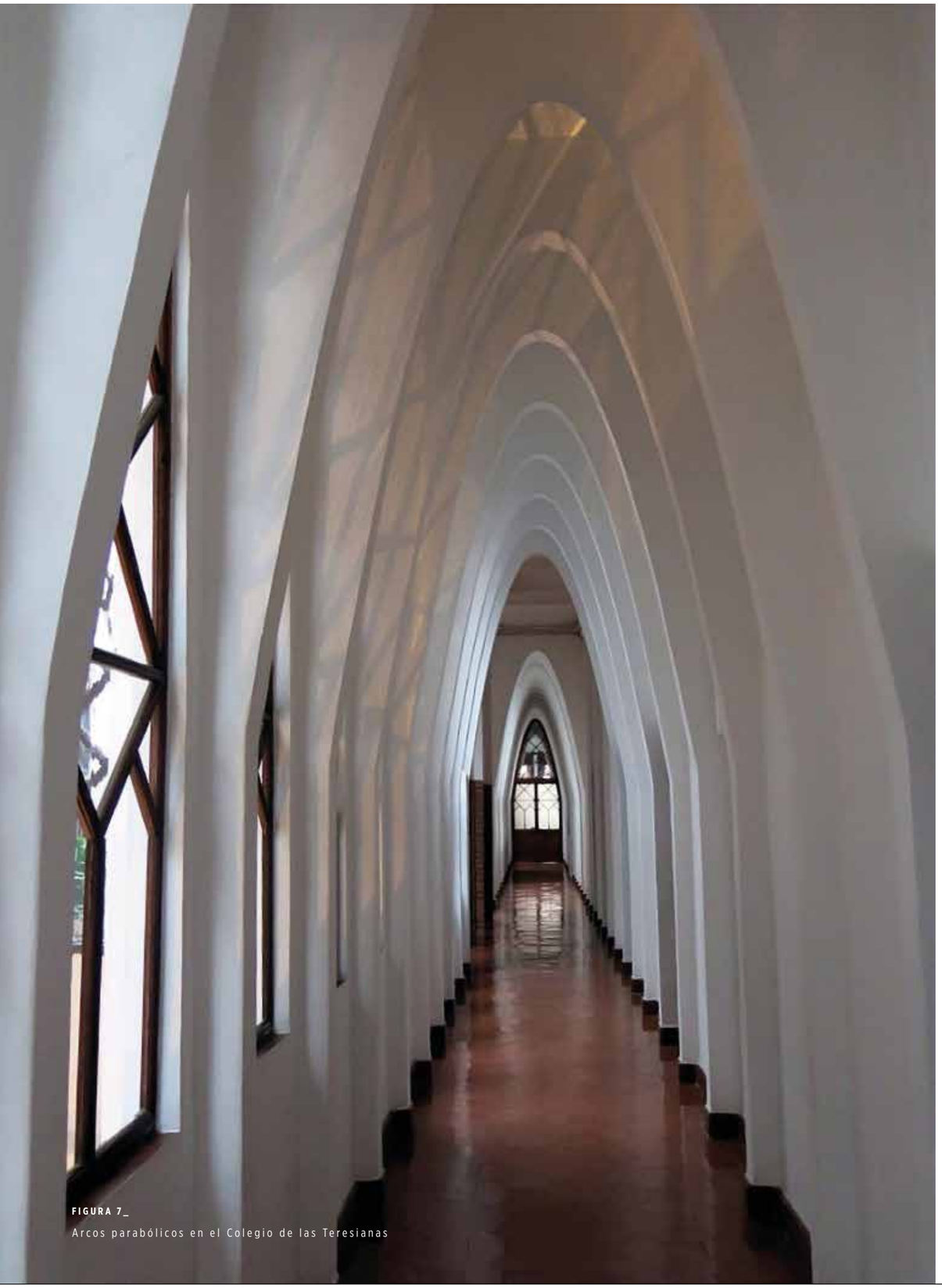


FIGURA 7_
Arcos parabólicos en el Colegio de las Teresianas

la Compañía de Santa Teresa de Jesús, cuyo fin era convertir a las niñas en "modelos acabados de modestia y sencillez cristianas", para lo cual, "las profesoras de la Compañía [...], inspirándose en las lecciones de su admirable Madre y Doctora, conducen en la educación a sus discípulas por razón, amor y religión [...]". ¿Verdad que no es descabellado imaginar a la "admirable Madre y Doctora", santa Teresa de Jesús, como la abeja reina que, con sus escritos, guía por el camino espiritual a las profesoras y a sus alumnas, que se transforman simbólicamente en abejas obreras? La identificación de las abejas con el clero regular, y en general con todas las virtudes cristianas –amor a Dios, a quien se dedica la vida; trabajo colectivo; modestia y entrega de uno mismo; laboriosidad y fidelidad– debió de llevar a Gaudí a modificar el proyecto original del colegio teresiano y a aumentar su altura, de tal forma que sus proporciones se corresponden, exactamente, con las de una colmena layens. El colegio teresiano se convierte, así, en una gran colmena; y sus moradoras (alumnas y profesoras), en abejas. Pero, si entramos al interior, el círculo se cierra de nuevo: los pasillos se transforman en largas sucesiones de arcos catenarios, en torno a los cuales se filtra una luz melosa, entre espesa y fantasmal, que parece querer iluminar el fondo de esa enorme colmena mística en la que las monjas-abejas liban la miel espiritual del Cristianismo (Fig. 7).

Un paso más allá dio Gaudí en otro edificio en el que trabajaba por esa época. Se trata del Palau Güell, la soberbia residencia de su mayor benefactor, Eusebi Güell i Bacigalupi. Güell, que era yerno de Antonio López, I marqués de Comillas –y el hombre más rico de España–, es una de esas extraordinarias personalidades en las que se une la inquietud intelectual con el éxito empresarial, la prosperidad económica y la riqueza de espíritu. Güell tenía unas ideas muy particulares en torno a la sociedad, la religión y la política, y especialmente en torno a Cataluña, que, en plena Renaixença, comenzaba a cocinar los ideales regionalistas y un cierto esplendor cultural y económico. Así, Gaudí plasmó en el Palau Güell todo este complejo entramado ideológico, como ha desgranado brillantemente Juan José Lahuerta. Y es que el simbolismo apícola, que envuelve por completo este edificio, llega aquí a otra dimensión. Para comenzar un itinerario coherente, las mismas puertas de entrada (Fig. 4), de forma catenaria, aluden directamente a una colmena, de tal forma que podría pensarse que entrar al Palacio es entrar en una colmena. La sensación aumenta cuando, en el interior, se alcanza el espacio central: un enorme patio de varias alturas cubierto con una cúpula dorada –como la miel– que parece flotar en el aire, y que está formada por el entrecruzamiento de cuatro arcos catenarios (Fig. 5). La estructura de la cúpula, a su vez, es una armoniosa combinación de hexágonos dorados que no pueden por menos que aludir a una gran colmena cuya miel se derrite y se funde con el calor

FIGURA 6↓
Exterior del Colegio de las Teresianas

FIGURA 8↑
Fachada de la Casa Botines

FIGURA 9↓
Maqueta polifunicular de la Cripta Guell

del sol, que penetra en la estancia sin que el espectador sepa muy bien por dónde. Finalmente, en la azotea, para cerrar el círculo, Gaudí colocó una veleta coronada por una cruz y acompañada de múltiples remates que hacen referencia a las construcciones naturales de otros animales sociales: las hormigas. El Palau Güell es, por tanto, otra gran colmena mística, pero esta vez una colmena dirigida por una abeja reina muy distinta a Santa Teresa: el propio Eusebi Güell, el hombre llamado a liderar económica, política y espiritualmente Cataluña, que encamina a los catalanes (las abejas) hacia un futuro de prosperidad. Y no era para menos, ya que a la inauguración del Palacio, en 1888, asistieron los mismísimos Reyes de España, los cuales le otorgarían, años más tarde, el título de Conde de Güell.

La relación entre el Colegio Teresiano, el Palau Güell y la Casa Botines de León, todos ellos, edificios construidos en la misma década (1883-1893), es sorprendente y ya la he defendido, creo que por primera vez, en otro estudio, pero no quisiera avanzar antes de mencionarla. Las abejas forman nuevas colmenas cuando un grupo de ellas se independiza y decide remar por su cuenta: así fundan también colegios las teresianas, y así debió de entender Gaudí que se construiría la Casa Botines (Fig. 8). Hay que recordar que este edificio leonés fue impulsado por dos comerciantes leoneses cuyos tratos comerciales entroncaban directamente con Güell y con el marqués de Comillas: vendían los tejidos del primero y representaban al banco del segundo. Para Gaudí y su *milieu*, Fernández y Andrés eran, claramente, dos abejas independizadas de la colmena principal (el Palau Güell, donde se fundían simbólicamente las familias Güell y López), y, por ello, Botines debía ser una colmena de menores dimensiones, pero una colmena igualmente: de ahí la forma de la fachada –tan parecida a una colmena layens–, de ahí las innumerables ventanas que la perforan, como celdas de miel; de ahí su sugerente parecido con el Palau.

