

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

César García Álvarez
Universidad de León

El presente texto no pretende abordar un análisis exhaustivo de todas las peculiaridades arquitectónicas que posee la Casa Botines (imagen 1). La bibliografía que se ha ocupado hasta el momento de ella es copiosa y fácilmente accesible¹. Tampoco se aspira aquí a elaborar un académico *estado de la cuestión*, sino a exponer y analizar diferentes *visiones* sobre este extraordinario edificio, visiones que nacen de su percepción física, de su contemplación, las cuales generan sensaciones e impresiones que, al ser verbalizadas, se convierten en ideas, en interpretaciones que tratan de aclarar, de llevar a la superficie del lenguaje, el contenido simbólico que la obra posee y expresa.

¹ El mejor texto sobre Botines sigue siendo *El edificio Gaudí de León*, León, 1997, obra colectiva en la que se estudia la obra desde diferentes puntos de vista por parte de algunos de los especialistas tradicionales sobre Gaudí, como Joan Bassegoda o Daniel Giralt-Miracle, y que cuenta con un excelente texto dedicado a la ciudad de León a finales del siglo XIX, obra de Manuel Carriedo, así como un estudio técnico de las características de la restauración del edificio. En el resto de la bibliografía sobre el arquitecto catalán, de la cual se habla luego, Botines siempre aparece como una obra interesante pero menor.

Posiblemente no exista a lo largo de la Historia una arquitectura tan rica en sugerencias visionarias ni tan capaz de generar interpretaciones simbólicas como la gaudiniana. Su fuerza expresiva es arrolladora, y su impacto sobre el espectador se traduce en una reacción estética sumamente intensa que desencadena un torrente de sensaciones e invita a una actividad hermenéutica inagotable. Esta asombrosa intensidad es una cualidad de la obra de Gaudí que se intensificará a lo largo del tiempo, desde las creaciones más contenidas de sus primeros años hasta el estallido definitivo que se producirá en las obras de sus dos últimas décadas, particularmente en la insaciable polifonía simbólica de la Sagrada Familia.

La Casa Botines ocupa en este sentido una posición paradójica dentro del *corpus* gaudiniano. Los estudiosos del arquitecto catalán, desde Joan Bassegoda hasta Carlos Flores, pasando por Juan José Lahuerta², coinciden en interpretar la obra leonesa, a pesar de los muy

² La bibliografía existente sobre Gaudí es aplastante, y crece cada año. Su interés es muy desigual, puesto que abundan los libros lujosamente ilustrados, pero cuyo contenido conceptual y analítico es bastante pobre, los refritos, las hagiografías y las especulaciones esotéricas de todo pelaje, por lo general absolutamente infundadas. Existen, sin embargo, unas cuantas obras fundamentales que siguen siendo, pese a su disparidad teórica y metodológica, de obligada consulta y lectura para el buen conocimiento de la obra de Gaudí. Las obras de Juan José LAHUERTA, *Gaudí, arquitectura, ideología, política*. Barcelona, 1993; Carlos FLORES, *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*, Barcelona, 1982; Jan MOLEMA, *Antonio Gaudí. Un camino hacia la originalidad*, Santander, 1992, o Joan BASSEGODA, *El gran Gaudí*,

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

diferentes modos en que la abordan, como una obra que cierra la producción temprana de Gaudí y que precede inmediatamente a la gestación o materialización de las obras más importantes del arquitecto, del Park Güell a la Sagrada Familia, pero cuya riqueza simbólica es incluso menor que la de algunas producciones anteriores del arquitecto, como el Palacio Güell, por supuesto, pero también que la de la Casa Vicens o incluso que el llamado *Capricho* de Comillas. Por desgracia, el *aura* de Gaudí, hoy universal, se debe sobre todo a la familiaridad con sus últimas obras, lo que condiciona la contemplación de las primeras, y especialmente del incompleto Palacio Episcopal de Astorga y de Botines, de modo que muchos intentan encontrar en el edificio leonés las cualidades que sus obras últimas ejemplifican hasta el paroxismo, como la libertad formal, el uso imaginativo y antiestilístico de los elementos arquitectónicos, la combinación original e insólita de formas geométricas regladas y la presencia de un desbordante y lujurioso manto iconográfico que recubre hasta el último rincón de sus creaciones. Contemplada desde esta perspectiva, Botines no parece, en una primera mirada, una obra plenamente gaudiniana. Resulta sobria, compacta, cromáticamente uniforme, incluso monótona. Su estructura geométrica se impone con una claridad rotunda, y no parece

Barcelona, 2009, entre otras que se citarán a lo largo del texto, siguen conformando el corpus más influyente en la interpretación de la obra de Gaudí.

especialmente rica en elementos iconográficos o simbólicos, más allá de la presencia de la imagen de San Jorge. En apariencia, Botines es una obra estéticamente sencilla, que parece poder ser encajada sin dificultad dentro de los moldes de los eclécticos procesos de revisión estilística que caracterizaron la arquitectura decimonónica, y particularmente dentro del neogoticismo³. Pero esa sencillez resulta engañosa, puesto que, como trataré de mostrar en las siguientes páginas, Botines posee también una intensa capacidad de generar visiones e interpretaciones simbólicas que la convierten en una arquitectura fuertemente metafórica, y por tanto plenamente gaudiniana.

La extraordinaria capacidad de sugestión semántica de la arquitectura de Gaudí se origina en su concepción de la arquitectura como una síntesis de todas las dimensiones que intervienen en la configuración de un edificio. La apariencia final de la obra arquitectónica era para él el resultado de fusionar estructura, razón constructiva, funcionalidad, geometría, entorno, historia, belleza, iconografía, personalidad del cliente, flora y fauna locales, referencias

³ Así es explicada por la mayor parte de los teóricos de la arquitectura. Chueca Goitia, por ejemplo, llegó a definirlo como una de las mejores obras de la arquitectura española del siglo XIX. Manuel SERRANO la explica también como un ejemplo de estética modernista fuertemente neogótica. Cfr. su *La arquitectura en León entre el historicismo y el racionalismo, 1875-1936*, León, 1993.

