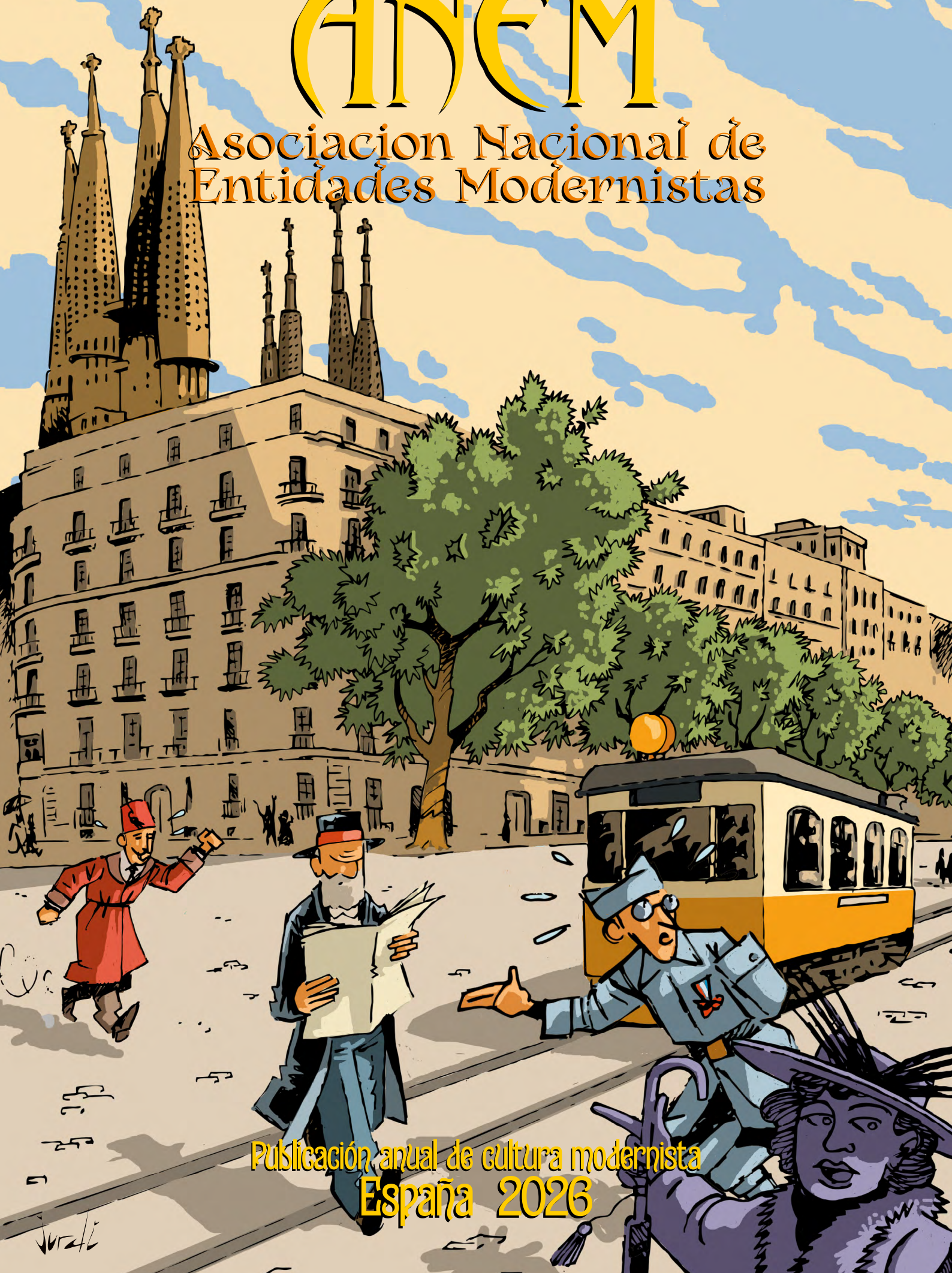


ANEM

Asociación Nacional de Entidades Modernistas



Publicación anual de cultura modernista
España 2026

ÍNDICE

- 3 GAUDÍ EN ASTORGA:
 EL SUEÑO DE PIEDRA DE UN OBISPO Y UN ARQUITECTO

- 10 GAUDÍ Y BARCELONA

- 20 LA HAMACA DE GAUDÍ. RESPLANDORES EN ALCOY.

- 27 FRANCISCO MORA Y EL MODERNISMO EN CARCAIXENT

- 33 GAUDÍ Y LEÓN: LA HUELLA DE UN ARQUITECTO EN UNA CIUDAD QUE
 DESPERTABA A LA MODERNIDAD

- 37 COMILLAS: EL LUGAR DONDE GAUDÍ APRENDIÓ A MIRAR.

- 42 JOSEP M. JUJOL, LA MÀ DRETA DE GAUDÍ

- 46 ANTONIO GAUDÍ, LLUÍS DOMÈNECH Y PABLO MONGUIÓ

- 50 LA INFLUENCIA DEL ARQUITECTO DON ANTONIO GAUDÍ EN LA
 CIUDAD DE CARTAGENA

GAUDÍ EN ASTORGA:

EL SUEÑO DE PIEDRA DE UN OBISPO Y UN ARQUITECTO

Juan Bautista Grau Vallespinós, nacido en Reus en 1832, sintió la vocación religiosa después de escuchar un sermón del Padre Claret. Formado en filosofía, teología y cánones, fue ordenado sacerdote en 1859. Su ministerio sacerdotal estuvo marcado por su vocación docente y canonical, regentando la canonjía Doctoral de Las Palmas y desempeñando diferentes cargos en la metropolitana de Tarragona como Fiscal General, Juez Metropolitano, Auditor de Causas Pías, Provisor y Vicario General, Gobernador Eclesiástico y Vicario Capitular sede vacante durante los aciagos años de La Gloriosa. Merced al prestigio alcanzado, su talento y su capacidad de gobierno, en 1886 fue propuesto para el obispado de Astorga.

Fiel al papado y crítico con el anticlericalismo gubernamental, impulsó importantes reformas espirituales y materiales que no cayeron del todo bien entre el presbiterio de la diócesis asturicense, granjeándole fuertes enemistades. Grau Vallespinós fue un gran intelectual, políglota, promotor de la Renaixença catalana y adalid de la reforma litúrgica y de la cuestión social en España. Entre los logros de su breve episcopado destacan la convocatoria del último sínodo diocesano y, sobre todo, la reconstrucción del Palacio Episcopal, obra que encargó a su paisano Antonio Gaudí, a quien educó y formó a nivel religioso, espiritual y litúrgico, obrando un giro radical en su concepción arquitectónica y vital.



Obispo Grau

Fue tal la atracción que ejerció sobre el joven arquitecto que éste, siempre que sus múltiples ocupaciones en Barcelona se lo permitían, se trasladaba a la capital maragata para reunirse con Grau Vallespinós, con quien convivía en el Seminario. Es más, Gaudí renunció a presenciar la inauguración de la controvertida Casa Botines de León para velar y acompañar los restos mortales de su obispo en 1893, a quien rindió homenaje póstumo construyendo su sepulcro en la catedral asturicense, siendo este el único monumento funerario del arquitecto.

LLEGADA DEL NUEVO OBISPO

A los dos meses de la llegada del obispo Grau a la diócesis de Astorga se produjo un incendio en el antiguo palacio episcopal la mañana del 23 de diciembre de 1886. Grau Vallespinós pensó enseguida en la posibilidad de reconstruir el edificio siniestrado.

La diócesis de Astorga no contaba entonces con arquitecto diocesano. Por ello, la Junta de Construcción y Reparación de Templos acordó el 20 de enero de 1887 buscar un profesional cualificado para proyectar el nuevo palacio episcopal. Fue en este contexto cuando Juan Bautista Grau, por iniciativa personal, ofreció el encargo a un joven arquitecto cuyo genio aún estaba en ciernes y que atravesaba una etapa de incomprensión mientras trabajaba en la cripta del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

La elección de un arquitecto innovador y catalán despertó críticas en una diócesis tradicional y conservadora. Sin embargo, ambos compartían múltiples vínculos: procedían del Baix Camp de Tarragona, tenían una profunda devoción por la Virgen de Misericordia de Reus y durante su juventud habían mostrado interés por la arqueología y el excursionismo científico catalanista. En Astorga, prelado y arquitecto trabaron una fecunda amistad que les permitió superar críticas y dificultades para levantar el majestuoso palacio episcopal.

El primer biógrafo de Gaudí, José F. Ràfols, señala que “a principios del año 87 recibió de un obispo de Astorga, hijo de Reus, el Ilustrísimo señor Juan Bautista Grau Vallespinós, un encargo

importante: la construcción del palacio episcopal de su diócesis”. Sitúa el ofrecimiento el 8 de febrero de 1887 y la aceptación del arquitecto el 14 de febrero desde su estudio en la calle del Call de Barcelona.

Antonio Gaudí se enfrentó entonces al difícil reto de conjugar un edificio modernista, aunque de tradición neogótica, con los gustos tradicionales del pasado, teniendo además a escasos metros la catedral y a Pedro Mato observando desde las alturas cómo se producía la simbiosis física y visual entre ambos edificios. Por ello, el estilo elegido pretendió conjugar la memoria arquitectónica de la seo con una interpretación libre del gótico vinculada a la modernidad constructiva.

Con total libertad creativa concedida por el obispo, Gaudí elaboró los planos, la memoria y el presupuesto, concluyéndolos en junio y enviándolos a Astorga en agosto de 1887. El resultado fue un edificio grande y elegante, inspirado en las residencias episcopales medievales. Al recibirlos, el obispo respondió entusiasmado por telégrafo: “Recibidos

planos magníficos. Gustan muchísimo. Enhorabuena. Espero carta”.

No todos compartieron aquel entusiasmo. Se decía que “un edificio de tanto empuje estaría muy bien emplazado en Madrid o en Barcelona, mas no en la pequeña Ciudad de Astorga”. También se cuestionaba su elevado coste. Sin embargo, Grau decidió seguir adelante con el proyecto. Finalmente, gracias a la mediación del astorgano Pío Gullón Iglesias, gobernador del Banco de España, el proyecto fue aprobado definitivamente el 20 de febrero de 1889.

La primera visita de Gaudí a Astorga: la colocación de la primera piedra

La colocación de la primera piedra tuvo lugar el 24 de junio, festividad de San Juan y onomástica del obispo. Según las crónicas, “se le dio una solemnidad especial; al lado del Obispo, revestido de pontifical, el cabildo y las autoridades; llenando un gran espacio de la Huerta, el pueblo de Astorga, curioso y entusiasmado”. En medio de todos, emocionado, Antonio Gaudí imaginaba ya “bellas ojivas y estancias maravillosas”.