Y el viaje simbólico, apícola, de Gaudí finaliza en su madurez, en la Cripta de la Colonia Güell, un proyecto inacabado que le sirvió como caldo de cultivo y campo de ensayos para el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. La cripta, que era la primera parte de una imponente iglesia, se inscribía en los terrenos de un ambicioso proyecto utópico con el que Güell y la burguesía conservadora, católica y catalanista pretendían "curar" a los obreros catalanes de los males del marxismo y el anarquismo y encaminarlos hacia el cristianismo, mediante un modelo híbrido entre el paternalismo cristiano y el socialismo utópico. Güell diseñó una colonia en la que sus obreros encontrarían satisfechas todas sus necesidades, incluidas las religiosas, y se mantendrían a salvo, además, de la sucia, ruidosa y malsana metrópolis. Como centro espiritual de esa colonia, Gaudí diseñó la iglesia que lleva el nombre de su benefactor, y cuyo aspecto final conocemos solo gracias a la maqueta polifunicular (Fig. 9) que construyó para su diseño, colgando cuerdas del techo mediante saquitos llenos de perdigones. La maqueta –un instrumento de trabajo, una creación intelectual, la proyección física de una visión tridimensional– supone el culmen de la carrera de Gaudí como arquitecto, y la cúspide de la construcción y utilización simbólica de las abejas en su obra.

Gaudí, en la Cripta Güell, superó la referencia apícola más tradicional e inocente de su juventud y el simbolismo católico-burgués de sus obras intermedias: con la Cripta, dejó de ser arquitecto para convertirse en una abeja misma. Construyendo como las abejas (Fig. 10) (de arriba abajo, con catenarias, y superando la bidimensionalidad del plano, del dibujo) Gaudí consiguió, al fin, regresar al origen: como muy bien dijo Ramírez, "el virtuoso insecto volador es angélico. Aceptar su ejemplo es ir al "origen", volver a Dios". Y qué más pudo desear Gaudí que fundir su arquitectura con la obra divina, cuya partitura interpretan, como fieles músicos, los zumbidos de las laboriosas y disciplinadas abejas.

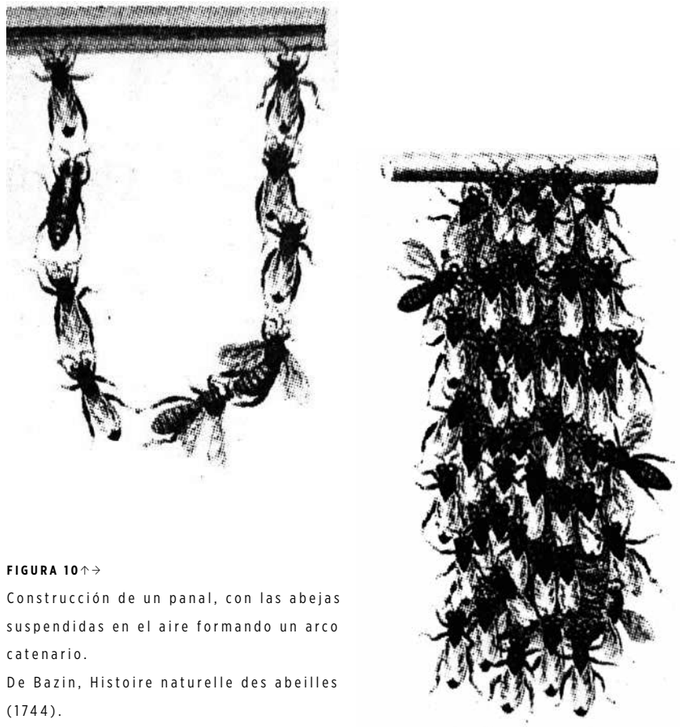


FIGURA 10↑→
Construcción de un panal, con las abejas suspendidas en el aire formando un arco catenario.
De Bazin, Histoire naturelle des abeilles (1744).

Referencias

1. Carlos Varela Fernández (2019): El retorno al origen en la obra de Gaudí, Trabajo Fin de Grado, Universidad de León (sin publicar). Disponible en: https://buleria.unileon.es/handle/10612/11243
2. César García Álvarez (2018): Gaudí. Símbolos del éxtasis. Madrid: Siruela.
3. Isidre Puig-Boada (1981): El pensament de Gaudí. Colegio de arquitectos de Cataluña: Barcelona.
4. Joan Bassegoda Nonell (1989): El gran Gaudí. Asusa: Sabadell.
5. Juan Antonio Ramírez (1998): La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier. Madrid: Siruela.
6. Luan José Lahuerta (1993): Antoni Gaudí (1852-1926). Arquitectura, ideología y política. Electa : Barcelona.
7. Raquel Lacuesta y Xavier González (2019): Eusebi Güell i Bacigalupi. Patrici de la Renaixença, cat. Exp. Diputació de Barcelona: Barcelona.

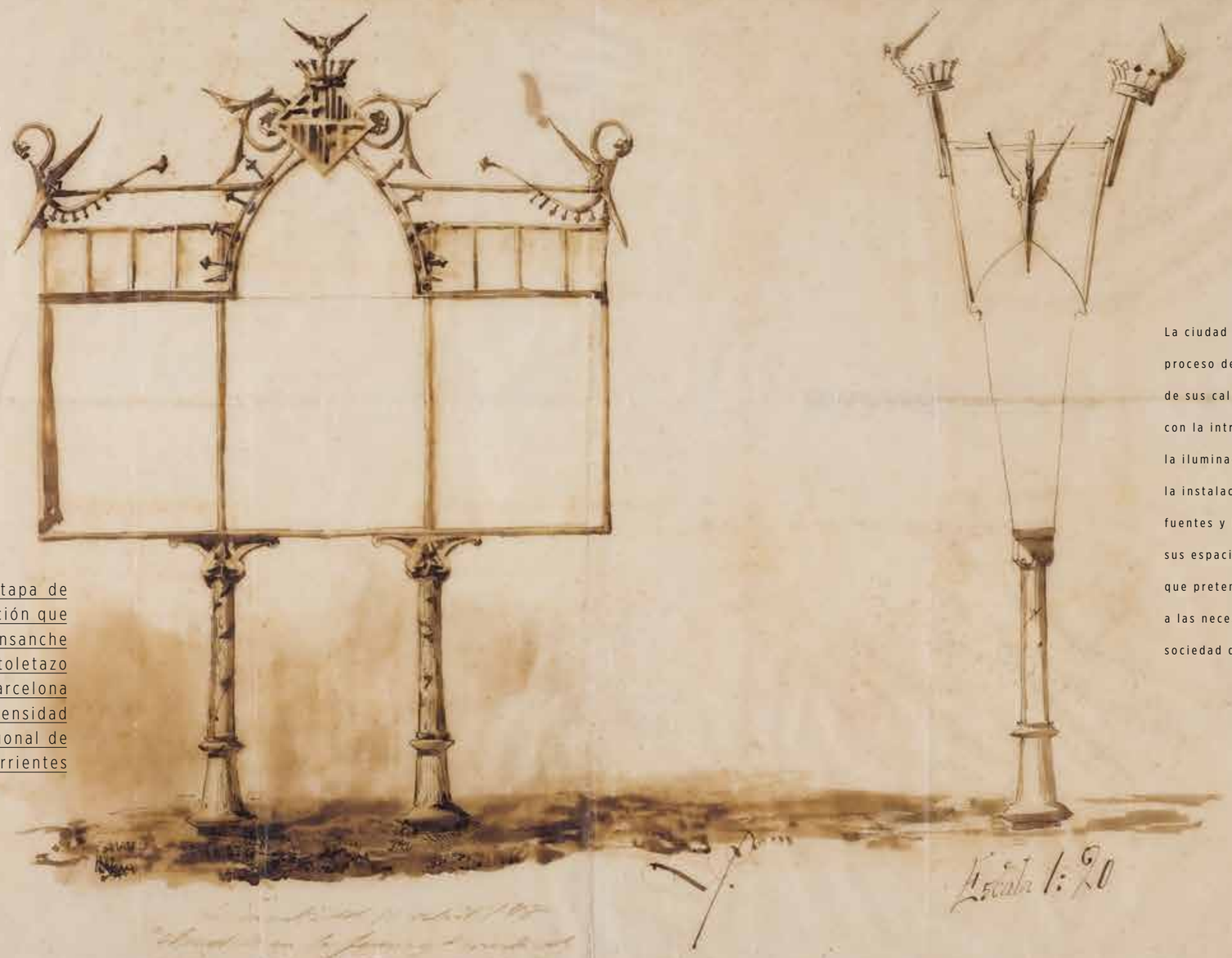
07..

EL GAUDÍ OCULTO

TRES PROYECTOS URBANOS NO CONSTRUIDOS PARA BARCELONA

JORGE IBÁÑEZ PUCHE
ARQUITECTO

La Barcelona que el joven Gaudí conoció durante su etapa de estudiante estaba inmersa en un proceso de transformación que comenzó con la caída de las murallas y el proyecto de ensanche de la ciudad. El plan de Ildefons Cerdà supuso el pistoletazo de salida para una serie de reformas que hicieron de Barcelona una urbe nueva y moderna a finales del siglo XIX. La densidad asfixiante del núcleo antiguo dejó paso a una red ortogonal de amplias calles y avenidas diseñadas en base a las corrientes higienistas que imperaban en la época.



La ciudad comenzó un proceso de embellecimiento de sus calles y plazas con la introducción de la iluminación de gas, la instalación de nuevas fuentes y la mejora de sus espacios públicos, que pretendían adaptarse a las necesidades de la sociedad de finales del XIX.