textuales relacionadas con la obra, conceptos religiosos, obras literarias, significaciones políticas, tradiciones locales, reflexiones personales, significados simbólicos, y todas aquellas dimensiones que pudieran enriquecer el sentido de la obra creada en una variedad infinita, sin sacrificar su unidad. La arquitectura de Gaudí es el resultado de una fusión insaciable de sentidos que terminan configurando un todo poliédrico, una polifonía semántica integrada en la unidad final del edificio construido. Esta capacidad de fundir y sintetizar arquitectónicamente realidades tan heterogéneas se cimentó en sus años de formación, en los que fue un devorador insaciable de imágenes arquitectónicas que conocía a través de la contemplación directa, pero también de libros, tratados arquitectónicos, revistas y fotografías. En sus propias palabras, fue mediante este procedimiento como se le “abrió el cielo” y se le reveló su auténtica misión como arquitecto⁴. Ello no significa, como en alguna ocasión se ha propuesto, que Gaudí fuera un arquitecto *superficial*, un mero sintetizador ecléctico de arquitecturas vistas aquí y allá. Al contrario, esta dimensión visionaria nunca estuvo reñida en su obra con el respeto más absoluto a la razón constructiva, a la fundamentación geométrica y tectónica más exigente. En Gaudí, estructura y apariencia, forma y superficie icónica, geometría

⁴ Cfr. J. BERGÓS, Joan. LLIMARGAS, Marc. *Gaudí, el hombre y la obra*. Barcelona, 1999, p. 25

y símbolo, están siempre unidos de modo inextricable por el armazón del símbolo, y Botines, como veremos, no es una excepción.

Las visiones que se desgranán a continuación poseen orígenes, contenidos y significados diversos, resultado de largo tiempo de contemplación y estudio de la obra de Gaudí. En todas ellas se combinan formas de reflexión propias de las disciplinas que integran la Historia del Arte con otras de carácter más libre, que el lector puede calificar como poéticas, literarias o *visionarias*.

Primera visión: un palacio de invierno

El sentido estético de un edificio no depende solamente de sus valores intrínsecos, sino que se ve modificado a lo largo del tiempo por las transformaciones urbanísticas del espacio en el que se encuadra. En 1892, inmediatamente después de su construcción, la casa Botines suponía una auténtica anomalía arquitectónica, tanto por su estilo, sin precedentes en la ciudad, como por su escala y polémica ubicación, que alteraba completamente la visión del Palacio de los Guzmanes y transformaba el límite del casco antiguo con la nueva ciudad que

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

empezaba a configurarse extramuros⁵. Hoy en día, las arquitecturas del Ensanche, erigidas en su mayor parte en las décadas inmediatamente posteriores a la construcción de Botines, condicionan nuestra percepción del conjunto de la ciudad, y convierten al edificio gaudiniano en una muestra más de arquitectura que suele ser calificada como burguesa, si bien Botines es considerada unánimemente una obra mucho más destacada que el resto de las arquitecturas de su entorno, como las posteriores Casa Roldán, Goyo o Lubén, en parte por ser considerada generalmente como un ejemplo de modernismo y/o neogoticismo frente al eclecticismo historicista que caracteriza a las ciudades⁶, y en parte porque se ha convertido en una de las atracciones turísticas más importantes de la ciudad, dado que es una de las tres arquitecturas que Gaudí logró materializar fuera de Cataluña.

Las palabras que Josep Pla dedicó a Botines en 1962 reflejan perfectamente la percepción que, todavía en las décadas centrales del siglo XX, se tenía sobre la relación entre la obra de Gaudí y su entorno urbanístico:

⁵ M. SERRANO, *op. cit., passim*. J. C. PONGA MAYO, *El Ensanche de la ciudad de León, 1900-1950. 50 años de arquitectura*, León, 1997.

⁶ M. SERRANO, *op. cit., passim*.

“León es una capital de provincia de categoría, bastante grande, que tiene un clima muy frío, animación y muchas ganas de vivir. Las imágenes tradicionales, levíticas, de León se han desvanecido. Es una población simpática, abierta, que ha superado en gran parte el nivel de angostura de la vida de provincias sin sufrir mucho desconcierto y caos en su marcha ascendente. Toda la población se encuentra, sin embargo, situada bajo los efectos de su inmensa, impresionante, prodigiosa catedral gótica. Su volumen es tan considerable que afecta a la totalidad del urbanismo ciudadano. Después de la catedral que –dicho sea de paso, tiene unos ventanales que son una maravilla de ensueño-, da la sensación de que en León todo lo restante es secundario. La catedral lo borra todo y parece que todo lo demás queda a sus pies.

Ante una situación semejante no debe ser muy divertido ejercer de arquitecto en León. La ciudad contiene, en efecto, una superabundancia de pastelillos arquitectónicos extremadamente endeables.

Gaudí recibió el encargo de hacer una casa muy cerca de la catedral, por parte de los señores Fernández-Andrés. Así fue construida la llamada Casa de los Botines, como la nombraban en aquella tierra. No es una de las obras más representativas del arquitecto, pero tiene una personalidad inconfundible. Comparándola con la arquitectura

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

coetánea o contemporánea que se hizo en León, hay que reconocer que le salió muy bien. La tendencia del arquitecto a construir en piedra, siempre que ello estuviera a su alcance, el dio enseguida, en León, una personalidad. Es una casa que no se parece a ninguna de las casas de León ni del antiguo reino de León y ni de Castilla la Vieja. Es una casa fuerte, de piedra blancuzca (el material no resulta muy simpático), de un diseño absolutamente sui generis. Gaudí nunca es arquitecto de catálogo (antiguo o moderno), como lo son una gran cantidad de arquitectos. Siempre es muy particular, hasta cuando en León le encargaron una casa de varias plantas.

Era en verano, a finales de julio; hacía muy buen tiempo, el cielo estaba luminoso, y mientras, desde la terraza de un café, contemplaba la Casa de los Botines, me parecía que me encontraba en un país muy distinto, en un clima muy diferente, mucho más al norte, muchísimo más. La casa tiene un aspecto muy nórdico y fue hecha pensando en un clima inhóspito con temperaturas muy bajas y con nevadas abundantes y persistentes. La tierra de León es, realmente, fría, y los propietarios de la futura casa debieron de insistir para que el arquitecto no olvidara este hecho en su proyecto. El obispo Grau, de Astorga, que le encargó la construcción del palacio episcopal, insistió también en la necesidad de que no olvidaran la calefacción, por el amor

de Dios. El arquitecto, naturalmente, lo tuvo en cuenta e hizo el proyecto pensando en el invierno. Es cuando el tiempo está revuelto – no hay más que ver las postales que existen de la casa- que su aspecto da el máximo rendimiento. Cubierta de nieve, nos recuerda alguna de las construcciones que pueden verse en Finlandia, pero no de la época en que los rusos construyeron allí siguiendo los moldes neoclásicos italianos o franceses, sino en construcciones más modernas sometidas al pathos del clima invernal en un país de bosques y aguas lívidas.