Antes de comenzar una obra, Gaudí estudiaba detenidamente el marco urbano en que se iba a enclavar, es decir, su ambiente político, social, económico y cultural. Además, fue un gran estudioso del medio ambiente y de la naturaleza, diseñando verdaderos ecosistemas urbanos sostenibles mediante la introducción de parques y jardines que humanizaban y ambientaban sus edificios.



Exterior Palacio Gaudí



Eje monumental

Ante la imposibilidad de desplazarse inicialmente a Astorga para realizar este análisis contextual, pidió al obispo fotografías y documentación de la ciudad y sus alrededores, iniciando además un estudio de la escasa información que pudo encontrar sobre la antigua Asturica Augusta. Sin embargo, lo que descubrió al llegar difería de lo descrito en los

textos: halló una típica ciudad medieval donde la dignidad episcopal brillaba por encima de cualquier otra autoridad. La Astorga de finales del siglo XIX era, además, un hervidero cultural, con políticos orgullosos de su patria y una economía pujante gracias a la industria chocolatera y confitera.

Según declaraban los testigos en el Proceso Consistorial de Grau Vallespinós el 28 de abril de 1886, la ciudad de Astorga estaba “sita en la Provincia de Leon, que con los tres barrios que tiene extramuros, comprenderá como unas ochocientas casas, y mas de mil y cien vecinos”. Añadían que “en la Ciudad hay cuatro Iglesias parroquiales y otra extramuros, todas con pila bautismal; que en Villafranca hay una Iglesia Colegial, y en Astorga dos conventos de religiosas y uno de Religiosos, dos hospitales, once Cofradías, pero no hay Monte de Piedad”. Asimismo, señalaban



Exterior Palacio Gaudi



Planta baja

que “el distrito de Astorga se extiende a veinte y cuatro leguas por la parte mas distante y por la mas cercana a cuatro: que comprende nuevecientos trece pueblos con igual numero de Iglesias parroquiales y pilas de bautismo”.

El carácter de sus gentes era descrito como pacífico, bonachón y laborioso, aunque también aguerrido y frío. Eran especialmente creyentes y de buenas costumbres, secundando las exhortaciones del obispo y de su clero. Gaudí, recién llegado de su Cataluña natal, no intimó demasiado con la población local. Según recoge César Martinell, “se queja de que en León no se avenía con la gente, «que son gente para jugar a la malilla y de costumbres muy distintas»”. Al llegar recibió algunas visitas, pero no devolvió ninguna para evitar interrupciones en su trabajo. Vivía en casa de un canónigo catalán,

Cayetano Sentís i Gran, alojándose en las dependencias episcopales del Seminario Diocesano. Él mismo reconocía que “tenía que luchar contra su carácter”.

Durante su estancia, el arquitecto recorrió la diócesis, visitó canteras y analizó materiales. Paralelamente mantuvo largas conversaciones con el obispo, probablemente en catalán, y reformuló el proyecto inicial adaptándolo mejor al contexto local. El resultado fue una nueva concepción del edificio, más recatada y ajustada a su entorno.

La dirección de las obras a distancia y el fallecimiento del mecenas

Gaudí dirigió las obras alternando estancias entre Barcelona y Astorga. Visitó el edificio al menos diez veces y solicitó al fotógrafo José María Cordeiro

que cada sábado enviara imágenes del avance de las obras para su estudio. En julio de 1890 comenzaron los trabajos del primer piso, y la simbología de la luz empezó a manifestarse en los amplios ventanales y en los arcos apuntados decorados con el barro rojizo de Jiménez de Jamuz.

Sin embargo, el 18 de septiembre de 1893 fallecía repentinamente en Tábara el obispo Grau Vallespinós durante una visita pastoral. Gaudí, que se encontraba entonces en León ultimando la Casa Botines, acudió a acompañar a su mecenas en su agonía, renunciando incluso a asistir a la inauguración del edificio leonés. Tras el traslado del féretro a Astorga, diseñó

el templete y catafalco para velar sus restos y proyectó su sepulcro en la catedral.

La desaparición de su protector dejó al arquitecto en una posición vulnerable frente a la Junta Diocesana de Templos y Edificios Eclesiásticos, que comenzó a poner trabas a la continuación de las obras. Finalmente, la Reina Regente dictó el 8 de enero de 1894 dos Reales Órdenes: en la primera aceptaba la renuncia de Gaudí, disponiendo que “se le den las gracias por el celo y acierto” con que había desempeñado su cargo; en la segunda nombraba como nuevo director de las obras al arquitecto diocesano Francisco Blanch y Pons.



Sepulcro obispo Grau



BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Fernández, Jairo. *Palacio Gaudí Astorga*. Astorga: Palacio de Gaudí, 2023.

GAUDÍ Y BARCELONA



Farolas

FAROLAS

Plaça Reial, s/n, Barcelona (1878)

Farolas de seis lámparas que el joven Antoni Gaudí diseñó en 1878, rematadas con los atributos del dios Hermes, el patrón divino de los comerciantes: un caduceo (dos serpientes enroscadas en una vara) y un casco alado.

CASA VICENS

Carrer de les Carolines, 18-24, Barcelona (1883-1885)

En este edificio, Gaudí ya revela su principal fuente de inspiración: la naturaleza. Por eso en las baldosas del exterior muestra la clavellina, la flor amarilla que Gaudí encontró al llegar al terreno. En la valla de hierro reprodujo las estéticas hojas del margallón, una pequeña palmera endógena de

Cataluña. El objetivo principal de Gaudí en esta casa era que la naturaleza entrara en las estancias, por ello, vemos trampantojo, techos y esgrafiados constantes con representaciones de la naturaleza.

En la Casa Vicens ya se revela un primer Gaudí con muchas influencias orientales.

PABELLONES GÜELL

Av. Pedralbes, 7, Barcelona (1884-1887)

Güell quiso ampliar en 1883 la inmensa finca que su padre había comprado hacía algunos años en



Casa Vicens

la zona de Pedralbes. Se encargó a Gaudí una parte de las obras de reforma (1884-1887), que fueron dirigidas por Joan Martorell. Gaudí proyectó el jardín y los pabellones de entrada a la finca por el camino (hoy paseo de Manuel Girona) que venía de la carretera de Sarrià. A finales del siglo XIX, en la finca se encontraba la casa de veraneo de los Güell y tierras de cultivo que la familia explotaba. Para esta obra, Gaudí se inspiró en el Jardín de las Hespérides, tal y como Jacint Verdaguer lo describía en su gran poema *L'Atlàntida*. Verdaguer había dedicado este poema al suegro de Güell, el marqués de Comillas, y curiosamente lo había acabado de redactar en esta misma finca. La entrada destaca especialmente por la denominada Porta del Drac (puerta del dragón), una gran escultura en hierro forjado que simboliza el dragón mitológico de Verdaguer, con alas de murciélago, cuerpo escamado, boca abierta y lengua sinuosa, pero el adversario del dragón no era san Jorge, sino Hércules. Por otro lado, *L'Atlàntida* era un poema en el que las referencias se habían mediterranzado. El árbol del Jardín de las Hespérides de Verdaguer, por ejemplo, no es un manzano, como en el mito clásico, sino el naranjo mediterráneo: sobre la jamba derecha de la Porta del Drac, Gaudí colocó una pequeña escultura de un naranjo con naranjas doradas.

COLEGIO DE LAS TERESIANES

Carrer Ganduixer, 85-105, Barcelona (1888)

Gaudí recibió el encargo de construir este "castillo interior" de santa Teresa en 1888 y, para llevarlo a cabo, leyó la obra de la mística católica, lo que resulta evidente cuando se visita el edificio. El



Colegio de las Teresianas

simbolismo de santa Teresa está en todas partes, y las columnas en forma de T situadas al final del pasillo del claustro la recuerdan. En el centro del "castillo" hay otra columna, muy sencilla, porque Gaudí imaginó que Dios estaba en el centro del "castillo" y consideró que no podía crear nada pretencioso al lado de la belleza divina. Los característicos arcos ojivales del edificio representan el símbolo de la oración. Gaudí también hizo uso de estos arcos parabólicos de las fachadas del edificio (ventanas y motivos ornamentales) en el interior. En los pasillos del primer piso, la presencia rítmica de los arcos genera un juego de luces y sombras que ennoblece el espacio e imita al claustro de un convento.

PALAU GÜELL

Nou de la Rambla, 3 -5, Barcelona (1886-1890)

Encargo del mecenas Eusebi Güell que dio libertad presupuestaria al arquitecto. El resultado final fue una auténtica obra maestra.

La fachada del Palau Güell, de líneas sugestivamente venecianas, está construida con una piedra de aspecto severo en la que destaca sobremanera el diseño de hierro forjado que cubre los tímpanos de los dos arcos parabólicos de entrada y salida y que da forma al majestuoso escudo con las cuatro barras catalanas, que preside la fachada.

A partir del vestíbulo, una escalera noble conduce —pasando por el entresuelo— a la planta noble del edificio, donde se encuentra el salón central, la auténtica joya de la corona del Palau Güell: un sorprendente, misterioso y telúrico espacio coronado por una cúpula parabólica situada a gran altura. La cúpula, perforada por un óculo central y una serie de pequeñas aberturas en forma de círculo que filtran una tenue luz indirecta, confiere al salón una curiosa apariencia que para unos recuerda a un planetario bajo la luz del día, y para otros, la sala central de un hammam árabe.

Este salón central es el eje vertebrador a partir del cual se configura todo el espacio del edificio, y al mismo tiempo es un espacio de relaciones visuales con los pisos superiores del palacio.



Palau Güell

La azotea presume de las veinte chimeneas ideadas por Gaudí, todas ellas únicas y diferentes como si se tratara de distintos bocetos de un modelo idealizado, recuerdan, con un poco de imaginación, a un grupo de árboles y representan probablemente uno de los primeros esbozos del proyecto que Gaudí culminaría años después en la azotea de la Pedrera. En esta obra, Gaudí usó por primera vez el trencadís, un revestimiento elaborado con fragmentos irregulares de cerámica, que el arquitecto de Reus y el Modernismo adoptaron posteriormente como uno de sus principales signos de identidad.

En el otro extremo del palacio, en el sótano, se encuentran las caballerizas, de bóvedas de ladrillo apoyadas en columnas fungiformes también de ladrillo.

CASA CALVET

C. Casp, 48, Barcelona (1898)

En la Casa Calvet, Gaudí dio un tratamiento diferenciado a cada uno de los elementos que conforman el edificio. La fachada está presidida por una tribuna barroca con barandillas de hierro forjado



Casa Calvet

y relieves que representan diferentes tipos de setas en homenaje a la afición a la micología de Eduard Calvet, el primer propietario del inmueble. La decoración de la tribuna incluye un escudo de Cataluña y un ciprés, símbolo de hospitalidad.

PORTAL DE LA FINCA MIRALLES

Passeig de Manel Girona, 53, Barcelona (1901-1902)

De la antigua finca Miralles. La intervención de Gaudí (1901-1902) se limitó a la realización del muro de mampostería de piedra en bruto y el portal de entrada a la finca, un alero ondulante de piedra con estructura metálica.