FIGURA 1_
Diseño de Gaudí para el anunciador Carré donde se muestran las vistas frontal y lateral. Archivo municipal de Barcelona.

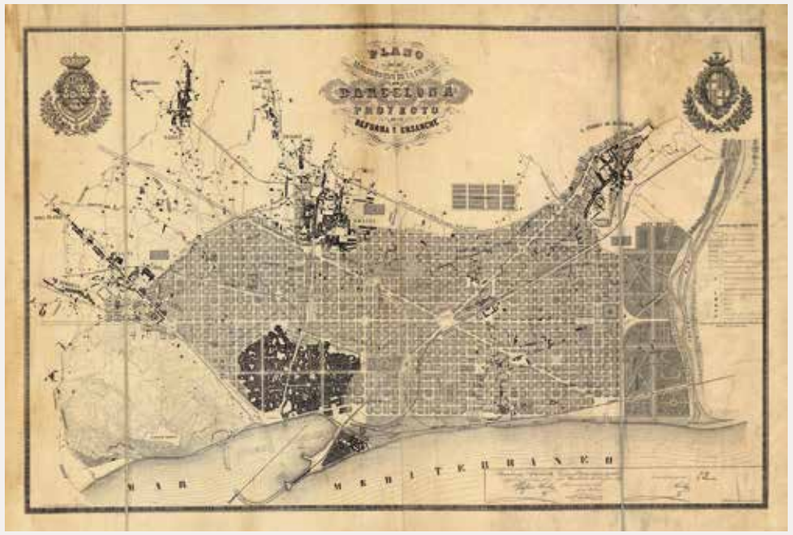


FIGURA 2→
Plano presentado por Ildefons Cerdá para el proyecto de ensanche de Barcelona.
Archivo municipal de Barcelona.

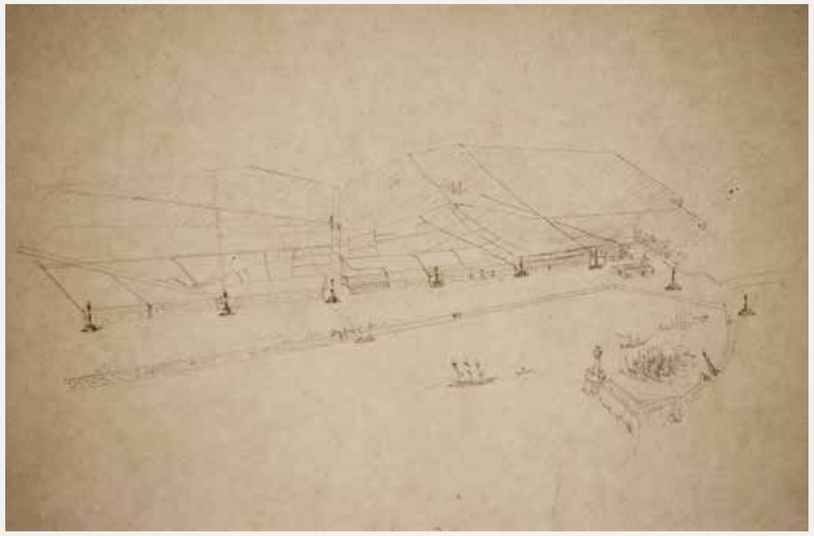


FIGURA 3←
Vista en perspectiva aérea donde se observan las farolas colocadas al final de las vías principales.
Junta constructora de la Sagrada Familia.

FIGURA 4↓
Alzado y planta de la primera versión de las farolas.
Dibujo original perdido.
Real Cátedra Gaudí.

Aunque el proyecto de Cerdá se aprobó en 1860, la construcción del ensanche fue un proceso lento y lleno de trabas y rechazo de la población en sus inicios. Sin embargo, los arquitectos de la época vieron en el naciente ensanche grandes posibilidades para atraer a la burguesía, reticente aún a abandonar sus antiguos palacios en la ciudad vieja.

Además de la materialización del ensanche, la ciudad comenzó un proceso de embellecimiento de sus calles y plazas con la introducción de la iluminación de gas, la instalación de nuevas fuentes y la mejora de sus espacios públicos, que pretendían adaptarse a las necesidades de la sociedad de finales del XIX.

En ese contexto, el joven Antoni Gaudí consiguió acabar sus estudios de arquitectura en el año 1878. Desde unos años antes, el todavía estudiante, consiguió varios encargos como ayudante de alguno de sus profesores y otros arquitectos. También su relación con la 'Cooperativa Obrera Mataronense' había comenzado antes de obtener el título de arquitecto, así como sus trabajos en el Parque de la Ciudadela a las órdenes de Josep Fontseré, donde nos dejó unas magníficas puertas de acceso con faroles de gas que llamaron la atención en la época.

Aunque se suele comenzar la historia de los trabajos de Gaudí con los proyectos de la Casa Vicens y la Villa Quijano en Comillas, lo cierto es que Gaudí llegó a crear más de veinte proyectos entre 1878 y 1883. Sin embargo, la mayoría de esos trabajos primerizos no se llegaron a construir por diferentes circunstancias. Es en tres de ellos en los que descubrimos una Barcelona decimonónica que pudo haber estado salpicada con anunciadores, quioscos y farolas diseñadas por el arquitecto.

Gaudí recibió el primero de estos encargos de la mano de Julio Manuel Carré y Charpentier, un empresario que vio en el ensanche el lugar apropiado para su idea de negocio. Durante el último tercio del siglo XIX, Barcelona se convirtió en un foco de atracción de mano de obra para la floreciente industria catalana. Además de la población trabajadora, la ciudad también comenzó a recibir visitas de 'forasteros' o turistas, a los cuales estaba destinado el proyecto de Carré.

La idea consistía en un 'aparato anunciador' en el que colocar un plano de Barcelona con sus puntos de interés y sus monumentos, además de información útil para el visitante como las direcciones de las oficinas de correos y telégrafos o incluso anuncios de comercios de la ciudad. El plan de Carré era colocar estos anunciadores en las amplias calles del ensanche donde podrían verse de manera clara y atraer la atención de los visitantes desde la distancia.

El proyecto de Gaudí nos muestra un diseño sencillo formado por dos soportes de hierro fundido con decoraciones vegetales y una ligera estructura de hierro y cristal donde se colocarían los planos de la ciudad. Estos paneles tienen dos caras ligeramente inclinadas hacia el espectador, con una cámara interior hueca donde colocar faroles de gas y conseguir una retroiluminación nocturna que permitiera el uso de este aparato durante el día y la noche. La zona central del anunciador destaca por su perfil ojival de mayor altura. En la parte superior, unas cintas vegetales de hierro forjado sostienen un escudo de Barcelona con detalles como la corona real o el murciélago, símbolo de la ciudad. En los extremos, Gaudí diseñó unos remates en forma de aves de grácil silueta que nos recuerdan a las decoraciones que coronaban la Vitrina Comella, que el arquitecto envió a la Exposición Universal de París en ese mismo año.

Estos 'aparatos anunciadores', que realmente eran paneles informativos, nunca llegaron a colocarse en las calles de Barcelona, ya que Carré desapareció y el proyecto cayó en el olvido.

Una suerte similar corrió el segundo de estos proyectos de Gaudí. Se trata del quiosco Girossi. El promotor de este proyecto era el comerciante Enrique Girossi, que pretendía construir a lo largo del ensanche barcelonés veinte quioscos que responderían a varios cometidos, entre los que se encontraban los de puesto de venta de flores y urinarios públicos. A simple vista, estas funciones no encajan, pero la idea de Girossi queda clara en la solicitud que hizo al ayuntamiento pidiendo la concesión de estos quioscos. Según sus palabras, la moderna ciudad de Barcelona necesitaba una correcta higiene e incentivar las buenas costumbres, por lo que exponía su idea: construir unos quioscos que alojaran urinarios y servicios públicos para hombres y mujeres y aprovechar el espacio posterior para la venta de flores. De esta forma se conseguía dar un servicio (de pago) a la ciudad y embellecerla con unos puestos de flores y un diseño delicado.

El diseño de Gaudí para estas construcciones responde a los usos que debían acoger, separando la venta de flores y los urinarios en caras opuestas. La sencilla planta que podemos contemplar en el plano que presentó al ayuntamiento nos muestra un espacio con urinarios exteriores protegidos del exterior por una pared de mármol. A ambos lados de ellos, aparecen los servicios de señoras y caballeros con habitáculos cerrados.

En la parte contraria se abre el pequeño puesto de flores, con un espacio central de mayor tamaño para que la vendedora pudiera sentarse y descansar.

Observando el alzado comprobamos que la estructura del quiosco está formada por soportes de hierro fundido y grandes muros de mármol y vidrio que sirven de cerramiento. Los pilares metálicos poseen varias bandejas a diferentes alturas donde se colocarían macetas y flores. Estos soportes debían incluir un ingenioso sistema de riego que haría precipitar el agua en forma de ligera lluvia sobre las plantas.