-Si viera usted esta casa, en invierno, con mal tiempo, le tiritarían las entretelas... -me dice el camarero del café.

Es la reacción natural: por el mero hecho de ser la única casa de León hecha pensando en el invierno –o una de las pocas-, su singularidad acentúa de una manera en cierta medida teatral la frigidez del clima. Gaudí, con la Casa de los Botines, se convirtió en un arquitecto de invierno –cosa que en nada le perjudica, me parece”⁷.

El texto de Pla apunta ideas de gran interés. Permite, entre otros aspectos, refutar la idea, repetida habitualmente en medios periodísticos y en diferentes páginas de Internet –ese pozo de sabiduría-, de que la

⁷ J. PLA. *Nonell, Gaudí, Dalí, tres artistas catalanes*. Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 73-75.

consideración de la catedral leonesa como *inmensa, prodigiosa e impresionante* se deba a Gaudí, puesto que son epítetos que le dedica Pla. Por otra parte, es una lástima no saber a qué *pastelillos arquitectónicos* concretos se refería el escritor ampurdanés, pero es fácil adivinar que no le complacían las arquitecturas del Ensanche.

Pla asocia repetidamente la Casa Botines con el invierno. Quizá se deba a que para él mismo León estaba asociada, como todavía hoy lo está de modo inevitable en el imaginario nacional, con un invierno infinito, y para alguien acostumbrado al peculiar clima del Ampurdán, tan exactamente contrario al leonés, el frío es una entidad terrible, una deidad mitológica. Los tópicos climáticos, hoy como ayer, siguen condicionando nuestra concepción de los lugares y ciudades lejanos.

No está, sin embargo, muy alejada de la realidad esta conexión profunda de Botines con el invierno. La relación de León con el norte y con el frío debió estar muy presente en la mente de Gaudí⁸. Así lo expone el análisis técnico de la Casa Botines desarrollado por Albert Casals y José Luis González-Moreno Navarro⁹, el cual descubre la originalidad de muchas de las decisiones constructivas adoptadas por

⁸ Aunque las diferencias climáticas son innegables, en realidad León se encuentra a 42° 35' N y Barcelona a 41° 22'.

⁹ *Gaudí, la razón constructiva*, Madrid, 2002.

Gaudí para la Casa Botines, orientadas a solucionar los problemas derivados del clima leonés, como las lluvias abundantes y, especialmente, las nevadas. Esta ha sido siempre precisamente la razón considerada como fundamental para la elección de un sistema de cubiertas que no tiene nada que ver ni con las tradiciones constructivas presentes en León (ciudad en la que, dicho sea de paso, no existe una tradición arquitectónica uniforme desde el punto de vista estilístico, sino un rosario de obras excelentes pero sumamente heterogéneas) ni con otras obras gaudinianas. La inclinación del tejado remite, desde luego, a formas arquitectónicas asociadas tópicamente con el norte de Europa, como luego veremos, y resulta mucho más evidente, e incluso exagerada, todavía hoy, que la del resto de las arquitecturas circundantes. Por su parte, tampoco es en absoluto característico de la arquitectura de la capital leonesa, ni de la de Gaudí, el empleo de la pizarra como material para cubrir el tejado. Es evidente que resulta un material adecuado para permitir el deslizamiento de la nieve y el agua, y además, como veremos, se adapta fácilmente a la peculiar estructura geométrica de la cubierta, pero también podría encerrar un sentido simbólico que se comprenderá mejor más adelante.

La contemplación de las formas prismáticas y compactas de Botines, con sus cuatro puntiagudos torreones de las esquinas siempre

me ha evocado, especialmente después de una intensa nevada, cuando la nieve la cubre totalmente, las formas de un trapezoide de hielo (imagen 2)¹⁰. Un castillo de hielo que parece derretirse al sol... hacia el cielo, en vez de hacia el suelo. Puede parecer una alucinación paranoico-crítica de quien esto escribe, pero no sería esta la única vez en la que Gaudí habría jugado con la inversión de la orientación normal de la arquitectura, puesto que la Casa Batlló es precisamente, entre otras cosas, una cueva submarina cuyos techos forman remolinos que absorben y se tragan, literalmente, las paredes y los techos... hacia

¹⁰ En una red social aparece el siguiente texto, que no hemos sido capaces de identificar en otras fuentes, pero que refuerza la asociación de Gaudí, el gótico catedralicio y el frío: “Dejó escrito don Juan Fernández Peña, hijo que fue de uno de los socios de la firma comercial Fernández y Andrés: «La casa Fernández y Andrés dedicada a la venta al por mayor de tejidos, tenía mucha relación con Cataluña, donde iban con frecuencia, y entre sus proveedores y amigos se encontraba el señor marqués de Güell, gran admirador y protector del señor Gaudí, quien les puso en contacto y de ellos salió el encargo del proyecto y ejecución de la obra. En la edificación se tardaron aproximadamente unos dos años y su coste fue de cien mil duros. Durante ese tiempo el señor Gaudí fue a León bastantes veces y una de las cosas que más le entusiasmaban era la contemplación de la Catedral, muy especialmente en esas noches de luna clara, tan frecuentes en León en los meses de enero y febrero»”

arriba, en vez de hacia el fondo. Si la Casa Batlló es un remolino ascensional, la Casa Botines es un derretimiento ascendente.¹¹

Segunda visión: un castillo renacentista en el Loira, un palacio gótico perfeccionado.

El referente más explícito de la Casa Botines, y obvio desde el punto de vista visual, se sitúa en la arquitectura del norte de Europa, particularmente en Francia, y más concretamente aún en el palacio de Azay-le-Rideau, cuyo evidente parecido formal con la Casa Botines ha sido señalado en varias ocasiones (imagen 3)¹². Las similitudes visuales entre ambas obras son realmente estrechas, hasta el punto de que parece innegable que el castillo del Loira fue una de las fuentes de inspiración de la obra leonesa. No sólo la silueta y la impresión general son análogas, sino que muchas partes, como los torreones en las esquinas, volados e integrados mediante ménsulas anulares en el cuerpo de la fachada, la cubierta apuntada, el ritmo visual de los vanos,

¹¹ Cfr. la excelente lectura de Juan José LAHUERTA en *Casa Batlló*, Barcelona, 2002.