Portal de la Finca Miralles

CASA MUSEO GAUDÍ

Carretera del Carmel, 23, Barcelona (1904)

El museo ocupa la casa en la que Antoni Gaudí vivió los últimos veinte años de su vida y presenta interesantes aspectos didácticos sobre la vida y la obra del genial arquitecto, como objetos personales y recuerdos de Gaudí, así como materiales y elementos de su trabajo personal, que permiten un acercamiento particular a su compleja y, con frecuencia, desdibujada personalidad. La casa es obra de Francesc Berenguer i Mestres (1904), aunque el proyecto fue firmado por Antoni Gaudí.



Casa Museo Gaudí

CASA BATLLÓ

Passeig de Gràcia, 43, Barcelona (1904 – 1906)

Cuando en 1904 Antoni Gaudí recibió el encargo de remodelar el edificio, de 1870, manifestó su intención de recrear el paraíso. Reformó la casa de arriba abajo: añadió un quinto piso, construyó los sótanos, agrandó el vestíbulo, rehízo la escalera y los muros interiores de los pisos y alteró la forma de todas sus habitaciones con amplias curvas, de modo que no hay ningún ángulo recto en toda la casa. El elemento más singular de la Casa Batlló es la fachada, que combina la piedra de las plantas baja y noble con el revestimiento de mosaico de las plantas superiores, y se corona con un tejado escamoso que recuerda el dorso de un reptil.

Los balcones y las ventanas son más grandes en los pisos inferiores y se van haciendo más pequeños a medida que se asciende por el patio de luces. La escalera que conduce al piso principal se retuerce



Casa Batlló

como el esqueleto de un dinosaurio fosilizado, y el muro, sinuoso y pintado de forma que parece un mosaico, muestra unos reflejos y una superficie similares a las paredes de una cueva erosionada por el agua. El piso principal goza de un excepcional estado de conservación.

TORRE BELLESGUARD

C. Bellesguard, 16-20, Barcelona (1900-1909)

El arquitecto supo integrar plenamente el edificio en su entorno natural y paisajístico y respetar al mismo tiempo el legado histórico de la finca. Las



Torre Bellesguard

ruinas medievales de Bellesguard, la residencia del rey Martín I, último monarca de la dinastía de los Condes de Barcelona, sirvieron como punto de partida para definir la obra y, a la vez, dignificar los restos históricos. Gaudí construyó el edificio como un castillo medieval de estilo gótico: la fachada está revestida con pizarra de tonalidades grises y verdes, decorada con una especie de almohadillado de piezas cuadradas, y salpicada por un gran número de ventanas y ventanales con arcos lobulados.

CASA MILÀ – LA PEDRERA

Passeig de Gràcia, 92, Barcelona (1906 – 1912)

Gaudí regaló a la ciudad un paisaje geológico, un acantilado marino y una escultura abstracta con formas orgánicas de dimensiones gigantescas. La Casa Milà es, en definitiva, el triunfo de la línea curva que se impone con una rotundidad nunca vista.

Gaudí no concibió la Casa Milà como un simple edificio de viviendas sino como una obra total que rebasaba el marco de la arquitectura y se adentraba en el de la escultura. La fachada, influida por los inicios fulgurantes del Art Nouveau, está revestida con piedra calcárea, formando unos característicos volúmenes curvos que recuerdan un acantilado marino por la sugerente forma en sinuosos arabescos de los balcones de hierro forjado. Hay quien asegura que la disposición interior de la Pedrera procede de los estudios que Gaudí había realizado sobre las fortalezas medievales, hipótesis se ve avalada, en la azotea, por la similitud que presentan las chimeneas en las salidas de las escaleras con "centinelas" con



Casa Milà – La Pedrera

un gran yelmo. El interior, sin embargo, tiene poco de fortaleza. Las pinturas de los techos de los vestíbulos y de los patios interiores son particularmente interesantes. La antigua cochera subterránea, la primera que se construyó bajo tierra en Barcelona, es un espacio semicircular y en pendiente con columnas de hierro forjado y ladrillo que sostienen el edificio. El Espai Gaudí (Espacio Gaudí) se encuentra en la buhardilla de la Pedrera, donde estaban los lavaderos de la casa y que ahora han recuperado su aspecto original con sencillas bóvedas parabólicas realizadas con ladrillo. Su planta, que años más tarde provocaría la admiración de Le Corbusier, tiene forma de ocho. El elemento principal son los 270 arcos parabólicos, que en ocasiones recuerdan el costillar de un inmenso animal y, a veces, parecen tener forma de palmera.

PARK GÜELL

Olot, s/n, Barcelona (1900-1914)

Eusebi Güell compró en 1899 una antigua finca rural de quince hectáreas para convertirla en una ciudad-jardín inspirada en precedentes ingleses. El encargado de hacer realidad este proyecto de urbanismo paisajístico del conde de Güell fue Antoni Gaudí.

El proyecto, sin embargo, fue un fracaso total. Aparte de la parcela que adquirió el propio contratista de las obras, sólo se vendieron dos parcelas. Los herederos de Eusebi Güell, fallecido en 1918, vendieron el solar al Ayuntamiento, que lo convirtió en un parque público.

La puerta principal del Park Güell, abierta en un muro de ladrillo decorado con mosaicos, está protegida por una reja de hierro forjado y flanqueada por dos sugerentes pabellones inspirados en el cuento "Hansel y Gretel", que se había representado en forma de ópera en el Liceu a finales de 1900, cuando Gaudí se embarcaba en el proyecto del Park Güell. El pabellón de la izquierda, con una doble cruz en el techo, representa la casa de los niños, Hansel y Gretel. El de la derecha, más grande y coronado por una seta venenosa, es el de la bruja, y era la antigua casa del conserje del parque.

La escalera principal está partida en dos por un centro de agua en el que reina el famoso dragón multicolor de trencadís de cerámica esmaltada. En la parte de arriba de la escalera se encuentra la sala hipóstila,

también conocida como la de las cien columnas pese a no tener más que 86. Esta sala, destinada originalmente a albergar el mercado de la urbanización, fue decorada por Josep Maria Jujol, quien le dio carta blanca para hacer lo que quisiera. El resultado fue excepcional: un techo ondulante de mosaico con variadas incrustaciones formando unas caprichosas espirales. De la sala hipóstila salen dos caminos que nos llevan a la gran plaza circular, un privilegiado mirador sobre la ciudad. La plaza, según el proyecto inicial de Gaudí, tenía que recoger el agua de lluvia que, convenientemente canalizada por las columnas de la sala hipóstila, iba a parar a un inmenso depósito de 12.000 metros cúbicos. La plaza está rodeada por un serpenteante banco de trencadís en el que la imaginación combinada de Gaudí y Jujol consiguió una audacia extraordinaria que algunos especialistas

consideran precursora del arte abstracto. El banco es una sinfonía de colores: el verde, el azul y el amarillo aparecen combinados de diferentes maneras, y con forma de lunas, estrellas y flores abstractas. El color, sin embargo, va desapareciendo gradualmente de izquierda a derecha, hasta que predomina el color blanco, símbolo de pureza.

Otras construcciones sorprendentes del Park Güell son los puentes y los pasos bajo los viaductos, con columnas torcidas, que hacen que parezcan grutas.

El Park Güell fue reconocido como Bien Cultural de Interés Nacional en 1969 y fue inscrito en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1984.



Park Güell

BASÍLICA DE LA SAGRADA FAMÍLIA

C. Mallorca, 401, Barcelona (1882 – 1926
– Inacabada)

La Sagrada Familia puede considerarse como una Biblia en piedra gracias al gran número de símbolos cristianos que Gaudí plasmó en sus fachadas, en las que aparecen -o aparecerán- desde Adán y Eva hasta los Doce Apóstoles, pasando por los episodios principales de la vida de Jesús así como por todos los grandes símbolos del Antiguo Testamento. La Sagrada Familia es, en definitiva, un monumento que podría ser "leído" como una iniciación completa a la religión católica. Sin embargo, la importancia de este edificio no es exclusivamente religiosa, sino que se trata también del "libro de Gaudí", la más clara

lección de su forma de construir, una especie de testamento en el que Gaudí aplicó todas las soluciones estructurales que estudió y probó en sus diferentes obras y donde nuevamente rindió homenaje a la naturaleza, a la que él llamaba "la mejor constructora" y a la que siempre intentó imitar. Un ejemplo de ello son las columnas inclinadas apoyadas en pequeños fragmentos de bóveda hiperbólica en las que se sustenta el tempo, que producen el efecto de un bosque.

La fachada del Nacimiento, en la calle Marina, es la gran obra figurativa de Gaudí. Finalizada casi en su totalidad por el propio arquitecto, intenta expresar y comunicar la alegría de la creación por el nacimiento de Jesús. En la arquivolta central se puede ver

a Jesús, José y María entre el buey y la mula bajo la estrella de Oriente, rodeados de ángeles, músicos y cantores. Esta fachada tiene tres puertas. La central es la puerta de la Caridad y en ella se presentan los nombres de la genealogía de Cristo, la serpiente con la manzana, el niño Jesús con el buey y la mula, y los signos del Zodíaco tal como estaban el día del nacimiento de Jesús. En la parte izquierda se encuentra la puerta de la Esperanza, en la que se representan las bodas de José y María, los degüellos del día de los inocentes y la huida a Egipto, y una representación de la montaña de Montserrat con la inscripción "Salveunos" (Salvadnos). En el lado opuesto se encuentra la puerta de la Fe, en la que están representados el episodio de la Visitación y Jesús entre los doctores del



Basílica de la Sagrada Família

templo y en su banco de carpintero. En los pináculos de esta fachada se ven espigas y racimos y la imagen de María según el dogma de la Inmaculada.

La fachada de la calle Sardenya es la contraposición a la fachada del Nacimiento. Esta fachada incluye más de un centenar de esculturas contemporáneas

que, realizadas por el escultor Josep Maria Subirachs, siguiendo los esbozos de Gaudí, evocan la Pasión y muerte de Cristo.

Falta por construir la fachada principal, la de la Gloria, orientada hacia la calle Mallorca.

Texto: Antoni Capilla

Edición: Instituto Municipal del Paisaje Urbano, Ayuntamiento de Barcelona

Ruta del Modernismo de Barcelona

Fotografías: Xavier Bolao©IMPUIQV

LA HAMACA DE GAUDÍ. RESPLANDORES EN ALCOY.

Gabriel Guillem García.

La figura incommensurable de Gaudí pervive en su obra, silenciosa y siempre luminosa en medio del carrusel de relatos de este nuestro tiempo que se empeña en verbalizar lo inefable. Tal vez sea este el motivo de haber devenido un referente universal que trasciende las taxonomías de la Historia poniendo en un compromiso la cajonera de las adscripciones estilísticas de quienes estudian el arte.