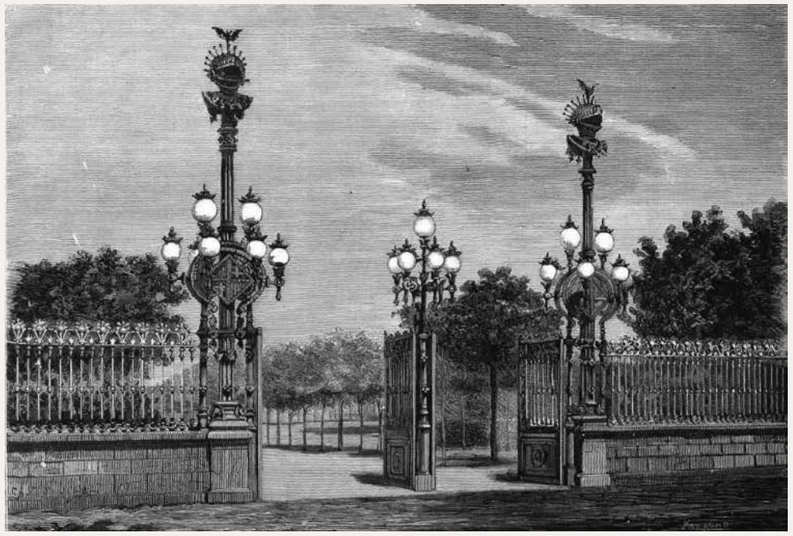


FIGURA 5→
Grabado que muestra las rejas y las farolas de gas diseñadas por Gaudí para el Parque de la Ciudadela. La Ilustració catalana. 20/9/1880, n.º 8. BNE.

Además de la venta de flores y los urinarios, el quiosco también funcionaría como puesto de información meteorológica y como lugar donde colocar anuncios de comercios. En el plano de Gaudí observamos que aparece un reloj con calendario y termómetro en la parte central. Los anuncios se colocan en las paredes de vidrio del quiosco y sobre unas tulipas en forma de jarrón que surgen a media altura de los soportes metálicos. Como en el anunciador Carré, estos anuncios estarían iluminados desde la parte trasera con quemadores de gas para poder ser vistos a todas horas.

Los pilarcillos metálicos y los muros de mármol y cristal sostienen una cubierta de hierro y vidrio que funciona como una marquesina para proteger de la lluvia y el sol directo a los curiosos que se acercaran a consultar la hora o comprar un ramo de flores. Una crestería de hierro forjado remata este peculiar quiosco que tampoco llegó a materializarse.

La última de las piezas de mobiliario urbano que Gaudí diseñó para la Barcelona del siglo XIX posee un carácter monumental con gran significado histórico. Dejamos el año 1878 y llegamos hasta 1880, momento en el que Josep Sarramalera propuso un proyecto al ayuntamiento para la iluminación eléctrica del paseo de la muralla del mar. Esta fortificación del frente marino de la ciudad se demolió dejando paso a una avenida en la cual Sarramalera pretendía colocar ocho grandes farolas de luz eléctrica que funcionasen también como monumentales puntos de interés.

Las farolas estarían colocadas frente a grandes vías de la ciudad antigua, algunas de ellas solamente proyectadas en el plan Cerdá y nunca realizadas o construidas años después, como la Vía Laietana. Para comprobar la localización de los aparatos de iluminación, Gaudí dibujó una sencilla pero detallada perspectiva aérea donde pueden verse las farolas como punto culminante de estas vías. Por ejemplo, vemos que una de las farolas debía alzarse al final de la Rambla, donde ocho años después se levantó el gran monumento a Colón.

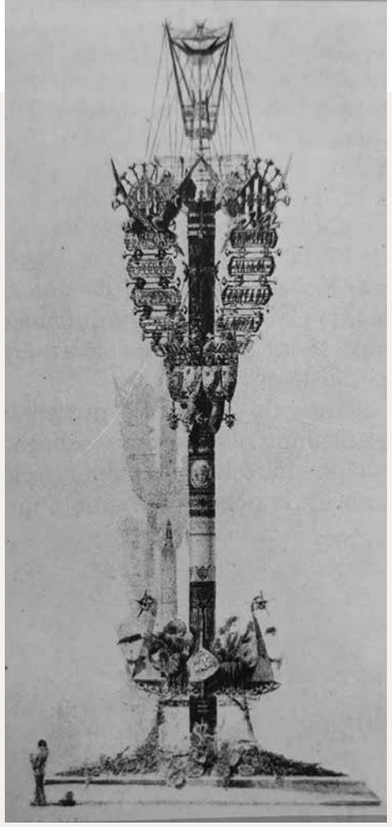
Para este proyecto, Gaudí realizó dos versiones de las farolas, buscando en ambos casos la monumentalidad. El primero de estos bocetos presenta una gran base pétrea de planta circular con un friso de grandes dimensiones y esculturas que seguramente representan batallas y victorias navales catalanas.

Sobre esta base, cubierta por una estructura de hierro forjado muy ornamentada, se eleva un esbelto mástil de hierro fundido y decorado en su superficie. En la parte superior aparece un balconcillo donde irían colocadas las luces eléctricas y del que penden numerosos gallardetes a modo de estandartes.

Sin embargo, la versión definitiva de las farolas prescinde de la base de piedra e incluye numerosas referencias a la historia naval catalana. Este otro diseño incluye un parterre del que crecen numerosas plantas que se enroscan en el fuste de la farola. Sobre esta parte surgen cuatro jardineras con perfil de proa de barco y de las que cuelgan enredaderas y palmitos.

El fuste de hierro fundido y que supera los veinte metros de altura está totalmente decorado con franjas y un medallón, pero lo que realmente llama la atención de esta segunda versión son los letreros de hierro forjado que penden desde la parte superior y que se cierran en la parte baja con varios escudos y en la superior con la bandera catalana.

Estos carteles y escudos muestran los nombres de varios marinos históricos de la flota de Cataluña, como Cortada, Rocafort o Montaner y las ciudades de importantes batallas navales, entre las que aparecen Constantinopla o Malta.



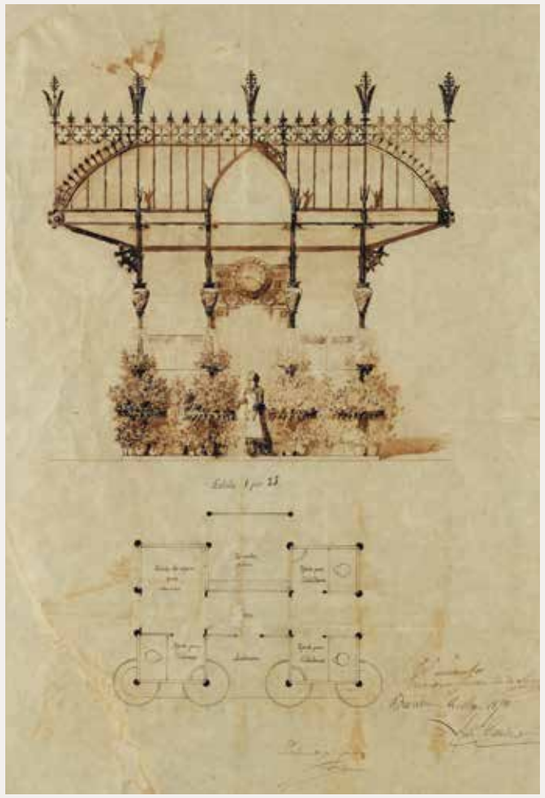


FIGURA 6←
Alzado de la versión definitiva de las farolas eléctricas. Dibujo original perdido. Real Cátedra Gaudí.

FIGURA 7↓
Alzado y planta del Quiosco Girossi. Archivo municipal de Barcelona.

En la parte más alta de las farolas se atisban los globos eléctricos entre una red de tensores metálicos de los que penden los letreros. De esta forma comprobamos que las farolas bañarían el paseo del mar con una cálida luz eléctrica, pero que funcionarían como hitos de la ciudad y monumentos a la historia catalana, floreciente durante la Renaixença. Sin embargo, este proyecto tampoco se llevó a cabo, pues la iluminación eléctrica llegó al paseo de Colón un año después, dejando de lado este monumental proyecto.

Con estos tres trabajos comprobamos que Gaudí pudo haber cambiado la fisonomía de las calles de Barcelona a finales del siglo XIX. Si se hubieran llevado a cabo, los anunciadores, quioscos y farolas diseñadas por el arquitecto hubieran formado un gran conjunto de mobiliario urbano que se habría sumado a las farolas de gas de la Plaza Real y la Plaza de Palau y las verjas del Parque de la ciudadela, que subsisten solo en parte. Como puede comprobarse, las obras de Gaudí van más allá de sus grandes construcciones y abordan una gran cantidad de ámbitos, entre los que encontramos el diseño de muebles, vidrieras, herrajes, mausoleos, estandartes, monumentos o un gran conjunto de mobiliario urbano para la ciudad de Barcelona.

08..

CASA BOTINES

EL SOLAR DE LA CASA DE LOS SEÑORES FERNÁNDEZ Y ANDRÉS

Como cualquier inmueble, la Casa de los Señores Fernández y Andrés, hoy conocida como Museo Casa Botines Gaudí, tiene una historia parcelaria. Situado entre la plaza San Marcelo, el Palacio de los Guzmanes, el Museo de León y, anexo al conjunto de edificios que nace en la plaza de Santo Domingo, el espacio que ocupa, así como sus límites son evidentes ¿pero siempre fue así?