¹² C. FLORES, *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*. Barcelona, 1982.

especialmente el superior, que rompe en ambos casos la continuidad del tejado, y las chimeneas que emergen de la cubierta, son muy similares.

También son evidentes las diferencias que separan ambas obras. En Botines la sillería es rugosa, basta, mientras que en Azay-le-Rideau la estereotomía es lisa y suave. Los perfiles de las ventanas son, en Gaudí, una combinación de elementos góticos tratados, como luego veremos, de un modo original y personal, mientras que en el castillo francés son ventanales rectos sólo adornados en la fila superior por molduras vagamente italianizantes. En León, la casa carece de foso acuático, aunque no físico, mientras que el castillo francés está rodeado de agua.

Parece indiscutible que el *château* no fue el único modelo en el que Gaudí se pudo inspirar, pero igualmente es innegable que tantas similitudes no pueden ser casuales, puesto que son muy estrechas. Los torreones, por ejemplo, tienen mucho más que ver con este castillo que con otras obras que han sido propuestas en ocasiones como fuentes de inspiración. No parece plausible, en este sentido, que Gaudí tomara como referentes dos obras que Casals y González-Moreno apuntan como modelos para Botines, dada la familiaridad que Gaudí hubo de tener con ellas en Barcelona, como son la Casa Pía Batlló y la Casa

Pascual y Pons¹³. Es cierto que en ambas aparecen torreones en las esquinas, pero la composición general de los edificios no puede ser, *estéticamente*, más diversa.

En principio, ningún nexo extraarquitectónico permite unir Botines con el castillo de Azay-le-Rideau. Habida cuenta de la existencia de conexiones significativas entre muchas de las producciones gaudinianas y aspectos significativos ligados a los comitentes de las obras, especialmente Eusebio Güell, como en el caso de las *atlántidas* y verdaguerianas alusiones simbólicas de la finca Güell, o las sutiles relaciones existentes entre la estructura del Parque Güell y el parque de la Fontaine de Nîmes, donde estudió el mecenas de Gaudí¹⁴, cabría sospechar la existencia de nexos similares en la Casa Botines. Aunque creemos muy probable que existan, no ha sido hasta el momento posible desvelarlos. Poco parece tener en común la obra patrocinada por Gilles Berthelot, tesorero de Francisco I –caído después en desgracia-, con la obra encargada por mediación de Joan Homs i Botinás por Mariano Andrés y Simón Fernández, concebida como almacén de tejidos y casa de viviendas. Sin embargo, dada la inclinación de Gaudí a emplear conexiones significativas de esta índole

¹³ *Op. cit.*, p. 120.

¹⁴ E. ROJO. *Gaudí, ese desconocido. El Park Güell*, Barcelona, 1987.

en la concepción general de sus edificaciones, no sería en absoluto extraño que se desvelaran en algún momento.

Desde un punto de vista exclusivamente arquitectónico, los motivos últimos por los cuales pudo tomar como inspiración la obra francesa tampoco están nada claros. La historiografía califica a Botines como obra modernista o neogótica, pero su estilo dista mucho de ser una mera recreación de las características formales propias del Gótico, y tampoco guarda excesivas similitudes con las creaciones de los arquitectos ligados al *Art Nouveau*, el *Jugendstil* o la *Sezession*. Para empezar, el edificio es rotundamente geométrico, expresa su concepción prismática con claridad, y exhibe una regularidad rítmica y una alternancia entre muro y vano que son en absoluto góticas ni modernistas, sino que están mucho más cercanas a una concepción renacentista, y no aparece, salvo en la cubierta, nada de la elevación característica de la arquitectura gótica, ni eclesiástica ni civil.

No está claro, en cualquier caso, si, para Gaudí, la arquitectura francesa de comienzos del siglo XVI, y este *château* en concreto, representaba valores estilísticos y arquitectónicos que pudieran ser calificados como de renacentistas, o si los concebía como expresiones de un gótico identificado en el siglo XIX como estilo nacional francés por antonomasia. En el primer caso, cabe imaginar una intención

contrastante, e incluso irónica, en la contraposición de un estilo renacentista francés con una muestra de Renacimiento hispano, como es el Palacio de los Guzmanes. Cabría sospechar incluso un vanidoso deseo de afirmar su propia categoría como arquitecto frente al *nombre* de Rodrigo Gil de Hontañón. En el segundo, cabría imaginar que la introducción de rasgos más depuradamente góticos, como los que analizaremos a continuación, habría obedecido a un deseo de construir una casa-castillo-palacio *ejemplarmente* gótico, muestra del perfeccionamiento del, para él, incompleto sistema constructivo medieval, que aspiraba a purificar.

Los elementos gotizantes más puros del conjunto son, en una primera mirada, los ventanales, pero una mirada atenta permite contemplar cómo, en realidad, son sólo aparentemente góticos (imagen 1). En efecto, los perfiles de los ventanales no se corresponden en absoluto con los propios de los arcos ojivales, sino que están formados, a modo de vaciados, como combinaciones de molduras semicirculares. Su ritmo ascensional es igualmente ajeno al gótico, puesto que no sigue una progresión ascendente ni en el número de divisiones del vano ni en la superficie total del mismo. De este modo, los ventanales de la planta baja son más pequeños que los más grandes del piso inmediatamente superior, pero más grandes que los más pequeños de este, mientras que

los de la segunda y tercera plantas son todavía menores, y aún más lo son los de las buhardillas¹⁵. Resulta llamativo, en este sentido, que las rosetas que conforman los vitrales pequeños tengan la forma estilizada de la flor de lis, cuya asociación simbólica con Francia no necesita aclaración.

Por otra parte, las divisiones internas de las ventanas no siguen un único patrón, sino que aparecen siguiendo una secuencia numérica en principio caprichosa, de cinco huecos en la planta baja, siete y tres en el primer piso, tres y uno en el segundo y tercer piso, y uno y dos en la planta superior. La serie 5-7-3-3-2-2-1 configura una secuencia numérica descendente y anticlimática, contraria al espíritu estético gótico.

El ritmo interno de las divisiones dentro de cada ventanal también es interesante. En orden ascendente, consta de dos huecos pequeños y tres grandes, tres y cuatro, uno y dos, y uno. Las proporciones $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{2}$ y $\frac{1}{1}$ resultan claramente evocadoras de las proporciones musicales básicas que forman los intervalos de quinta, cuarta, octava y el unísono, y constituyen el fundamento de la relación entre arquitectura y música que, aunque presente durante la Edad

¹⁵ Aspecto que Chueca Goitia relacionaba con el Palacio Ducal de Venecia.