En cierta ocasión un anticuario alcoyano vendió a buen precio una hamaca a la que atribuyó ser de Gaudí, cuando el relato verosímil, que no era precisamente la verdad, era que la hamaca había servido en algún momento de asiento al arquitecto. Algo parecido sucede cuando con entusiasmo hay quien pone la etiqueta de gaudiniano a cualquier obra de arquitectura que presente alguna mínima coincidencia con el lenguaje formal del autor de Reus.

Al abordar en estas líneas que siguen la proyección que en la ciudad de Alcoy pudo tener la obra de Antonio Gaudí, hallamos un gran vacío, una nada rotunda, en la que, como los pétalos de una flor marchita arrastrados por el viento, unos mínimos detalles parecen flotar solitarios, traídos aquí por la contemplación de sus obras, por una burguesía alcoyana en constante viaje a Cataluña, por unos autores formados allí.

Pero tal vez, ese gran vacío, esa ausencia, constituya el negativo esencial para que sobre él, al igual que sucede con las formas en el diseño modernista, se agrande la silueta del arquitecto. Porque sin duda en el silencio del tiempo han quedado prendidos los posibles homenajes que aquellos arquitectos formados en la Barcelona del “vellet”, como se refería

a Gaudí uno de ellos, le tributaron en alguna de sus obras.

Antonio Gaudí no ejerció la docencia pero sí ejerció su maestría con su ejemplo ante todos aquellos alcoyanos que estudiaron en la Escuela de Arquitectura de Barcelona durante los años de su carrera profesional. Una Escuela en la que cultivaron los mismos fundamentos artísticos a través de las enseñanzas de profesores y condiscípulos de Gaudí. Unos fundamentos que producen en Alcoy un grupo de obras vinculadas al racionalismo estructural de Viollet-le-Duc, a través del revival historicista, medievalista y al Modernismo.

Nos hallamos así con unas obras alcoyanas relacionadas con la obra de Gaudí por emanar de unas mismas fuentes. Las primeras no brotan de la segunda, sino que ambas brotan de las mismas semillas académicas. Son las obras de dos autores titulados en 1890, Timoteo Briet Montaud y Vicente Pascual Pastor, once años después de titularse Gaudí y de un arquitecto posterior, Joaquín Aracil, titulado en 1915.

En la prensa local de Alcoy, en el diario La Gaceta de Levante, el desconocimiento de la figura del arquitecto se hacía evidente en su edición del 9 de junio de 1926, cuando pasó por alto la errata de apellidar Daudí al arquitecto al dar una muy breve noticia en la sección De Barcelona del atropello mortal que sufrió. En los días siguientes no se halla referencia alguna a su muerte y entierro multitudinario, hasta el día 17 en que en la crónica se indica la celebración de funerales por su alma en las iglesias frecuentadas por el arquitecto.

A continuación conoceremos cómo algunas obras alcoyanas germinaron del mismo sustrato del cual brotaron algunas de las de Gaudí y tendremos el atrevimiento de considerar ciertos pequeños detalles y soluciones decorativas como posibles homenajes de los arquitectos alcoyanos al maestro de Reus.

EL NEXO ACADÉMICO

Al consultar las Actas de las Juntas de Profesores de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, los cuadros docentes que impartían la enseñanza, comprobamos que desde 1871 hasta la década de 1920, presentan cierta continuidad. En los años en que Gaudí se está formando es el director de la Escuela Elias Rogent y forman parte del profesorado un elenco relevante de arquitectos, entre ellos un joven Lluís Domènech i Montaner quien se incorpora en noviembre de 1875 a la docencia.

En mayo de 1889 Elias Rogent dimite como director de la Escuela por motivos de salud, pasando a ser en 1890, año en que se titulan los dos arquitectos del modernismo alcoyano, Briet y Pascual, el director de la Escuela de Arquitectura, Francisco de Paula Villar y Lozano, natural de Murcia. Arquitecto que había tenido a Gaudí como delineante en su proyecto del ábside del Monasterio de Montserrat. Elias Rogent y Lluís Domènech siguen ejerciendo su labor académica, influyendo con sus enseñanzas y obras sobre los futuros arquitectos alcoyanos. Son enseñanzas que apenas han variado respecto a las que recibió Antonio Gaudí quince años antes.

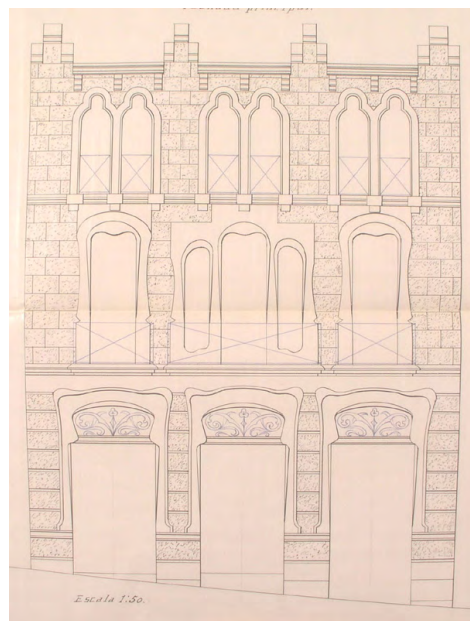
Unas enseñanzas que enraízan en el conjunto de teorías de la arquitectura que priman el historicismo, su mezcolanza e interpretación en el eclecticismo y un hallar en la arquitectura gótica el mejor reflejo de la Naturaleza (Milizia). Este aprecio de la arquitectura gótica, muy presente en autores germanos del siglo XIX como Georg Gottlob Ungewitter, Carl Alexander Heideloff o Friedrich Hoffstadt, tiene en la figura del francés Viollet-le-Duc su mayor exponente, pero haciendo del gótico no sólo una cuestión de estilo sino la mejor respuesta a la necesidad de acordar a las leyes de la naturaleza la creación arquitectónica. Se ha vinculado la obra de Gaudí a esta línea de la teoría arquitectónica que también responde a la búsqueda de un estilo con identidad propia como referente de la nación del que emana.

El nexo académico de los autores del Modernismo de Alcoy, Briet y Pascual, con Gaudí, está patente principalmente en la arquitectura neogótica, sobre todo de Pascual, como estilo que acompaña al desarrollo del Modernismo en esta ciudad.

Como posteriormente podremos observar, la ya citada fuente o sustrato académico común a los autores hace sobresalir la figura de Antonio Gaudí, al apreciar su talento personal, único, en la creación formal a partir de los fundamentos adquiridos en las aulas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

RESPLANDORES

El empleo del almohadillado de la sillería como potente medio de aportar relevancia visual a las fachadas sobre las que se subrayan los recercados de



vanos y lesenas son uno de aquellos nexos estilísticos surgidos de la formación académica de Gaudí y de los arquitectos alcoyanos. Son varios los ejemplos, pero destacaremos los de la residencia de la calle Juan Cantó, 6 de Alcoy (1906) y la desaparecida iglesia de las Esclavas en Alcoy (1908) obras que comparten lenguaje, entre otras, con la Casa de los Botines de León (1891) de Gaudí. En ellas se aprecia el énfasis gótico en la creación de los arcos trilobulados de ambas obras. Un San Jorge, patrón de Alcoy, protege la entrada de la Casa Fernández y Andrés en León.



Detalle de la fachada de la residencia de la calle Juan Cantó, 6 de Alcoy, obra de Vicente Pascual de 1906 vinculada al goticismo desarrollado por Gaudí en su Casa de los Botines de León, 1891.



En la obra de Pascual de 1906 de la calle Juan Cantó se aprecia la introducción de recursos modernistas que suponen una demostración de aquel acompañamiento de trazos neogóticos con otros actuales de su momento, visibles en obras de Gaudí como la Casa Calvet de 1898.

Siguiendo la búsqueda en la arquitectura de Alcoy de algún resplandor de la obra de Gaudí, hallamos en uno de los edificios más sobrios del arquitecto Timoteo Briet, el de la calle San Nicolás, 35 (1908) la introducción del labrado de decoración floral en el intradós del salmer de los arcos rectilíneos de la segunda planta del edificio. Este recurso es empleado por Antonio Gaudí en el Capricho de Comillas, de 1883, demostrando de nuevo la potencia, la exuberancia, de su arte.

Seguimos ahora en la obra del Capricho de Comillas para hallar otra expresión de la diferencia entre la arquitectura que podía ser de gran calidad, anclada en el historicismo, y la poesía que creaba sobre ella Gaudí. Existía en Alcoy hasta hace poco un oratorio hipogeo cuya fachada exterior estaba



En la imagen izquierda, detalle del Capricho de Comillas, a la derecha de la casa de la calle San Nicolás, 35 de Alcoy



A la izquierda capitel del Capricho de Comillas, a la derecha capitel del Clot d'Anselmo de Alcoy.

formada por una arquería en la que destacaban unos capiteles profusamente labrados. Esta obra podía contextualizarse en torno a 1906, como integrante de un parque de la residencia del industrial Anselmo Aracil Carbonell. Volvemos ahora la mirada al Capricho de Comillas para comparar uno de sus capiteles con otro del oratorio de Alcoy para afirmarnos en cómo a partir del mismo sustrato de las enseñanzas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona se desarrollaron numerosas obras historicistas, en el propio contexto temporal modernista, sobre las que Gaudí supo crear formas plenas de nueva vida.

El recurso decorativo del trencadís ha sido convertido en seña de identidad de la obra de Gaudí. Su empleo en la construcción de la cúpula del manantial del Molinar en Alcoy, proyectada en 1912 por el ingeniero José Abad Carbonell, si bien con la posible colaboración de alguno de los arquitectos municipales del momento, es una de las escasas obras conservadas en las que se vemos el empleo del color en Alcoy

mediante esta técnica. La cerámica apenas adquiere protagonismo en el modernismo alcoyano, primando la labra de la piedra en la composición de los edificios.

La influencia académica de la Escuela de Arquitectura de Barcelona en los arquitectos alcoyanos, en el estilo que desarrollan, es visible hasta la segunda década del siglo XX. A esta influencia, desde la enseñanza, se sumó la percepción directa en la vida barcelonesa de los estudiantes alcoyanos de la



Cúpula del manantial del Molinar en Alcoy



Quiosco de Teodoro Arsís, obra de Joaquín Aracil, en la Plaza de la Constitución de Alcoy

compleja originalidad formal de las obras de Gaudí y del Modernismo. Pudo ser el caso de un joven Joaquín Aracil Aznar, titulado a finales de 1915, quien al regresar a su Alcoy natal diseñó un quiosco resuelto como una de las últimas obras de estilo modernista en la ciudad. Cabe indicar que un condiscípulo de Aracil, César Martinell, después de una visita al templo de la Sagrada Familia, donde conoció a Gaudí, se convirtió en su discípulo y continuador de su obra. A esta visita académica realizada en 1915 es muy probable que asistiera también Joaquín Aracil Aznar. Posiblemente fruto de la fascinación que le despertó aquel autor al que se refería como “el vellet”, surgió su primera obra con una impronta modernista.