NATIVIDAD PAN GÓMEZ
ARCHIVO HISTÓRICO Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN FUNDOS

Lo cierto es que desde 1891, el aspecto de la vieja e ilustre urbe ha cambiado y, aunque desde la finalización de la construcción el edificio parece inmutable al paso del tiempo, los hechos previos a su elevación estuvieron condicionados por muchos factores que aparentemente lo hicieron pender de un hilo. Acudiendo a las fuentes primarias de información custodiadas en el Archivo FUNDOS relativa a la Casa Botines, el panorama que se nos presenta es muy variado: proyectos arquitectónicos de reforma, escrituras, correspondencia, libros de actas y un gran volumen de fotografías. La historia del edificio, así como la de sus usos, se puede rastrear en dos fondos muy diferenciados: el Fondo Casa Botines que abarcaría los momentos previos a su construcción a finales del siglo XIX hasta la compra del edificio por parte de la Caja de Ahorros en 1929; y el Fondo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, que utilizó el edifico como sede social desde 1929 hasta 2017 que se convirtió en museo. De todos ellos escogeremos un plano urbanístico, un par de escrituras y un periódico que son los que sin duda mejor reflejan su evolución parcelaria.

El histórico de propietarios por los que pasó el edificio está claro. Hoy día el inmueble pertenece a FUNDOS que lo hereda de la desaparecida Caja España quien, anteriormente y bajo otra denominación – Monte de Piedad y Caja de Ahorros de León – compró el inmueble a una de

El Campeón

PERIÓDICO DEMOCRÁTICO

SE PUBLICA LOS LUNES, MIÉRCOLES Y VIERNES

CASA DE CAMBIO

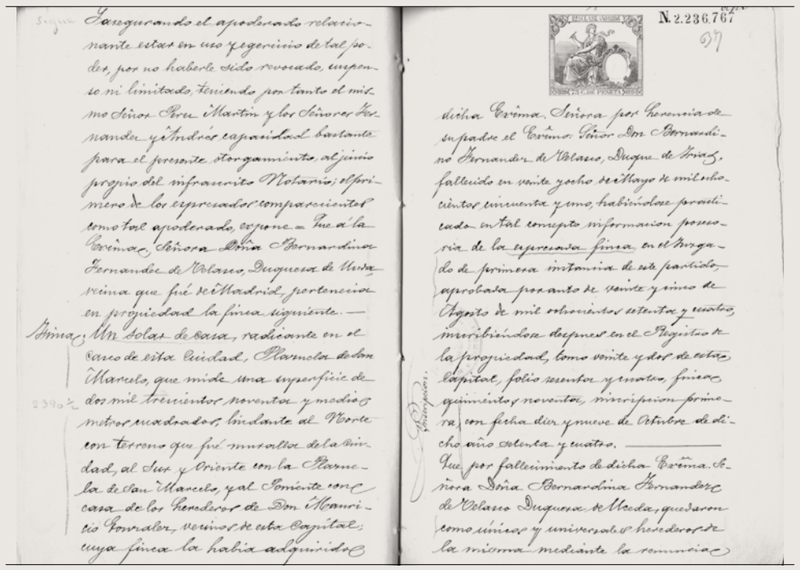
Fernández y Andrés, cambian, con premio, toda clase de oro español y extranjero y billetes ingleses y franceses.

Plaza Mayor núm. 8, almacenes de tejidos.

CORSÉ AMERICANO HIGIÉNICO

El asunto del solar

FIGURA 1_



N. 2.236.767

FIGURA 2_

las familias promotoras, concretamente a la viuda de Mariano Andrés Luna, Doña Leonarda Lescún. ¿Y antes de su construcción? ¿cuál es la historia del solar?

El periódico el Campeón

En el artículo del anterior número de la revista Dragón, mencionamos el hallazgo del periódico "El campeón" y los interrogantes que presenta. La razón por la que "El Campeón" dedica al menos seis publicaciones entre el 11 de enero y el 1 de febrero de 1892 al solar, es decir durante el inicio de la construcción de Botines – recordemos que la primera piedra se colocó el 4 de enero de ese año - es la de esclarecer la historia del solar que era protagonista esos días de rumores entre la sociedad leonesa. Un auténtico crisol entre la curiosidad por saber cómo sería la gran obra del maestro catalán en la ciudad y, el recelo de una sociedad rural que desconfiaba de la novedad. Lo más interesante posiblemente sean las pruebas que presenta "El Campeón" para explicar por qué el solar es de propiedad privada. Es importante resaltar que la información que proporciona el periódico es siempre en respuesta a una acusación de otro periódico, "La Montaña", que pone en duda de quién es el solar y que defiende que pertenece al común. El testimonio directo de "La Montaña" se desconoce por no haberse localizado en hemeroteca ningún ejemplar de la época, y las fotografías de "El Campeón" hallado en el famoso tubo de plomo, las que conserva el archivo FUNDOS, reflejan partes de los ejemplares en condiciones de humedad con pérdidas considerables de texto. Como consecuencia, la interpretación que podemos ofrecer sobre esta historia es sesgada. Esta ausencia de claridad suscita dudas sobre cuál era el interés real de ambos periódicos para implicarse de forma tan profunda tanto en el ataque por parte de unos, como en la defensa de los promotores de la construcción de Botines por parte de los otros. Parece que algún miembro de la corporación municipal de 1892 no estaba a favor de la construcción del edificio y es posible que esta fuera la mecha para poder utilizar a "La Montaña" como ariete y dinamitar, o al menos intentar cuestionar, la legitimidad de los propietarios sobre el solar donde se elevaría Botines. Suposiciones ante la falta de evidencias o más datos. Veamos lo que sí nos cuenta El Campeón.

Desde el siglo XVI hasta 1886

Según la publicación, los orígenes del solar, al menos documentados, se remontan a 1508, cuando se adquirió por cuatro castellanos de oro "unos suelos" delante de lo que hoy en día es el Palacio de los Guzmanes. Es, según el tabloide, la noticia más antigua que atestigua que el solar ocupado por Botines, ya en el siglo XVI, era de titularidad privada. Posteriormente, en 1550, se incorporan inmuebles y metros, evidenciando que el espacio adquirido por el titular se veía ampliado. De manera que el espacio, en constante crecimiento durante el siglo XVI, era privado y además, se conoce su dimensión en ese momento gracias a un apero que en 1587 se realizó para distinguir qué parte era particular y conocida por los leoneses como el jardinillo o plazuela de los Guzmanes, y que parte no lo era. En total: veintidós varas de largo por dieciséis de ancho.

Periódico el Campeón. Parte 1ª/ sin signatura/ Fondo Casa Botines – Gaudí. (Fig. 1)