Media, fue sistematizado por el Renacimiento¹⁶. En su ritmo vertical, expresan un ascenso interválico desde la quinta y la cuarta hasta el unísono, desde la multiplicidad hasta la unidad, que parece *desplegar* visualmente, de arriba a abajo, las proporciones numéricas subyacentes a los intervalos armónicos más simples y perfectos que se pueden construir a partir de una nota fundamental.

Tampoco el tratamiento de los sillares puede calificarse como gótico. Al contrario, uno de los elementos más intensamente expresivos de la Casa Botines es, precisamente, la rugosidad de la piedra, una peculiaridad totalmente contraria, de nuevo, a las prácticas propias de la arquitectura gótica, pero que encuentra su justificación en el peculiar ideario gaudiniano. La decisión de respetar la textura *original* de la piedra responde, precisamente, a la idea de que la originalidad consiste en volver al origen, así como a la reticencia, de raíz veterotestamentaria, a perfeccionar en exceso los materiales y su utilización en la fábrica arquitectónica¹⁷. Esto se aprecia también en la irregularidad de las hiladas, que refleja deliberadamente una gran variedad de combinaciones de sillares, lo que confiere a la obra leonesa

¹⁶ Cfr. el ya clásico análisis de la presencia de las proporciones musicales en la arquitectura del Renacimiento por R. WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la Edad del Humanismo*, Madrid, 1995.

¹⁷ Cfr. C. FLORES, *op. cit.*, *passim*, especialmente en el capítulo dedicado al análisis de la cripta de la iglesia de la colonia Güell.

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

un carácter arcaizante, primario, una arquitectura de tiempos antiguos y espacios legendarios, lo que encaja con una de las dimensiones simbólicas más importantes del edificio, que analizaremos a continuación.

Fusión de conceptos, imágenes, ritmos, formas y números tanto góticos como renacentistas, el estilo de Botines no puede ser, por tanto, calificado sin más como neogótico, ni como modernista, ni como un híbrido ecléctico, sino como el resultado de una *disolución* de sus referentes arquitectónicos originales que se ha *coagulado* después en una forma arquitectónica que rechaza una denominación estilística simple, puesto que parece ser, al mismo tiempo, gótico y renacentista, español y francés, moderno y arcaico.

Otra sugerente visión se muestra cuando se contempla la fotografía tomada a finales del siglo XIX desde una casa de Ordoño II (imagen 4), en la cual, de un modo tan exacto como desconcertante, la silueta de Botines encaja a la perfección con la de la catedral, hasta el punto de que la casa creada por Gaudí parece convertirse en el primer piso de la fábrica catedralicia. Incluso, el vértice del tejado encaja con total exactitud en el centro mismo del rosetón del hastial central. No puede, desde luego, atribuirse este sorprendente y simbólico efecto a la voluntad de Gaudí, puesto que resulta impensable que el arquitecto

hubiera subido a la casa desde la que se tomaría esta fotografía tiempo después y hubiera imaginado, calculado, o intuido, el efecto final de su propia casa finalizada sobre la vista. Pero resulta igualmente innegable que este solapamiento entre el gótico catedralicio y el gótico *perfeccionado* gaudiniano no puede resultar más expresivo.

Tercera visión: un castillo en el aire de Leyenda Dorada

En numerosas ocasiones se ha señalado la condición imaginativa y fantasiosa, de la Casa Botines, calificándola como una arquitectura propia de un pasado legendario o de un cuento de hadas. Puede parecer una comparación fácil, pero creo que en ella se encuentra el camino para la comprensión auténtica del significado simbólico profundo del edificio.

Antes de abordar esta dimensión legendaria, es preciso hacer referencia a otra, invisible, que puede parecer difícil de creer, pero que está documentalmente acreditada y atestiguada por los arquitectos que restauraron la obra a mediados de la década de 1990. Nos referimos al hecho de que Gaudí cimentó Botines de modo totalmente contrario a las prácticas tradicionales a las que estaban acostumbrados los arquitectos y operarios locales, lo que provocó el estupor y la

incomprensión de quienes contemplaron cómo Gaudí pretendía prescindir de pilotes pese a las advertencias sobre la mala calidad del terreno, la cual fue refrendada por los estudios realizados en 1993 para la restauración del edificio, que confirmaron su condición de fango y relleno antrópico¹⁸. La cimentación sobre zapatas y el grosor del muro no garantizaban, antes al contrario, la estabilidad del edificio, el cual, sin embargo, no colapsó hasta su restauración porque, precisamente, su propio peso, que fue aumentando a medida que se avanzaba en su construcción, fue compactando el defectuoso terreno, expulsando el agua intersticial¹⁹. A esta imprudencia habría que sumar las derivadas del adelgazamiento de las paredes exteriores en los pisos superiores, debilidad que no se ve corregida, sino acentuada, tanto por el tratamiento de los tabiques interiores, que no refuerzan la estructura, como por el planteamiento defectuoso del arco de descarga de ladrillo del ventanal principal central, y sobre todo por la débil unión entre las paredes de ladrillo y los pilares de fundición de la planta baja, puesto que los perfiles de hierro apenas apoyan sobre los capiteles²⁰. Puede deducirse de todo ello que Gaudí se comportó como un arquitecto entre audaz, visionario y temerario, que llevó al edificio al límite de sus

¹⁸ J. L. GONZÁLEZ y A. CASALS, *op. cit.*, p. 160.

¹⁹ *Ibidem*, p. 161.

²⁰ *Ibidem*, p. 166.

posibilidades tectónicas, y que sólo un milagro ha permitido que sólo haya sufrido daños y desgastes mucho menores de lo que sus coeficientes de seguridad, tan reducidos como intensa es la sensación *visual* de solidez que produce el edificio, permitían aventurar.

Un castillo en el aire es, como es sabido, una quimera, una fantasía irrealizable. La expresión equivalente francesa, *un château dans l'Espagne*, resulta en esta ocasión irónicamente más apropiada aún que la castellana para expresar la improbable, y sin embargo real, sustentación de Botines, un castillo que se ha sostenido, literalmente, en el aire, sobre un fondo fangoso, casi lacustre, que es común al terreno de buena parte de la ciudad, construida sobre una terraza fluvial.