A modo de resumen de estas líneas podemos apuntar unas conclusiones.

La primera de ellas es que posiblemente no hay en Alcoy ninguna obra que responda al deseo de emular la obra de Gaudí. Los arquitectos formados en los últimos años de la década de 1880 empiezan a ejercer en Alcoy en 1890, en un momento en el que

probablemente Gaudí no es para ellos un referente singular. Tengamos en cuenta que es en la década de 1880 cuando Gaudí inicia algunas de sus obras más relevantes y no cabe duda de que despertó en los alumnos y profesores de la Escuela de Arquitectura distintos posicionamientos. Posteriormente, los estudiantes de arquitectura de la década de 1910 como Joaquín Aracil, sí conocen a Gaudí como una figura de referencia, si bien son años, sobre todo a partir de 1916, con el Congreso Nacional de Arquitectura y posteriormente con la dictadura de Primo de Rivera, en los que se produce una reacción estilística adversa a valorar el lenguaje formal de Gaudí.

Las semejanzas estilísticas, entre las obras de los arquitectos alcoyanos, que estudiaron en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y las obras de Gaudí, son debidas a que parten de las enseñanzas y lenguajes formales aprendidos de los profesores que compartieron todos ellos en una amplio espacio temporal de varias décadas. La arquitectura neogótica e historicista es el principal nexo común de Gaudí y los autores alcoyanos.

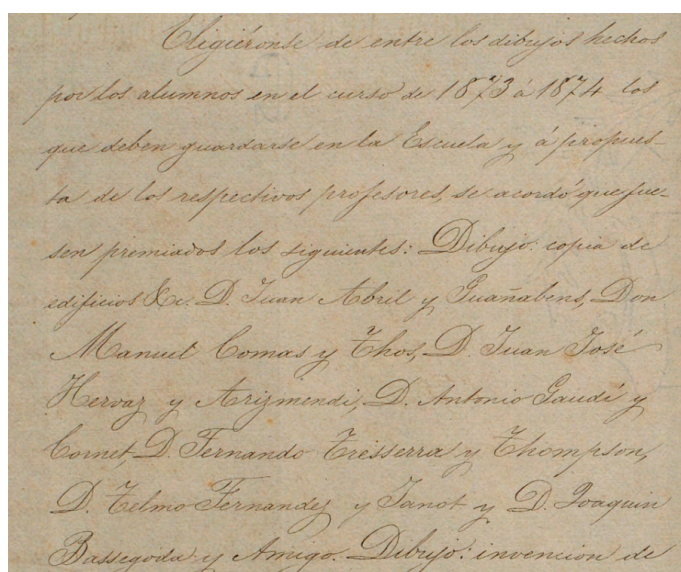
Existen algunos detalles formales, recursos decorativos, que pudieran hallarse inspirados en la obra de Gaudí pero son anecdóticos y se carece de la certeza histórica necesaria para relacionarlos.

La escasa información en la prensa local de la muerte de Antonio Gaudí puede ser un indicio de la poca transcendencia que tuvo en la sociedad alcoyana su figura. Sobre todo en 1926, cuando el Modernismo había sido relevado por otros estilos.

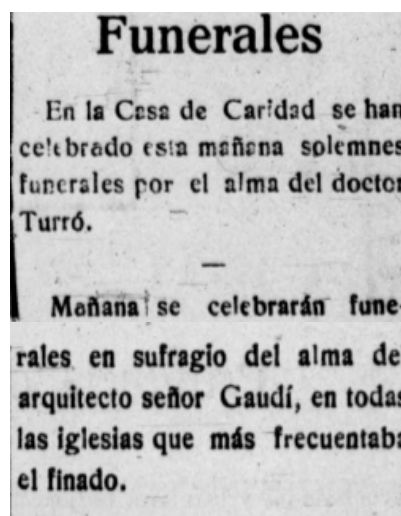
En este gran silencio del no ser, Gaudí se encumbra a través de su poesía a una Gloria más allá del tiempo. Ahora su nombre, aquel que no sabían quienes le auxiliaron al ser atropellado, su obra, siguen siendo actuales.

La hamaca de Gaudí del principio de este escrito, que al final resultó ser la hamaca donde tal vez se sentó

Gaudí, representa aquello que de sufrido tiene lo que hoy en día llamamos relato, para llamarnos a una búsqueda de la verdad que a menudo puede suponer encontrar la nada o lo muy poco cuando intentamos con lucidez reconocer en cualquier lugar, donde hubo modernismo, un resplandor del genio singular del místico de Reus.

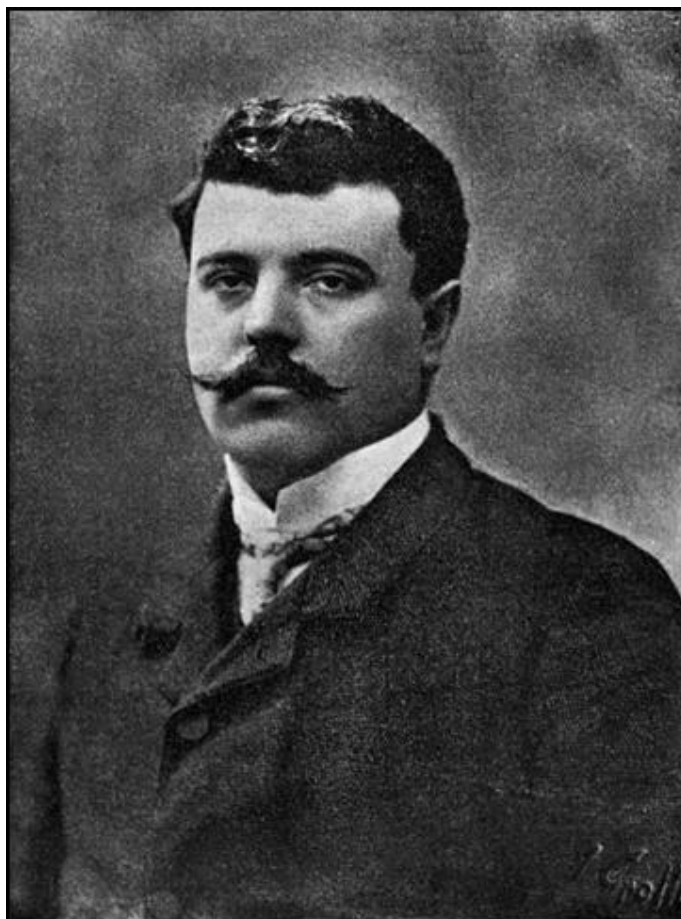


Extracto del acta de la Junta de Profesores, del día 26 de noviembre de 1874, en la que se premia a Antonio Gaudí.



Notas de prensa en el periódico local La Gaceta de Levante, del 9 de junio de 1926 y del 17 de junio de 1926.

FRANCISCO MORA Y EL MODERNISMO EN CARCAIXENT



Francisco Mora Berenguer, nacido en Sagunto (07/03/1875), fue uno de los arquitectos más influyentes e importantes de Valencia en la primera mitad del siglo XX. Su nombre está ligado al modernismo, un estilo que dio mucha importancia a la belleza, a la decoración y a la idea de que los edificios debían ser útiles, pero también agradables y representativos. Por esto, cuando se estudia a Francisco Mora, no solo hablamos de un arquitecto, sino también de una manera de entender la ciudad moderna y el papel del arte en la vida cotidiana.

Mora se formó en Barcelona (Escuela de Arquitectura de Barcelona 1893-1898) en una época de plena expansión del modernismo catalán. Esa formación fue decisiva, porque le permitió conocer de primera mano una arquitectura que unía técnica, creatividad y un fuerte gusto por el detalle. De su estancia en Barcelona cabe destacar su presencia y aprendizaje en los talleres de Antonio Gaudí.

Tiempo después desarrolló gran parte de su carrera en Valencia, donde en 1901 fue nombrado

arquitecto municipal del Ensanche. Desde ese cargo participó activamente en la transformación urbana de la ciudad y dejó obras muy conocidas, entre ellas el Mercado de Colón (1916), que todavía hoy se considera una de las grandes referencias del modernismo valenciano. Su trayectoria demuestra que no fue un arquitecto secundario, sino una personalidad clave en la definición de la imagen moderna de Valencia.

Lo más interesante de Francisco Mora es que supo adaptar las influencias del modernismo catalán al contexto valenciano. En sus edificios aparecen la decoración, la cerámica, el trabajo artesanal y el cuidado de los materiales, pero siempre con un lenguaje propio, más próximo a la tradición local. De este modo, Mora no se limitó a copiar modelos ajenos, sino que construyó una versión valenciana del modernismo, elegante, reconocible y profundamente unida a su territorio.

Dentro de este marco general, su figura resulta especialmente interesante en relación con Carcaixent. A comienzos del siglo XX, esta ciudad vivía un periodo de prosperidad gracias al cultivo y al comercio de la

naranja, y esa riqueza permitió mejorar la imagen urbana y construir espacios de calidad. El modernismo encontró aquí un ambiente favorable, dado que la ciudad quería proyectar una imagen de progreso, de prestigio y de modernidad.

En Carcaixent existieron varias manifestaciones de esta arquitectura modernista, vinculadas al crecimiento económico de la localidad. Sin embargo, cuando se habla directamente de Francisco Mora, la obra más destacada es el Parque y conjunto escolar “Navarro Darás”. Este proyecto es fundamental porque permite ver cómo el arquitecto aplicó sus ideas no solo a edificios monumentales o comerciales, sino también a un espacio público relacionado con la educación y la vida colectiva.