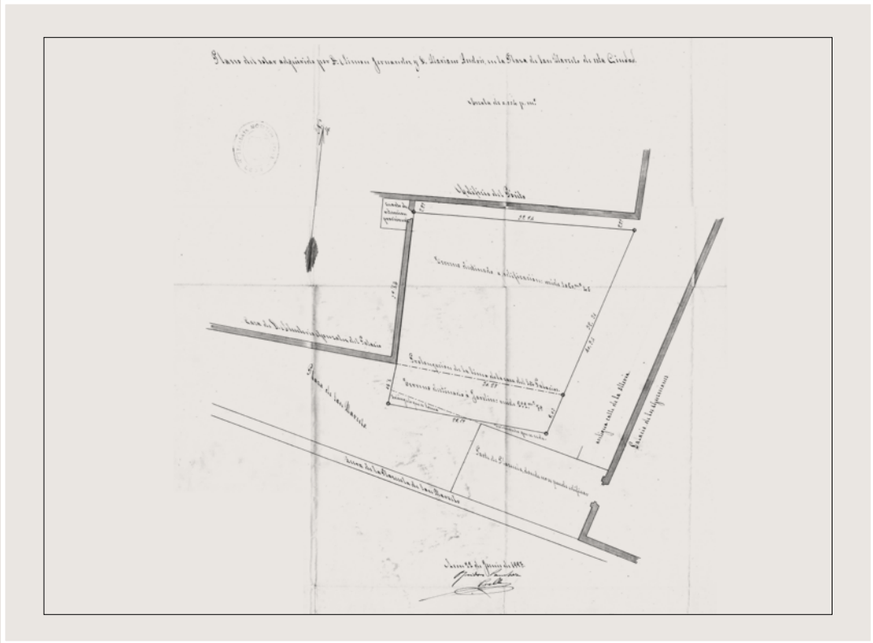


FIGURA 3_

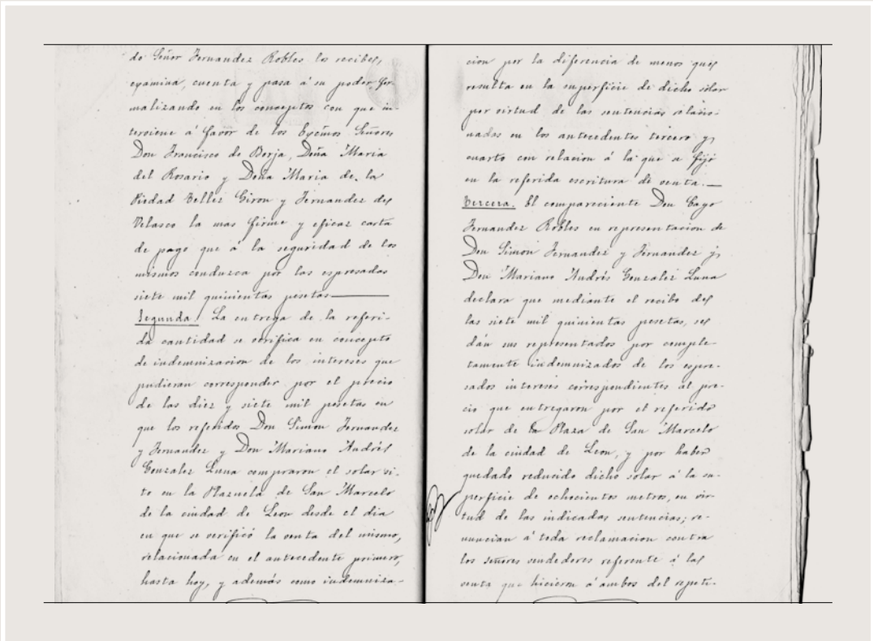


FIGURA 4_

El cobro de censo es otra de las pruebas que el periódico utiliza para justificar la condición de particular del solar. En el periódico se inserta una carta de un exalcalde de León, Joaquín Rodríguez del Valle, que además de aportar su posición en el asunto mostrándose claramente a favor de la defensa de la privacidad del solar, suma datos referentes a otros años que también son muy interesantes. Como por ejemplo, que en 1868 el ayuntamiento convirtió parte del solar en jardín con intención de hermosear su aspecto y sin que tal acto supusiera posesión alguna, o también que no se le olvide a la corporación municipal que cuando Diputación compró el palacio de los Guzmanes, quisieron aprovechar para adquirir el jardinillo intercambiando correspondencia con el Conde de Peñaranda, el último dueño del Palacio, y que este les contestó que además de él mismo existían otros condueños. Esto demuestra la absoluta privacidad del terreno y que nunca perteneció al común del pueblo leonés por lo que el ayuntamiento nunca tuvo ningún derecho sobre él.

Llegan los promotores de la obra doméstica de Gaudí en León

En 1886, el 14 de julio, el solar cambia de dueños al decidir los hijos de la duquesa de Uceda, propietaria del solar, venderlo por 17.000 pesetas a los señores Fernández y Andrés. Se vende como finca bajo la siguiente descripción

> *[...]Un solar de casa radicante en el casco de esta ciudad, Plazuela de San Marcelo, que mide una superficie de dos mil trescientos noventa y medio metros cuadrados, lindante al norte con terreno que fue muralla de la ciudad, al sur y oriente con la Plazuela de San Marcelo, y al poniente con la casa de los herederos de Don Mauricio González, [...] cuya finca había adquirido la dicha Excma. Señora por herencia de su padre el Excmo. Señor , Duque de Frías, fallecido en veinte y ocho de Mayo de mil ochocientos cincuenta y uno [...]*

Escritura de venta del solar, hoja 7vuelta y 8 recta, Fondo Casa Botines – Gaudí, caja HF6002. (Fig. 2)

Este extracto de la escritura, nos detalla por primera vez las dimensiones reales de la porción de terreno que adquirían Mariano Andrés y Simón Fernández y sus límites. Sin embargo ¿son estos los metros que ocupa actualmente el edificio Casa Botines, antigua Casa de los Señores Fernández y Andrés? La respuesta es no. En realidad, son menos metros, veamos el plano de 1887.

El plano del solar del 22 de junio de 1887, conservado en el archivo confirma los límites especificados en las escrituras. En él se puede ver delimitada una superficie descrita como terreno destinado a jardín de 232.79 m2, que, se le restó al total resultando como límite la línea de casa que existía al oeste del solar, es decir la Casa de don Eleuterio González del Palacio que podemos apreciar en el plano punteada. Pero ¿cuál fue el motivo por el que se movió la línea de la parcela hacia atrás?

Plano solar 1887, Caja HF6002/ fondo Casa Botines – Gaudí. (Fig. 3)

Las consecuencias del conflicto por el solar 1891

El 17 de julio de 1891, comparecen los representantes de los descendientes de la Duquesa de Uceda de una parte y de otra, de los señores Fernández y Andrés. El motivo es la modificación de la escritura de 1886 por la que los segundos adquirieron el solar de los primeros. ¿Qué ha sucedido desde entonces? Gracias a la escritura conocemos lo que también nos confirmaba el periódico El Campeón: existió litigio entre los promotores y la corporación municipal. Según las escrituras se produjo una denuncia por parte de los compradores, Simón Fernández y Mariano Andrés, ante la negativa del ayuntamiento a que tomaran posesión del solar exigiendo indemnización por daños y perjuicios causados.

El punto tres de las escrituras recoge que la sentencia del juicio favorecía a los señores compradores reconociendo la plena posesión y derecho del solar condenando al ayuntamiento y se especifica

> *[...] que dicho solar se corresponde con 800 metros cuadrados según el informe del ingeniero de caminos, canales y puertos.*

De manera significativa el solar se ve reducido y por ello los compradores se vieron obligados a interponer apelación en la audiencia de Valladolid. Consecuencia de ello fue la absolución del ayuntamiento y, la confirmación de la anterior sentencia en cuanto a las dimensiones del solar del que tomaban posesión, que serían 800 metros, los que ocupa actualmente el edificio.

Lo compradores se conformaron con los metros asignados, pero exigieron subsanación por los daños y perjuicios causados. De manera que, se dan por satisfechos cuando los hijos de la duquesa le hacen entrega del reintegro correspondiente a la diferencia de metros. Un total de 7.500 pesetas.

Escrituras de convenio y modificación de la venta del solar. Hoja 5 vuelta y 6 recta/ Caja HF6002/ Fondo Casa Botines- Gaudí. (Fig. 4)

Y así es cómo conocemos el historial de propietarios del solar sobre el que se levantaría la magnífica obra doméstica de Antoni Gaudí, Casa Fernández y Andrés, y las modificaciones de tamaño que sufrió en el traspaso de unos a otros, o como antaño se conocía “los problemas derivados de mover el mojón”.

09..

FUSIÓN MODERNISTA

LUIS CARNICERO
ARQUITECTO, POETA E HISTORIADOR

Entonces, yo "estudiaba" Poesía y "escribía" Arquitectura. Fue en el año 1972, cuando el embajador de Nicaragua, Justino Sansón Balladares, regaló al ayuntamiento de León un medallón con la efigie del "poeta por antonomasia": Rubén Darío. Hoy, ese medallón se encuentra colocado en un monolito, en el Parque del Cid, creando una perspectiva "modernista", visual y conceptual, simbólica, mágica y sugerente, con el edificio de Botines. Entonces se unieron el León de Nicaragua, patria del poeta, y el León de España, nuestra patria, nuestra tierra.

Pero confesaré que yo ya los había fusionado antes. Llegado de La Bañeza al internado del Colegio de los Jesuitas, cada vez que visitaba el centro de la capital, gustando de sus joyas arquitectónicas tras peregrinar por el "Camino del Cuco, al contemplar el "Palacio de Gaudí", recordaba al Príncipe de las letras castellanas y recitaba para mis adentros su Sonatina. Adolescencia entre pocos "manchaos" de Casa Blas y muchos "limpios" de sueños con princesas.

Pasó el tiempo -itanto tiempoi- hasta que en 1916, invitado por Eugenio Marcos Oteruelo al homenaje que se le hace anualmente al poeta nicaragüense, ante su monolito, rememoré-recité la Sonatina.

Otro día, no sé si del año pasado, decidido a romper mi secreto inspiracional, le propuse a Ramiro Pinto que deberíamos de hacer algo en primicia, unir las dos figuras, la de Antonio Gaudí y la de Rubén Darío. La idea fue acogida con entusiasmo por Fundos y el Museo Casa Botines Gaudí y, en la Feria Modernista de agosto de este año 2.023, hablé en el Parque del Cid sobre el paralelismo -vivencial y artístico- entre ambos creadores, de la fusión de la Arquitectura y la Poesía.

Id vosotros también, quienes me leáis, al Barrio Romántico, al Parque del Cid. Poneos delante del monumento a Rubén Darío. Contemplad Botines. Elevaos en su cruz. Recread el Modernismo. Decídselo al poeta. Recitad, vosotros también, la...

SONATINA

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.
El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.
¿Piensa, acaso, en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz?
¿O en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?
¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.
Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.
¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrel que no duerme y un dragón colosal.
¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe,
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
más brillante que el alba, más hermoso que abril!
-«Calla, calla, princesa -dice el hada madrina-;
en caballo, con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor».

RUBÉN DARÍO. PROSAS PROFANAS. 1896

Sabed que también os estará escuchando, sentado-ensoñado, dibujando versos y símbolos, Antonio Gaudí; meteos en el dragón de la portada, esculpido y construido, es el mismo dragón del poema.

Sabed que, de momento, yo estoy intentando poner en limpio lo que llamé bocetos, con una maqueta volandera y un caracol. No sé. De momento, aquí va el poema que recité aquel día.

CREAR, CREER, SABER VER

PARA ANTONIO GAUDÍ Y RUBÉN DARÍO,
JUNTOS EN EL LEÓN DE ESPAÑA

Creo
os veo ahora regresando
sintiendo el fuego y las huellas
que se ausentaron del paraíso
errabundos de horizontes
labrando vacío y temblor
en la línea que vibra y asciende
en la catenaria y en la ola
en la palabra que es llama y no expira
en la recta-curva o en la rima
en la geometría de las raíces
vibrando en noches y días
asintiendo muros y Luz
mismo Sol y misma Luna
os veo...
fantaseando la misma princesa
presos ojos y azulejos rotos
en la jaula del mismo dragón.