No sabemos si Gaudí era consciente de la naturaleza del terreno. Es posible, por una parte, pensar que no, puesto que sólo los modernos estudios técnicos han permitido dilucidar su barrosa condición, pero también cabe sospechar que sí lo conocía, y que, en un cálculo, o intuición, genial, supo que el propio edificio expulsaría las aguas y garantizaría así su solidez. Si así fuera, ello permitiría encontrar una dimensión simbólica nueva en uno de los elementos icónicos por excelencia del conjunto, como es la escultura de San Jorge. Permítaseme, de nuevo, entrar en el campo de la especulación *visionaria*.

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

Siempre se ha explicado su presencia como una referencia al patrón de Cataluña, San Jorge, y por tanto como una alusión a la tierra natal del arquitecto y de su patrón, Eusebio Güell, quien aconsejó a los comitentes del edificio que contrataran a Gaudí como arquitecto. Es evidente que no se puede negar la relación de San Jorge con el imaginario catalán, tan presente siempre en el pensamiento de Gaudí, pero creo que su presencia puede obedecer, también, a una razón simbólica menos evidente a primera vista, que está relacionada con el propio proceso constructivo del edificio, y que conduce a la cuarta y última visión simbólica, en la que considero que se encuentra la clave más novedosa para interpretar el significado arquitectónico y semántico de Botines.

La fuente hagiográfica fundamental para el conocimiento de la leyenda de San Jorge es, por supuesto, la *Leyenda Dorada*, la fascinante y sumamente influyente compilación de relatos compilada por Santiago de la VoráGINE en el siglo XIII. En el capítulo dedicado al santo, junto con deliciosas interpretaciones etimológicas sobre su nombre, se desgranar los dos episodios fundamentales de su vida: la muerte del dragón y su posterior martirio durante las persecuciones contra los cristianos en época de Diocleciano²¹. El más conocido es,

²¹ Santiago DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, pp. 248 y ss.

desde luego, el primero, y es el que influye en la configuración iconográfica de la escultura que se encuentra sobre la puerta de acceso a la casa. El tribuno Jorge salva a la princesa de la ciudad libia de Silca, amenazada por un dragón que habita un lago cerca de sus murallas, y al cual los habitantes aplacan mediante, primero, el sacrificio de ovejas, y después, cuando ya no queda ninguna, de ciudadanos, lo que acaba provocando que la propia hija del rey deba ser sacrificada. Cuando esto sucede, y la princesa se encamina hacia su aciago destino, San Jorge se cruza en su camino y mata al dragón, el cual es conducido dentro de la ciudad. Tal hazaña provoca la conversión al cristianismo de todos sus habitantes. Los tres detalles que hemos mencionado al comienzo resultan más que sugerentes. Si Gaudí conocía el fondo fangoso del terreno ubicado justo en el exterior de la muralla leonesa, es perfectamente posible que su incansable apetito por lograr en sus obras la síntesis de todos los elementos posibles, por nimios o extravagantes que en principio puedan parecer, hubiese reflejado simbólicamente la condición casi lacustre del emplazamiento y su propia victoria sobre las dificultades que presentaba para la construcción. Así parece expresarlo la propia verticalidad agresiva de la lanza, que está a punto de clavarse sobre el extraño cuerpo del dragón para matarlo y eliminar sus amenazas, al igual que Gaudí va a *clavar* el propio edificio sobre el suelo para expulsar sus aguas y, con ellas, las amenazas a la solidez de

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

su obra (imágenes 1, 5 y 6). Gaudí era, por otra parte, muy consciente de la ubicación urbanística del emplazamiento, en un espacio hasta entonces parcialmente vacío, pero al lado de una arquitectura imponente como el Palacio de los Guzmanes –cuya construcción, a su vez, supuso la destrucción de un lienzo de la muralla-, a la cual quiso probablemente *derrotar* arquitectónicamente, como antes sugería.

Por otra parte, aunque alguna vez se ha señalado que el dragón es en realidad, un cocodrilo –y también se asemeja a un dragón de Komodo, animal todavía no conocido en Occidente en las fechas de construcción de Botines-, no se ha indagado en el porqué de dicha elección, que no es otro que indicar, en una fusión entre el episodio legendario y la reproducción fiel de la naturaleza tan buscada siempre por Gaudí, la verdadera identidad zoológica del mítico dragón, el cual no puede ser otra cosa que un cocodrilo, habida cuenta de la ubicación africana, libia, del relato original. Otro detalle que nunca se menciona refuerza esta observación, y es que Gaudí ha hecho coronar la testa del dragón-cocodrilo con un gorro característicamente oriental, medio persa medio bereber, con el que contribuye a precisar, de modo tan ingenioso como naif, el carácter geográficamente preciso del animal (imagen 5).

Se trata de una interpretación *visionaria*, desde luego, pero perfectamente plausible para la polifónica *mens* gaudiniana, y que conduce a la cuarta y última hipótesis sobre el sentido del edificio, que no es otra que suponer que en realidad, Botines es el propio dragón.

Cuarta visión: un palacio animal y monstruoso

Como indicábamos, la fusión entre formas geométricas e icónicas es una de las características de la arquitectura gaudiniana que se intensifica con el paso del tiempo, y que se hace plenamente evidente en sus últimas creaciones, desde el Parque Güell, cuyo excepcional banco es una fusión simbólica entre el entablamento del templo inferior, una ola marina y una ondulante serpiente, hasta las últimas fases de la Sagrada Familia, pasando por la Casa Milá y la Casa Batlló. En esta última resulta evidente la fusión entre arquitectura y formas animales, que dota de una intensa fuerza simbólica a los balcones, máscaras venecianas que son a su vez osamentas de gato, a las columnas que soportan los ventanales, que son huesos de animales, a la escalera, que es la columna vertebral de un dinosaurio y, sobre

todo, al tejado, convertido en el erizado lomo de un dragón sobre el que se clava una cruz con los anagramas de la Sagrada Familia²².

Aunque sin la intensidad ni la claridad que estas configuraciones simbólicas alcanzarán en la Casa Batlló o en el Parque Güell, creo que en Botines es posible encontrar, *in statu nascendi*, dicha fusión simbólica entre forma animal y forma arquitectónica. En efecto, la puerta de acceso está tratada claramente como la boca de un dragón, o si se prefiere, de una gigantesca serpiente. Las tres dovelas salientes funcionan como los dientes del ofidio, y los dos octógonos de las enjutas hacen las veces de ojos –y al mismo tiempo de argollas para los condenados a morir devorados por la bestia²³. Una puerta que funciona simbólicamente como una boca monstruosa dispuesta a devorar a quienes pasen por ella evoca automáticamente la celeberrima *Boca del Orco* del jardín de Bomarzo (imagen 7), ejemplo por antonomasia, aunque no desde luego el único, de integración formal y simbólica de formas arquitectónicas y animales. Es más, resulta muy probable que la idea de una puerta-boca haya sido tomada por Gaudí de la arquitectura maya, concretamente de la contemplación de las ilustraciones que aparecen en la obra de Brasseur de Bourbourg

²² Cfr. LAHUERTA, Juan José, *Casa Batlló, passim*.