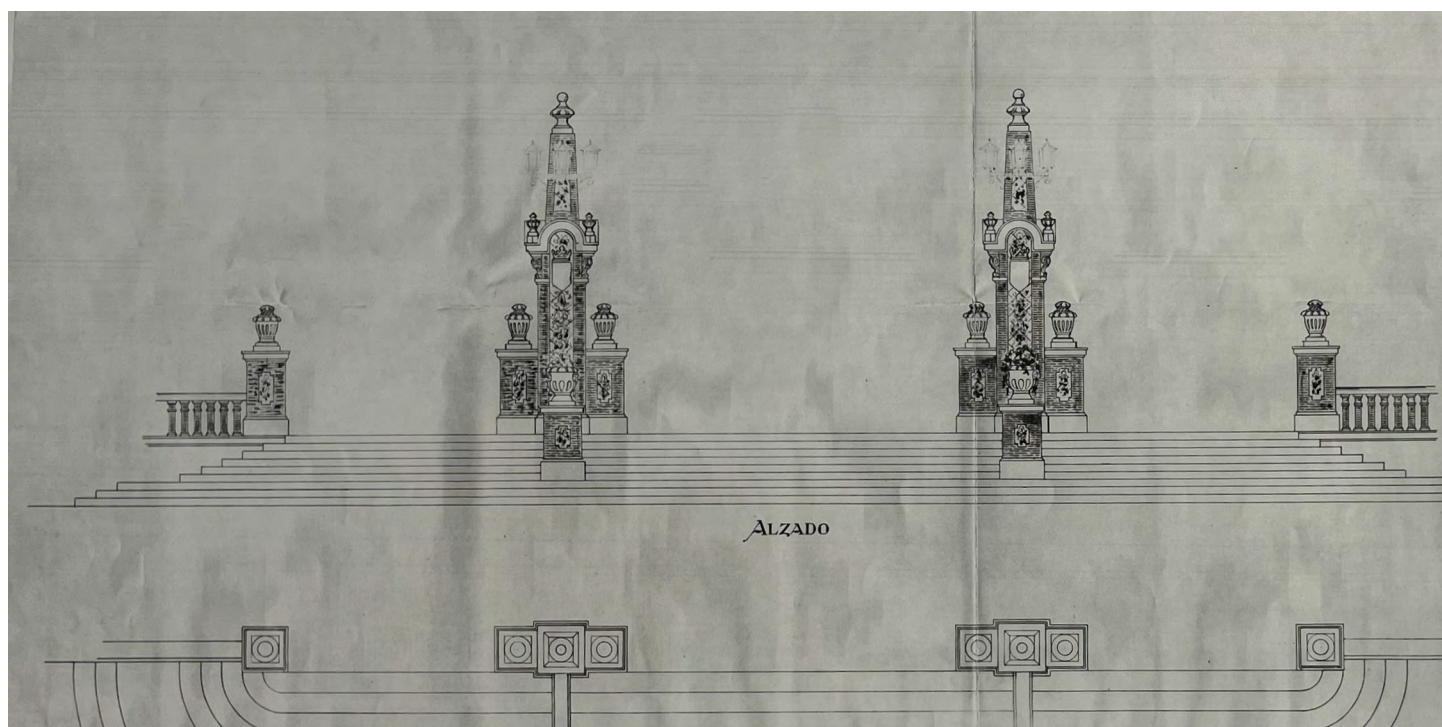
El Parque Navarro Darás fue concebido como un parque escolar dentro de un proyecto más amplio, que sufrió varias modificaciones antes de su ejecución definitiva. La documentación local explica que la idea original era más amplia que lo que finalmente se llegó a construir, ya que solo se levantaron las escuelas laterales del conjunto total previsto. Aun así, el proyecto conservó suficientes elementos para mostrar con claridad el valor del diseño y la presencia del lenguaje modernista.

Este dato es importante porque permite entender que Mora no pensaba la arquitectura sólo como una cuestión de apariencia. Su proyecto para Carcaixent respondía también a una idea social y educativa: crear un espacio digno y cuidado para el uso público. Esa visión encaja muy bien con una parte del modernismo que no buscaba únicamente decorar,

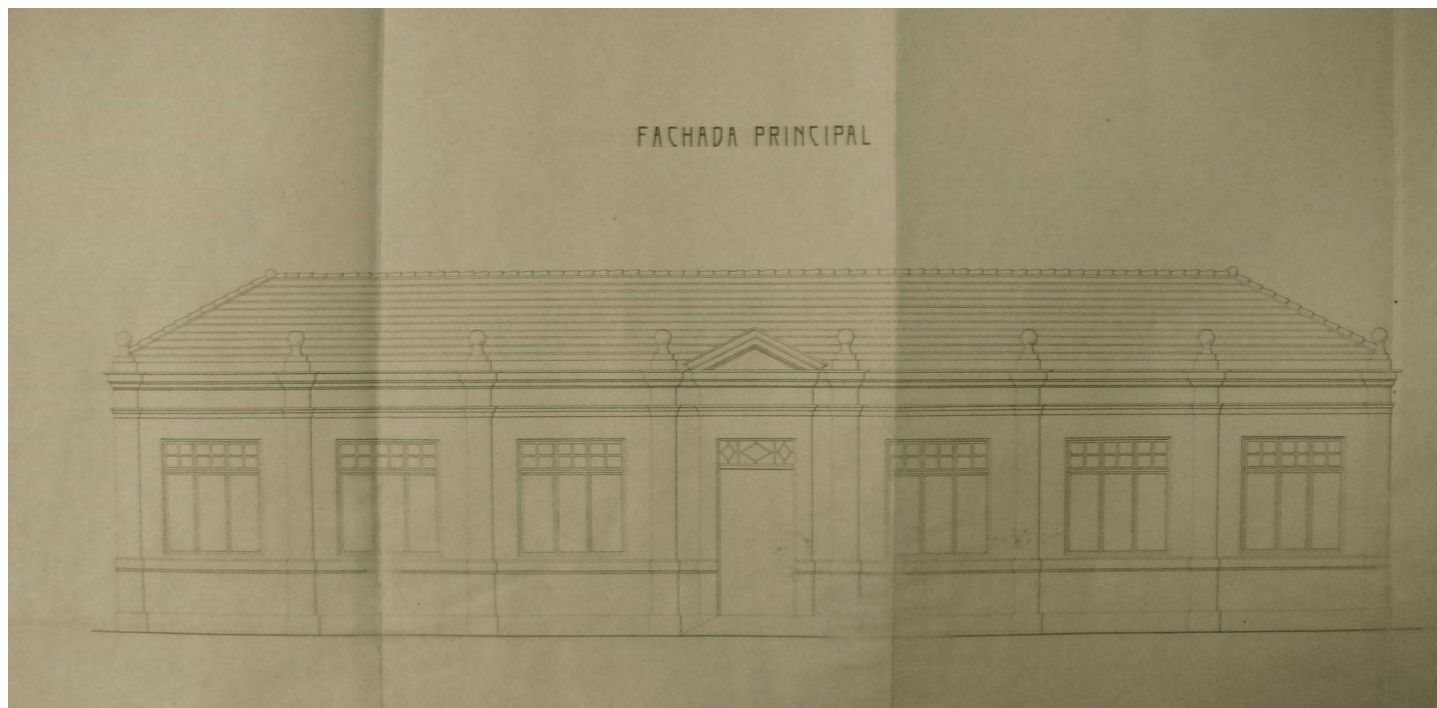




Parque Navarro Darás



Plano del Parque Navarro Darás



sino también mejorar la calidad del entorno urbano y ofrecer una imagen más moderna de la ciudad.

Uno de los aspectos más llamativos del Parque Navarro Darás es su composición. El conjunto fue pensado con dos grupos de aularios situados en los extremos y una zona ajardinada abierta en el centro, lo que le daba un carácter amplio, equilibrado y muy adecuado para su función escolar. Esa organización demuestra que Mora prestaba atención tanto a la utilidad del espacio como a su valor visual.

Además, el parque conserva elementos muy representativos del modernismo valenciano. Entre ellos destacan la gran escalinata de acceso, la balaustrada y la fuente, que son las partes más visibles y más reconocibles del conjunto. Estos elementos no solo decoran el espacio, sino que le dan una presencia monumental y convierten la entrada al parque en un lugar de gran fuerza estética.

También son muy importantes los detalles decorativos. La documentación turística de Carcaixent destaca que los azulejos están pintados a mano y que existen varias pilastras de ladrillo decoradas con diferentes interpretaciones del escudo local. Estos rasgos reflejan muy bien el estilo de Francisco Mora, porque muestran su interés por la cerámica, por el trabajo artesanal y por la integración entre arquitectura e identidad de la ciudad.

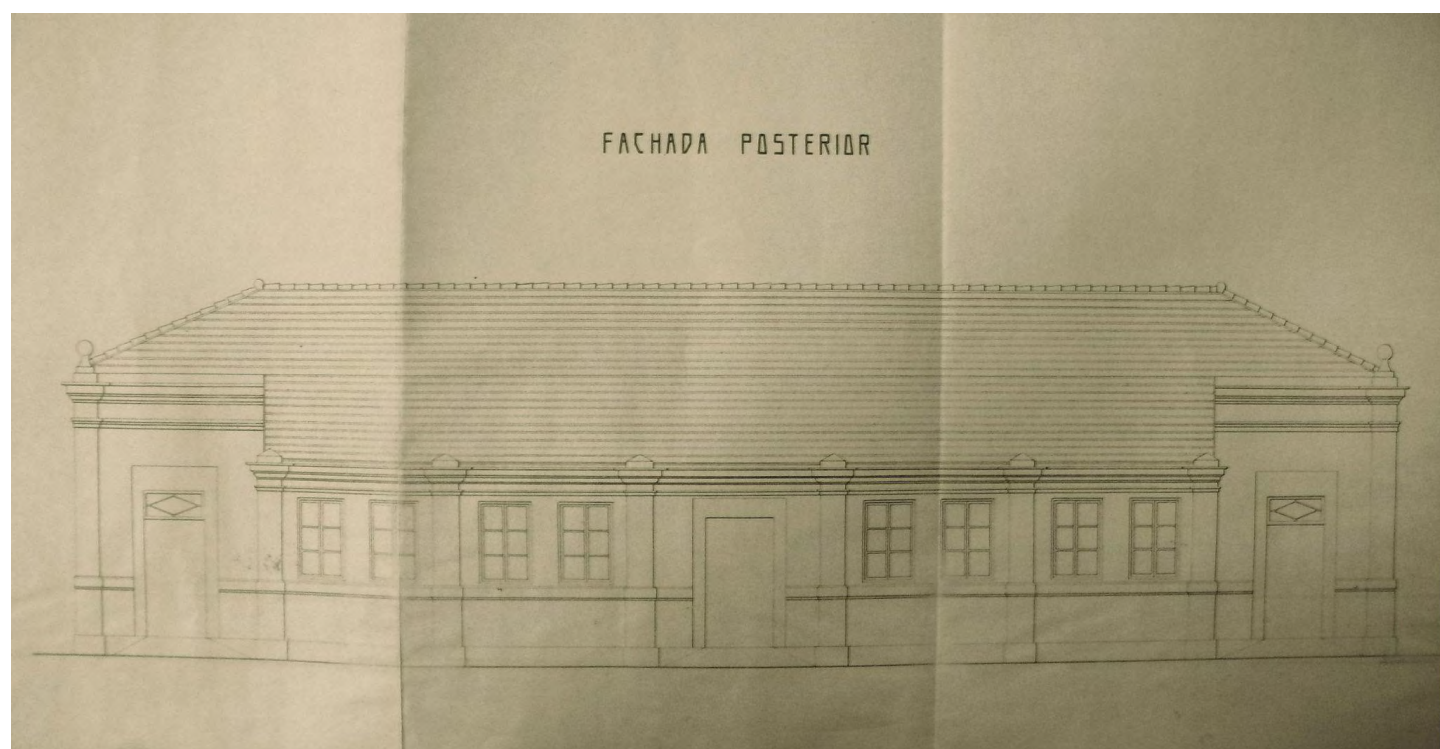
En este punto se ve con claridad por qué Francisco Mora debe estudiarse sobre todo dentro del contexto modernista. En su arquitectura, la decoración no es un añadido sin importancia, sino una parte esencial del edificio. Gracias a ella, un espacio público como el Parque Navarro Darás adquiere personalidad, se convierte en un símbolo urbano que va más allá de su función práctica. En Carcaixent, su intervención no fue la de un simple diseñador de fachadas, sino la de un profesional que entendía la relación entre arquitectura, ciudadanía y vida diaria.