Cueva-tumba
Cabaña-niña
Morada-mirada
Palacio-sonatina
Os veo acariciando las manos
que tallaron la forma en el Verbo
que modelaron espacios y Origen
que grabaron la sangre en la roca.
Os veo trazar con silencios
las sinuosidades del ave que besa
las sombras del animalillo
que hoza o huye o teje
los temblores del pez que aletea.
Os veo en el desvanecimiento
del cauce del agua que fluye
de la armonía jamás detenida
siempre soñando la mar.

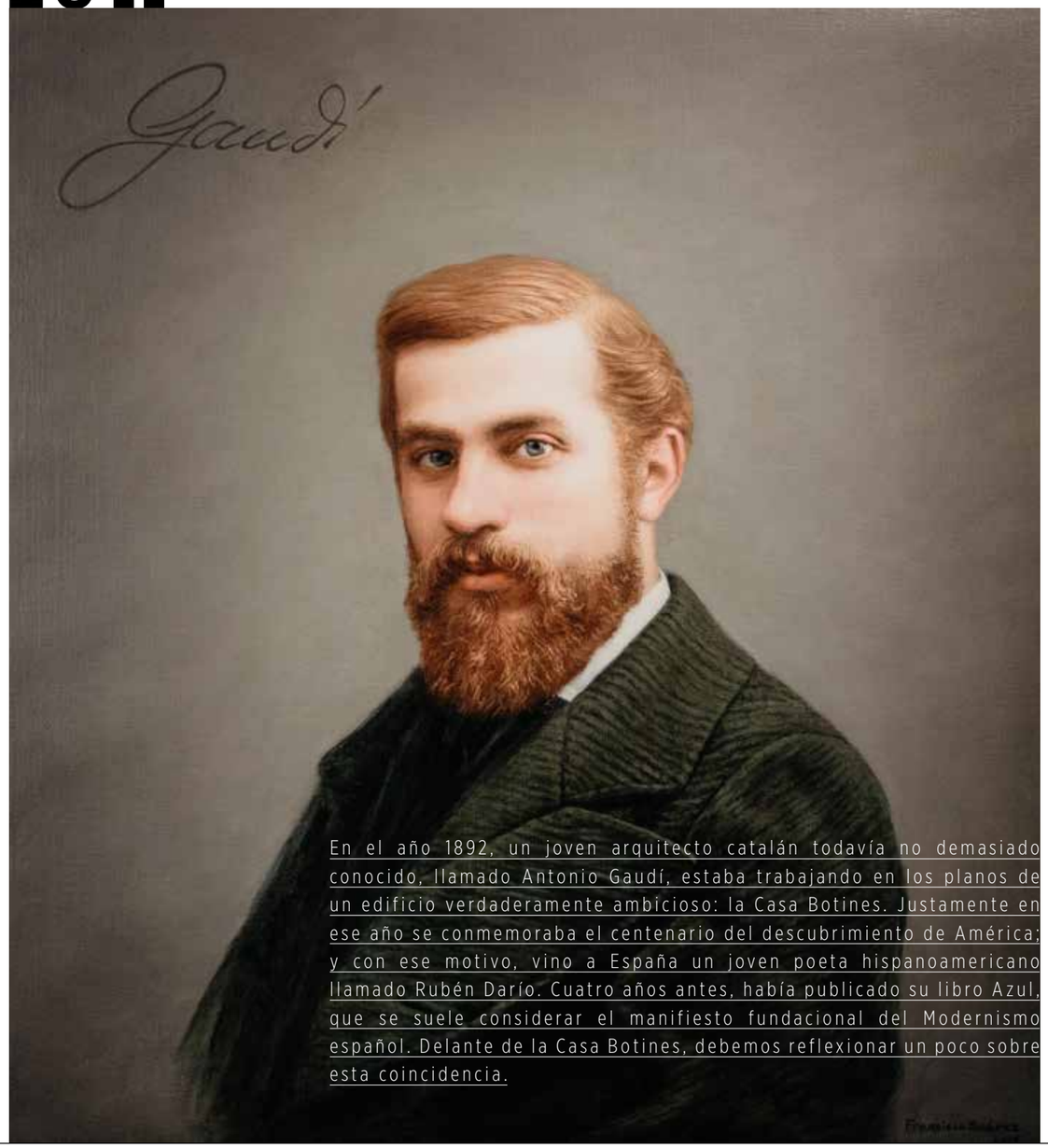
En cada risa del viento que huye
en el pasado que deja la lluvia
en el laberinto que jamás conocieron
la mentira y la garganta del mal
os veo...
Os escucho gritar la Verdad
volviendo a leer vez a voz
el azar-ficción de la historia
en la ebriedad del barro primero
volviendo los ojos a Dios
os recreo
en la Unidad y en la Belleza
en el pensamiento que ora
que goza hasta en el dolor
que almidona la red del tul
Poesía y Arquitectura
redibujando Naturaleza
hasta en la muerte que mora
volviendo a sentir el Amor
junto al Árbol de Piedra y de Azul.

LUIS CARNICERO

EL MODERNISMO
VALORES Y PERVIVIENCIA

DISCURSO DE ANDRÉS AMORÓS EN LA INAUGURACIÓN DE LA II FERIA MODERNISTA DE LEÓN

10



En el año 1892, un joven arquitecto catalán todavía no demasiado conocido, llamado Antonio Gaudí, estaba trabajando en los planos de un edificio verdaderamente ambicioso: la Casa Botines. Justamente en ese año se conmemoraba el centenario del descubrimiento de América; y con ese motivo, vino a España un joven poeta hispanoamericano llamado Rubén Darío. Cuatro años antes, había publicado su libro Azul, que se suele considerar el manifiesto fundacional del Modernismo español. Delante de la Casa Botines, debemos reflexionar un poco sobre esta coincidencia.

Las opiniones de Gaudí, verdaderamente interesantes, coinciden con muchos motivos fundamentales del Modernismo, entendido, como se debe, como un amplio movimiento estético de proyección europea.

Para Gaudí, "todo el arte sale del gran libro de la Naturaleza". Y añade una frase definitiva: "Todo lo que acontece es solamente un símbolo". El simbolismo es una de las modalidades básicas del Modernismo. Exactamente lo mismo dice Baudelaire en su conocido poema Correspondencias: "El hombre se pasea por un bosque de símbolos". Por eso, no debemos contentarnos con ver sólo la apariencia de las cosas, con lo que puede retratar cualquier máquina.

Si recorremos la Casa Botines con los ojos bien abiertos, nos sorprenderá encontrar una gran abundancia de símbolos: el dragón, las águilas, las estrellas, los laberintos, los cuadrados y círculos...

También son frecuentes, en el Modernismo, los juegos con la luz. Recordemos cómo retrata Monet las variaciones de la fachada de la catedral de Rouen, según las horas del día. La luz, tan importante en la Catedral de León y en su Museo de Arte Contemporáneo, juega también un papel decisivo en la Casa Botines. Al visitarla, nos damos cuenta de que algunos elementos que podían parecernos simplemente decorativos, para "hacer bonito", en realidad tienen como finalidad dar protagonismo absoluto a la luz. Lo había proclamado Gaudí: "La arquitectura es la ordenación de la luz. La gloria es la luz, que es la alegría del espíritu".

Cuando Rubén Darío trae a España el modernismo poético, combinando el parnasianismo y el simbolismo de París, es la primera vez que Hispanoamérica se adelanta a España, en la adopción de una nueva estética. Repasemos alguno de sus temas fundamentales.

Ante todo, como en todas las épocas y movimientos, el amor. En una primera etapa, el Modernismo lo adorna con elementos exóticos, culturalistas, que pueden tener apariencia medieval, como la Casa Botines. Recordemos los conocidos alejandrinos de Rubén Darío:

"La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
Que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
Está mudo el teclado de su clave sonoro
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor".

En esos mismos años, un jovencito chileno, que acaba de adoptar el seudónimo que le hará famoso, Pablo Neruda, publica el libro Crepusculario, donde recrea la leyenda medieval – como la apariencia de la Casa Botines – de los amores de Peléas y Melisenda, que luego inspirarán la música de Debussy:

"A la sombra de los laureles,
Melisenda se está muriendo.
Se morirá su cuerpo leve,
enterrarán su dulce cuerpo,
juntarán sus manos de nieve,
dejarán sus ojos abiertos
para que alumbren a Peléas
hasta después que se haya muerto".

Pero el tiempo trae consigo la pesadumbre, el Modernismo va evolucionando. El mismo Rubén Darío hará una de las declaraciones de amor más sencillas, hondas e impresionantes de toda la literatura hispánica:

"Lazarillo de Dios en mi camino,
Francisca Sánchez, acompáñame".

Conviene recordar que Rubén Darío trae también a nuestra poesía la defensa de los valores hispánicos, de España e Hispanoamérica unidas, frente a la cultura anglosajona. El símbolo mejor, sin duda, será el caballero manchego, al que canta Rubén, en su Letanía de Nuestro Señor Don Quijote:

"Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión,
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón".