²³ Incluso, como se ve en la imagen 1, la disposición original del pavimento evoca una larga lengua que se extiende como una alfombra sobre la plaza.

*Monuments anciens de Mexique, Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation de Mexique*²⁴, obra que, como afirma Jan Molema, estuvo al alcance de Gaudí y sirvió de fuente de inspiración para la introducción de formas inspiradas en la arquitectura maya en las obras arquitectónicas encargadas por Güell y relacionadas con la *Atlántida* de Jacinto Verdaguer²⁵. Se trata, concretamente, de la entrada a un templete que tiene la forma de la cabeza de una serpiente emplumada (imagen 7b). Si, como parece probable, Gaudí la contempló en el libro de Brasseur, debió quedar impresionado por su poderosa combinación de formas arquitectónicas y animales, y sin duda estaba en su recuerdo cuando diseñó la puerta de acceso a Botines, con la que guarda una notable similitud estructural, no sólo en los escalones de acceso, sino también en la posición de los colmillos en la parte superior del arco, así como en la de los ojos. De modo algo más abstracto, pero no menos evidente, la puerta de Botines exhibe su condición de boca monstruosa de un terrible dragón devorador de víctimas sacrificiales.

De esta manera cobra mayor sentido aún la presencia del león de forja que se retuerce dentro de un cuadrilóbulo en el que cada lóbulo está marcado por varias formas afiladas que funcionan simbólicamente

²⁴ París, 1866.

²⁵ J. MOLEMA, *op. cit.*, p. 133 y ss.

como dientes o garras que están destrozando al animal, el cual funciona como sustituto simbólico de las ovejas del relato original de la Leyenda Dorada, en una alusión al mismo tiempo heráldica e irónica a la ciudad (imagen 8). El borde inferior de la parte superior de la reja está también recorrido por estos afilados dientes, que refuerzan su condición de feroces fauces, y se prolonga en las igualmente afiladas formas que recorren toda la verja del foso, símbolos así de las garras del dragón. Por cierto, este león metálico florece en forma de hojas y flores de roble, y está flanqueado por un triángulo de margaritas (imagen 9). Tanto el roble como la margarita están asociados en el folklore y las tradiciones simbólicas al mes de abril, en el cual se celebra la fiesta de San Jorge, por lo cual no sería descabellado suponer que Gaudí introdujo unas asociaciones simbólicas entre formas animales y vegetales –que explotará de modo exhaustivo en la Sagrada Familia–, que refuerzan las asociaciones simbólicas presentes en el áureo relato de San Jorge.

Por su parte, las curvas piezas de pizarra que recubren el techo, las cuales, tanto en el material como en la forma se alejan totalmente de las tradiciones constructivas leonesas, no solamente se explicarían por su fácil adaptación a la forma alabeada de paraboloides hiperbólico que

es en realidad el tejado²⁶, sino que se convertirían en perfecta imagen de las propias escamas del cuerpo del dragón, cuyo encrespado y erizado lomo se percibe en el remate de la techumbre, así como en las líneas en las que confluyen las afiladas diagonales de cada ventana, marcadas por series de salientes formas semicirculares (imagen 10).

Ojos, fauces, colmillos, garras, escamas..., fragmentos del dragón arquitectónico que es Botines, amplificación constructiva del esculpido en la fachada. Es cierto que la fusión de formas arquitectónicas y animales no alcanza aquí la asombrosa intensidad que se producirá en la Casa Batlló (imagen 11), pero ello se debe a que nos encontramos ante el primer ejemplo en el que Gaudí se atreve a convertir la propia forma arquitectónica no en mero soporte simbólico de una ornamentación poseedora de significados extrínsecos, sino en una auténtica fusión estructural entre los procedimientos constructivos y el contenido simbólico, en una síntesis de forma abstracta e icónica, que es, lógicamente, todavía más tímida, menos elaborada y radical que lo que llegará a ser en las décadas posteriores. Pero eso no significa que dichas alusiones simbólicas no estén claramente a la vista, y resulta por tanto extraño que nunca hayan sido reseñadas, cuando no solamente su visibilidad, sino la función que desempeñan, contribuyen a clarificar y

²⁶ J. L. GONZÁLEZ y A. CASALS, *op. cit.*, p. 124.

enriquecer el sentido integral del edificio. Botines es, entre otras cosas, el cuerpo de un gigantesco dragón, cuyo lomo escamoso se eleva sobre el resto de las arquitecturas circundantes, que al lado de la muralla devora metafóricamente a quien en él penetra, y que resulta a la postre vencido por el caballero que, cual metáfora del propio arquitecto, derrota, sujeta, mata, las fuerzas telúricas simbolizadas por la bestia.

Coda

Las visiones que hemos ido desplegando a lo largo de estas páginas pueden parecer un puro juego hermenéutico, o una daliniana exégesis paranoico-crítica, pero resultan plenamente congruentes con la naturaleza de la concepción gaudiniana de la arquitectura, en la cual el símbolo, como analizaremos en un libro de próxima publicación, es el mediador entre la racionalidad geométrica, la funcionalidad constructiva y la infinita pulsión icónica, entre el dolor lacerante y el castigo del proceso creativo y el éxtasis de hallar en el espíritu la síntesis que integra, armoniza y expresa todas las dimensiones de la obra, sin anular ninguna. Gaudí es un arquitecto, literalmente, *visionario*, que logra integrar en la forma arquitectónica final un número progresivamente creciente de *visiones*, de sentidos, que no

resultan contradictorias entre sí, sino que se funden en la apariencia final de la obra construida.