La inauguración del Parque Navarro Darás constituye otro momento fundamental para comprender su importancia histórica. Diversas fuentes locales señalan que el conjunto fue inaugurado en abril de 1932, junto con los dos grupos escolares que se conservan en la actualidad. Además, el colegio mantiene la referencia de que funciona como tal desde 1932, lo que confirma la fecha como punto clave en la historia del recinto.

La inauguración no debe verse sólo como un acto oficial, sino como una muestra del valor que la ciudad daba a la educación, al espacio público y a la mejora urbana. Que un proyecto de estas características se pusiera en funcionamiento en 1932 indica que Carcaixent apostaba por ofrecer a su población un entorno escolar moderno y bien cuidado. En ese sentido, la inauguración del parque simboliza la unión entre progreso social, identidad local y modernidad arquitectónica.

También resulta significativo que, con el paso del tiempo, el conjunto haya sufrido modificaciones y nuevas construcciones. A pesar de esos cambios, la zona central se ha mantenido como jardín público y sigue conservando partes esenciales del diseño original. Esto demuestra que la obra de Mora no perdió del todo su sentido con el tiempo, sino que continuó formando parte de la vida urbana de Carcaixent.

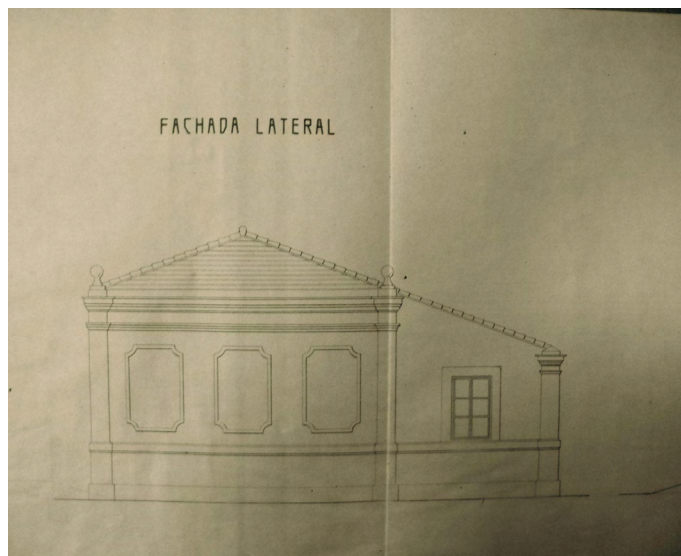
La pervivencia del parque ayuda a entender mejor la huella de Francisco Mora en la ciudad. Aunque su nombre suele asociarse más a grandes obras de Valencia, el caso de Carcaixent muestra otra dimensión de su trabajo: la capacidad de adaptar el modernismo a una escala más cercana, más cívica y más conectada con las necesidades de una comunidad concreta. Por eso, el Parque Navarro Darás tiene un valor especial dentro de su trayectoria.



Además, esta obra permite relacionar la figura del arquitecto con la identidad histórica de Carcaixent. La ciudad, enriquecida por la economía de la naranja, quiso presentarse como una localidad moderna y activa, y la arquitectura fue una herramienta muy visible para expresar esa imagen. El parque encaja perfectamente en ese contexto, porque reúne belleza, función educativa y voluntad de representar una ciudad orgullosa de sí misma.

Si se observa el conjunto desde una perspectiva más amplia, se puede decir que el Parque Navarro Darás resume muy bien varias características esenciales de Francisco Mora. En él aparecen su sensibilidad por la decoración, su interés por la composición del espacio, su atención a la cerámica y a los detalles artesanales y, sobre todo, su forma de entender la arquitectura como un elemento al servicio de la sociedad. No se trata solo de un lugar bonito, sino de un proyecto pensado para mejorar la vida urbana y reforzar la dignidad del espacio público.

Por eso, al hablar sobre Francisco Mora, conviene no reducir su figura a una lista de edificios. Su importancia real está en haber sido uno de los arquitectos que mejor representaron el modernismo valenciano y en haber sabido aplicar ese estilo a contextos distintos, desde grandes edificios urbanos hasta espacios escolares y públicos como el de Carcaixent. Su obra demuestra que el modernismo podía ser elegante y artístico, pero también



útil, cercano y plenamente integrado en la vida de la ciudad.

En el caso concreto de Carcaixent, esta idea se aprecia con mucha fuerza. El proyecto del Parque Navarro Darás y su inauguración en 1932 muestran cómo la arquitectura podía convertirse en un signo de modernidad y al mismo tiempo en un servicio para la comunidad. Gracias a esta obra, la ciudad incorporó a su patrimonio un espacio que unía educación, estética e identidad local.

En definitiva, Francisco Mora fue mucho más que un arquitecto destacado de su tiempo. Fue uno de los grandes representantes del modernismo valenciano, un profesional capaz de unir arte, funcionalidad y sentido urbano. En Carcaixent, su legado permanece como un elemento, todavía hoy, valioso por su significado histórico, artístico y social.

GAUDÍ Y LEÓN: LA HUELLA DE UN ARQUITECTO EN UNA CIUDAD QUE DESPERTABA A LA MODERNIDAD

Equipo del Museo Casa Botines Gaudí

Cuando Antoni Gaudí llegó a León en los años finales del siglo XIX, la ciudad atravesaba un momento de transformación silenciosa. Aún conservaba una fuerte identidad medieval, marcada por la influencia de la nobleza, las instituciones religiosas y una estructura urbana heredada de siglos anteriores. Sin embargo, comenzaban a aparecer las primeras señales de una nueva época: el ferrocarril había llegado décadas antes, el ensanche modificaba lentamente el trazado urbano y una nueva burguesía emergente empezaba a reclamar espacios acordes con su poder económico y aspiraciones sociales.

Gaudí no llegó a León por azar ni atraído inicialmente por la ciudad, sino por los encargos realizados por algunos de los principales representantes de esta burguesía. En apenas unos años recibió dos proyectos en la provincia: el Palacio Episcopal de Astorga y la Casa Botines. Ambos constituyen

ejemplos excepcionales de su producción fuera de Cataluña y reflejan un momento de experimentación arquitectónica previo a algunas de sus obras más conocidas.

La construcción de Casa Botines supuso mucho más que el levantamiento de un edificio comercial y residencial. Los empresarios textiles Simón Fernández y Mariano Andrés pretendían crear un inmueble singular, capaz de proyectar prestigio y representar los valores de una nueva clase social que sustituía progresivamente a la aristocracia tradicional como impulsora del desarrollo económico y cultural.

El León que encontró Gaudí estaba todavía lejos de las grandes capitales industriales europeas. La ciudad iniciaba una renovación urbana lenta, condicionada por la presencia de las murallas, el peso institucional de la Iglesia y una estructura heredada



del Antiguo Régimen. La apertura de nuevas calles y la alineación de edificios comenzaban a transformar el casco histórico, dando lugar a una arquitectura vinculada a las aspiraciones de la burguesía y a las corrientes estéticas europeas del momento.



En este contexto, la llegada de Gaudí introdujo una visión arquitectónica diferente. La Casa Botines incorporó soluciones innovadoras poco frecuentes en León: pilares de fundición que permitían espacios comerciales más amplios, patios interiores concebidos para mejorar ventilación e iluminación natural, una organización funcional avanzada y una integración entre estructura y estética que anticipaba rasgos de su arquitectura posterior.

Sin embargo, quizás el cambio más importante fue simbólico. La obra de Gaudí alteró la percepción de lo que podía ser la arquitectura en una ciudad de provincias. Casa Botines no imitaba simplemente modelos anteriores; reinterpretaba referencias medievales y góticas mediante un lenguaje nuevo. Su





diálogo con la Catedral de León resulta evidente en la verticalidad, las ventanas ojivales o la monumentalidad, pero reinterpretado desde una mirada profundamente personal.



Gaudí comprendió además las particularidades del territorio leonés. Adaptó el edificio al clima mediante cubiertas inclinadas de pizarra y potentes vierteaguas, soluciones funcionales frente a la lluvia y la nieve que terminaron integrándose en la identidad



Casa Botines

visual del inmueble. La arquitectura dejaba así de imponerse al entorno para dialogar con él.

La influencia de Gaudí sobre León no puede medirse únicamente en términos arquitectónicos. Su presencia coincidió con una ciudad que comenzaba a redefinirse y contribuyó a consolidar una nueva sensibilidad hacia la modernidad. Mientras otros edificios del ensanche incorporaban eclecticismos, historicismos o influencias francesas, Casa Botines se convirtió en una declaración singular sobre innovación, identidad y progreso.

Con el paso del tiempo, el edificio sobrevivió a cambios de propiedad, transformaciones funcionales y décadas de uso bancario hasta su conversión en museo en 2017. Hoy, más de un siglo después de su construcción, Casa Botines continúa ejerciendo como uno de los principales símbolos culturales de León y como puerta de entrada para comprender la relación entre Gaudí y la ciudad.

Pero quizá la verdadera huella de Gaudí en León sea menos visible. Está presente en la idea de una ciudad que comenzó a mirar hacia la modernidad sin renunciar a su pasado; en una burguesía que utilizó la arquitectura como expresión de identidad; y en un paisaje urbano donde tradición e innovación empezaron a convivir. La llegada del arquitecto catalán no transformó únicamente un solar o una plaza: contribuyó a modificar la manera en que León podía imaginarse a sí misma.

Hoy, coincidiendo con el centenario del fallecimiento de Antoni Gaudí, su legado leonés adquiere una nueva dimensión. Más allá de la excepcionalidad de contar con una de las escasas obras del arquitecto fuera de Cataluña, León conserva el testimonio de un encuentro entre una ciudad en proceso de cambio y un creador capaz de convertir la arquitectura en símbolo. Un siglo después, esa conversación entre Gaudí y León continúa abierta.

COMILLAS: EL LUGAR DONDE GAUDÍ APRENDIÓ A MIRAR.

De puerto ballenero a villa indiana, Comillas se convirtió en el escenario donde un joven Gaudí comenzó a ensayar su arquitectura. Un preludio de la modernidad frente al Cantábrico.