Se opone el Modernismo a la pura reproducción de la realidad, recurre a los símbolos poéticos. Por ejemplo, el de la "espina dorada", que simboliza las contradicciones del amor: "Croce e delizia", dice Verdi, en La Traviata. Se pregunta Antonio Machado si vale más sufrir, por estar enamorado, o renunciar al amor y, con él, a la verdadera vida:

"Yo voy soñando caminos
de la tarde: las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas.
¿A dónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero,
a lo largo del sendero.
La tarde cayendo está.
'En el corazón tenía
la espina de una pasión.
Logré arrancármela un día:
Ya no siento el corazón'.
Y todo el campo, un momento,
se queda mudo y sombrío
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.
La tarde más se oscurece,
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.
Mi cantar vuelve a plañir:
'Aguda espina dorada:
¡quién te pudiera sentir
en el corazón clavada!' "

Para el Modernismo, no es suficiente con la realidad que percibimos gracias a nuestros sentidos, hace falta algo más. Rubén Darío concluye su poema Lo fatal con este tremendo enigma:

"¡Y no saber a dónde vamos
ni de dónde venimos!"

Por eso, la poesía modernista utiliza frecuentemente el símbolo del paraíso perdido. Antonio Machado le da forma coloquial de copla casi flamenca, dirigiéndose a Guiomar, su "intempestivo" amor de madurez:

"Y te enviaré mi canción
con un papagayo verde
que la diga en tu balcón:
se canta lo que se pierde".

¡Qué gran verdad! No nos basta la realidad, vivimos rodeados de misterio. Concluye Antonio Machado su autorretrato con estos símbolos, tan sugestivos:

"Y, cuando llegue el día del último viaje
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontrareis a bordo, ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar".

De modo paralelo, las líneas curvas y las formas sorprendentes de Gaudí no son pura decoración, expresan una sensibilidad profundamente religiosa y hasta mística: consideraba que sus obras emanaban de la creación divina; que su oficio y sus creencias religiosas eran dos caras de la misma moneda.

No conviene reducir el Modernismo a una escuela poética española de comienzos de siglo, es algo mucho más amplio: se extiende al pensamiento, la arquitectura, la decoración y hasta la teología. En Europa, recibe también otros nombres: *Modern Style, Art Nouveau, Jugendstil, Liberty...*

Un buen amigo mío, el leonés Ricardo Gullón, nos da un testimonio importante. Compartió muchas horas en Puerto Rico con Juan Ramón Jiménez, que acababa de dar en esa Universidad un curso sobre el Modernismo, luego recogido en volumen. En su libro *Conversaciones con Juan Ramón*, recoge Gullón la tajante opinión del poeta:

"El Modernismo alcanzó a todo. Es un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza".

Si aceptamos – como creo que debemos hacer – este concepto amplio del Modernismo, queda claro que no ha pasado de moda, en lo esencial.

Eso explica también que el Modernismo se opone a lo viejo, lo caduco, lo manido, lo aburrido, pero de ningún modo se opone a los clásicos.

Ilustra bien esto una anécdota de Salvador Dalí. A la salida de una de sus visitas al Prado, le preguntó un periodista qué era lo más moderno que había encontrado en el museo. Esperaba probablemente una declaración escandalosa, de las habituales, de Dalí, pero éste le respondió con una frase que, pasada la primera sorpresa, considero acertadísima:

> *"¿Lo más más moderno, en el Prado? ¡Sin duda, Velázquez!"*

Para un modernista inteligente, Velázquez sigue siendo el pintor más moderno. De modo paralelo, Gaudí suele poner su propia revolución estética en relación con la música de Juan Sebastián Bach.

Afirma Gaudí que "la Belleza es el resplandor de la Verdad". Renuevo así la vieja teoría griega sobre Kálos kai Agathós: en la cumbre del arte, lo bello y lo verdadero van juntos.

Podemos pensar que ha pasado algo de moda - como le ocurre a todos los estilos - el Modernismo, en cuanto escuela histórica, vinculada a una etapa. De ningún modo pasa de moda si lo vemos, igual que Juan Ramón Jiménez, como un movimiento de aspiración a la libertad artística.

Porque el arte, además de deleitarnos ("Lo bello es lo que, visto, agrada", define Santo Tomás), también nos acompaña y nos ayuda. Me viene ahora al recuerdo un amigo leonés, al que la música clásica, en la radio, le ayudó a sobrellevar las penalidades del Covid. De una forma o de otra, a todos nosotros nos ha sucedido algo semejante.

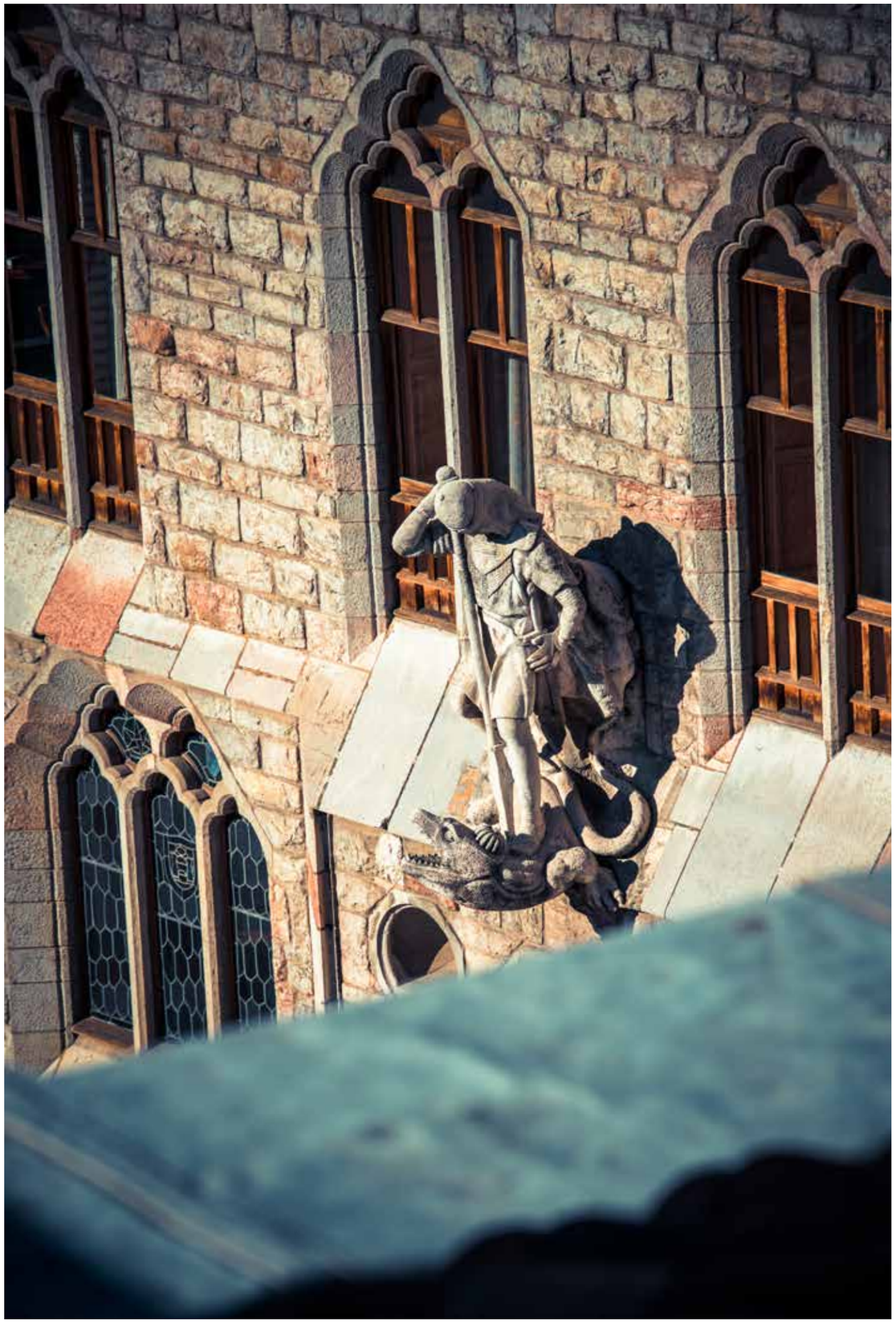
Le preguntaron una vez a Valle-Inclán si no creía que el Arte se acabaría, alguna vez, y lo negó tajantemente:

> *"No, el Arte no se acaba nunca, porque es la eterna primavera, que nos ayuda a pasar el frío del invierno".*

Coincide con la sentencia del poeta inglés John Keats:

"Una cosa hermosa es una alegría para siempre".

En León, disfrutando con la belleza del románico de San Isidoro, del gótico de la Catedral, del Modernismo de la Casa Botines, es muy fácil comprender que el Arte nos da el regalo supremo de la alegría y el consuelo.



Curiosidad
como forma de vida.

Un canal abierto a la ciencia, la literatura, el arte, el patrimonio, la música o la tecnología. El punto de encuentro para las historias y los personajes que nos ayudan a comprender el mundo.

CanalSaber

canalsaber.es

Un proyecto de divulgación e innovación cultural impulsado por **FUNDOS** a través de streaming, video y podcast.

MUSEO CASA BOTINES GAUDÍ // #03

DRAGON

DRAGON