Es posible que estas *visiones* simbólicas que aquí hemos ofrecido resulten acordes con la *intentio auctoris* del propio Gaudí, con sus propósitos conscientes. También lo es que no sean más que *visiones*, resultado de las impresiones que en mi *intentio spectatoris* ha despertado siempre la contemplación de la obra del genial arquitecto. Pero ojalá sean, en realidad, una traducción fiel de la propia *intentio operis*, de las dimensiones de sentido que las obras acaban poseyendo, puesto que el arte, como la vida, es a la postre el objeto y la causa de una hermenéutica infinita que nos impele a contemplarla incesantemente, y que despierta el fuego de una interpretación sin fin que, al mismo tiempo que nos alimenta, nos consume²⁷. *In girum imus nocte et consumimur igni.*

Palacio de invierno, trapezoide de hielo que se derrite hacia el cielo, palacio fluvial francés, fantasía neogótica, castillo de San Jorge, lacustre escenario de sacrificios, guarida de dragón, dragón ella misma, la Casa Botines puede ser vista como poseedora y generadora de sentidos, interpretaciones y visiones de gran riqueza, expresados

²⁷ U. ECO, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, 2013. *Interpretación y sobreinterpretación*, Barcelona, 2003.

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

armónicamente en una forma arquitectónica que se convierte así, por derecho propio, en un eslabón fundamental que conducirá a las más acabadas expresiones futuras del espíritu gaudiniano.

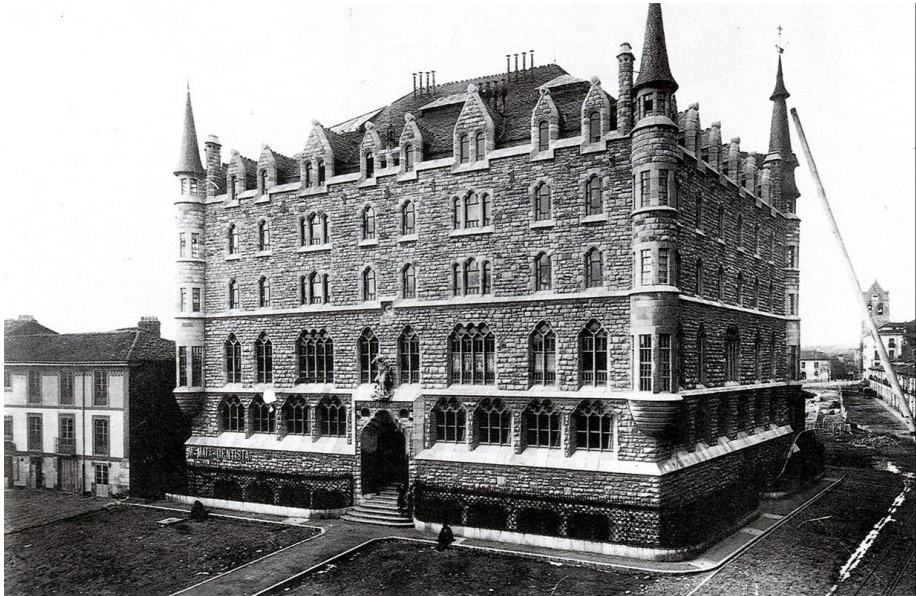


Ilustración 6: Antonio Gaudí: *Casa Botines* (1892-1893). Plaza de San Marcelo, León.



Ilustración 7: Botines nevado. <http://www.ojodigital.com/foro/urbanas-arquitectura-interiores-y-escultura/300386-edificio-botines-gaudi-leon-nevado.html>



Ilustración 8: Denis Guillourd. Château de Azay-le-Rideau (h. 1518-1523. Finalizado en el s. XIX)

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES



Ilustración 9: León: vista elevada del Paseo de las Negrillas (o de las Moreras) (actual Ordoño II) con Botines y la catedral solapados al fondo. (h. 1900)



Ilustración 10: Dragón-cocodrilo, con el peculiar gorro sobre la cabeza.



Ilustración 11: Puerta de entrada de la Casa Botines, la boca de un dragón

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES

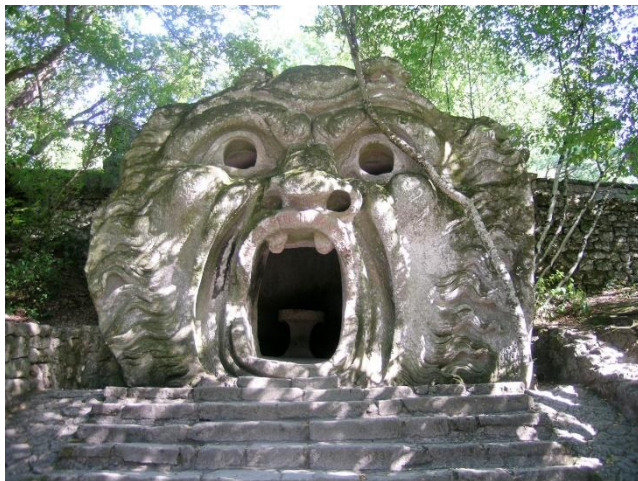


Ilustración 12: Pirro Ligorio. Jardín de Bomarzo. *Boca del Orco*. (h. 1550)

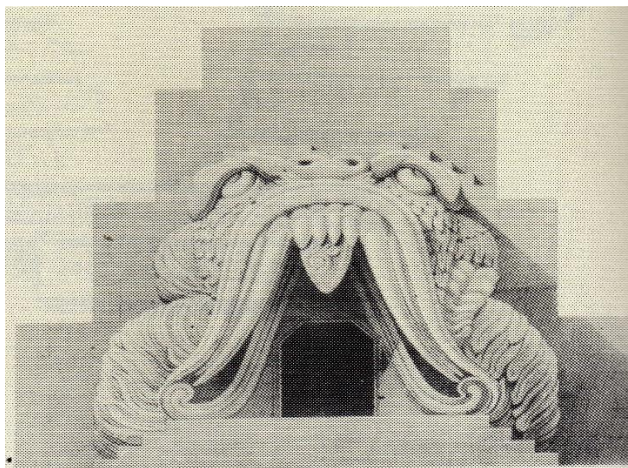


Ilustración 7b: Maqueta de la puerta de entrada a un templo maya en forma de boca de serpiente emplumada, reproducida por Brasseur de Bourbourg en *Monuments anciens de Mexique, Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation de Mexique*, y reproducida a su vez en la figura 247 de la obra de Jan Molema, *Gaudí, un camino hacia la originalidad*.



Ilustración 8: Reja de la puerta de entrada en el taller, antes de su emplazamiento definitivo en el edificio.



Ilustración 9: detalle de la rejería de la puerta de entrada.

VISIONES SOBRE LA CASA BOTINES



Ilustración 10: tejado, con las escamas de pizarra y el perfil que evoca el lomo del dragón.



Ilustración 11. Ilustración 11: remate de la Casa Batlló, con el perfil del lomo del dragón clavado por la cruz.