Hay lugares que no cambian de repente, sino que se transforman poco a poco, casi en silencio, como si algo en su paisaje o en su historia los hiciera especialmente receptivos a lo que está por venir. Comillas fue uno de esos lugares. A finales del siglo XIX, la villa seguía viviendo de cara al Cantábrico, con ese pulso constante del mar que marca los días y también el carácter de quienes lo habitan. Durante siglos, aquellas aguas habían sido territorio de balleneros, hombres acostumbrados a la espera y al riesgo, a enfrentarse a lo desconocido con una mezcla de oficio y de intuición. Todavía hoy, en el imaginario local, quedan ecos de aquellas historias desmesuradas —relatos que crecían con cada viaje, como si la propia mar los agrandara— y que ayudan a entender

ese espíritu inquieto que define a Comillas, una villa que nunca ha dejado del todo de mirar hacia fuera.

Cuando la caza de la ballena comenzó a declinar, no desapareció esa forma de mirar el mundo, sino que simplemente cambió de horizonte. Muchos comillanos siguieron mirando al mar, pero esta vez para cruzarlo. A estos viajeros transatlánticos les acabaron llamando indianos: hombres y mujeres que partieron hacia América en busca de fortuna y que, en algunos casos, regresaron con algo más que riqueza: trajeron consigo nuevas ideas, nuevas aspiraciones y una voluntad muy clara de transformar el lugar del que habían salido. En Comillas, ese impulso encontró su expresión más visible en la figura de Antonio López



y López I marqués de Comillas, cuya historia — marcada por ese viaje de ida y vuelta— condensa bien el espíritu de la época. Su relación con Eusebi Güell no solo reforzó ese vínculo entre territorios, sino que abrió una puerta inesperada: la llegada a esta pequeña villa cántabra de las inquietudes artísticas y arquitectónicas que estaban tomando forma en la Barcelona de la Renaixença. Lo que comenzó como una iniciativa impulsada desde una élite concreta terminó impregnando a toda la villa, que empezó a transformarse casi sin darse cuenta en un escenario adelantado a su tiempo.

Es en ese contexto donde aparece un joven Antoni Gaudí de apenas 30 años, todavía lejos de

convertirse en el arquitecto universal que hoy reconocemos, pero ya profundamente atento a todo lo que le rodea. Su paso por Comillas no puede entenderse como una obra aislada, sino como un momento de búsqueda, casi de tanteo, en el que empieza a ensayar ideas que más adelante desarrollará con una claridad asombrosa. Aquí no solo proyecta El Capricho, sino que diseña también los muebles de la capilla panteón del marqués —una obra en la que cada pieza parece pensada como parte de un todo— y los llamados kioscos chinescos, pequeñas arquitecturas efímeras que introducen un aire exótico y lúdico en los jardines. Vistas en conjunto, estas intervenciones revelan a un Gaudí que no separa arquitectura, objeto y paisaje, sino que los entiende como partes de un mismo sistema, como si cada intervención formara parte de una misma conversación con el lugar.

El Capricho es, quizá, la pieza donde todo esto se hace más evidente y donde Comillas encuentra una de sus imágenes más reconocibles. No solo porque sea la obra más icónica de Gaudí en la villa, sino porque en ella se concentra, casi como en un ensayo anticipado, una manera de entender la arquitectura que más tarde desplegará con toda su complejidad. Encargado





por Máximo Díaz de Quijano, un indiano culto, refinado y profundamente vinculado a la música, el edificio nace ya con una intención que va más allá de lo meramente constructivo: no se trata solo de levantar una casa, sino de dar forma a una experiencia, a un modo de habitar en el que la arquitectura acompaña la vida cotidiana.

Se cuenta que Díaz de Quijano era un apasionado de la música, y que Gaudí supo traducir esa sensibilidad en arquitectura hasta el punto de concebir El Capricho como una casa en clave de sol. No es una metáfora gratuita. El edificio parece organizado como una partitura en la que cada elemento —la torre, las estancias, los recorridos— responde a un ritmo preciso. Hay una cadencia en la forma en que se encadenan los espacios, en cómo se abren y se cierran, en cómo la luz entra y se desplaza a lo largo del día, como si marcara el compás de una melodía silenciosa que acompaña al visitante desde que cruza la verja hasta que abandona la casa.

A primera vista, todo parece libre, casi juguetón: los girasoles cerámicos que se repiten en la fachada, los cambios de volumen, la torre que se eleva con una presencia casi caprichosa. Sin embargo, cuanto

más tiempo se pasa en el edificio, más clara resulta la lógica que lo sostiene. Las estancias principales se orientan siguiendo el recorrido del sol, buscando la luz en los momentos en que más se necesita y filtrándola cuando se vuelve excesiva. La casa no se impone al entorno, sino que dialoga con él, adaptándose a sus ritmos como lo haría una composición musical que se ajusta al tempo. En ese diálogo está, en gran medida, la clave de su fuerza.

Es ahí donde El Capricho deja de ser un experimento aislado para convertirse en algo más cercano a un manifiesto. En él aparecen ya, de forma embrionaria pero reconocible, algunas de las claves que definirán la obra de Gaudí: la atención a la naturaleza





como sistema organizador, la integración de todas las artes en un único proyecto y esa idea, difícil de explicar pero fácil de percibir, de que existe un orden que no necesita hacerse evidente para ser comprendido. Un orden que no se basa en la simetría clásica ni en reglas académicas, sino en una coherencia interna que se experimenta al recorrer el espacio y que, en Comillas, encuentra una de sus primeras formulaciones.

También en los detalles se percibe esa voluntad de totalidad. Nada parece añadido sin sentido: la cerámica no es solo decorativa, sino que introduce un ritmo visual continuo; la torre no es un gesto arbitrario, sino un elemento que organiza la entrada de luz y la relación vertical del edificio; incluso los elementos más pequeños participan de esa lógica general. Todo

está conectado, como si la casa entera respondiera a una misma idea, a una misma melodía que todavía hoy puede percibirse con claridad.

Mirado desde hoy, en el contexto del Año Gaudí 2026, El Capricho y, con él, toda la villa de Comillas, permiten entender algo fundamental: que Gaudí no llegó a ser Gaudí de repente. Hubo un momento —y este lugar lo conserva de manera excepcional— en el que estaba probando, afinando, ajustando su lenguaje. Y, sin embargo, en esa aparente fase de búsqueda ya están presentes las intuiciones que marcarán toda su trayectoria.

Quizá por eso recorrer Comillas tiene algo de viaje hacia el origen. No solo hacia el origen de una



obra, sino hacia el nacimiento de una forma distinta de mirar. Una forma que no siempre se explica, pero

que, como el mar que la rodea, se percibe con claridad en cuanto uno se deja llevar.



JOSEP M. JUJOL, LA MA DRETA DE GAUDÍ

Elies Torres Claravalls

Director Jornades Modernistes ELS PALLARESOS 1900

elspallaresos1900.cat

El Modernisme és un moviment cultural i artístic que es produeix a Europa a finals del segle XIX i principis del segle XX. Catalunya no és indiferent als grans canvis i aposta per aquest nou moviment.

Arquitectes com Antoni Gaudí, Joan Rubió, Domènech Sugranyes, Lluís Domènech i Montaner, Cèsar Martinell, entre d'altres, van ser els encarregats d'edificar algunes de les construccions més singulars i belles del Camp de Tarragona. Però va ser l'arquitecte Josep M. Jujol, un dels més íntims col·laboradors de Gaudí, qui va deixar una ampla mostra de la seva genialitat a Tarragona i a alguns pobles del seu entorn, sent el petit i pintoresc poble dels Pallaresos, on realitzà alguna de les seves obres mestres, la Casa Bofarull i la Casa Andreu, entre d'altres.

EL PATRIMONI JUJOLIÀ DELS PALLARESOS

Els Pallaresos compta en el petit nucli urbà amb un destacat conjunt artístic protegit com a bé cultural d'interès local i patrimoni arquitectònic de Catalunya. L'arquitecte modernista Josep Maria Jujol va deixar un ampli repertori de la seva genialitat plena de vitalitat i inquietuds artístiques. Són diverses les edificacions

que mostren l'empremta de la seva expressivitat creativa al nostre poble. La destresa de l'artista llueix a la magnífica reforma de Casa Bofarull (1914-1933) on veiem el geni a la seva plenitud, així com a les escoles antigues, l'edifici de l'antic Ajuntament, avui Centre Jujol (1920); a la rehabilitació de la Casa Andreu (1920); a la reixa de Casa Solé (1927); a la reforma de la Ca l'Emília (1944) i a la Església Parroquial de San Salvador (1945-47).

CASA BOFARULL

La Casa Bofarull és una antiga masia reformada per l'arquitecte a partir de l'any 1914. Fruit d'un



Casa Bofarull

encàrrec de Dolors i Pepita Bofarull per a fer una reparació de la teulada i que va esdevenir una reforma íntegra d'aquesta casa amb tot un seguit de construccions adjacents que es va estendre fins a l'any 1930.

CA L'ANDREU

La reforma de la casa de l'Andreu Fortuny la va realitzar Jujol entre els anys 1920 i 1927 i, posteriorment, l'any 1944. A més de diversos elements interiors (vestíbul, paviments, mobles) cal destacar la reforma parcial de la façana, amb uns finestrals al primer pis de llinda i ampit corbats i a la planta baixa un original balcó trigeminat. És molt notable la porta, amb motllures geomètriques.

LES ESCOLES MUNICIPALS

L'edifici que avui s'ha convertit en el Centre Jujol i és seu de la Biblioteca Pública Mercè Rodoreda va ser antigament l'Ajuntament i les escoles públiques del poble.



Ca l'Andreu

L'edifici es va construir entre el 1917 i 1920 . Es tracta d'una casa senzilla i austera, lluny dels dissenys imaginatius més coneguts de l'arquitecte.

L'ESGLÉSIA DE SANT SALVADOR

L' Església de Sant Salvador està consagrada l'any 1796 . L'altar major presenta un sagrari obre de l'arquitecte Jujol, construït l'any 1944. També va projectar els nous altars laterals de l'església entre els anys 1945-47. El més important és l'altar del Sant Crist, que té als costats a Sant Antoni i la Immaculada.

LES JORNADES MODERNISTES

Des de fa 6 anys Els Pallaresos esta sent el principal i capdavanter poble del Camp de Tarragona en aglutinar en unes Jornades de Divulgació Històrica, ambientades a principis del segle XX, sota el nom de ELS PALLARESOS 1900, tota la força des seus singulars edificis modernistes amb tota la força del Modernisme del Camp de Tarragona. A partir de conferències, exposicions, recreacions, espectacles, tallers didàctics, desfilades d'època, mercats com el d'entitats, el d'antiquaris o el modernista, amb artesanía i queviures,..., i amb l'ajut de tot el poble i dels convidats d'altres pobles i ciutats, s'ha convertit en molt poc temps en un referent cultural i didàctic del Modernisme a Catalunya.

Si alguna cosa hem de destacar de les jornades son els concorreguts i participatius Passacarrers que desfilen al llarg dels principals carrers del casc antic del poble. De punta a punta, del carrer Alt fins l'Era, del Centre Jujol, on es talla la cinta d'inici, fins a Casa



Passacarrers matutí
Fotografia Francesc Sech

Bofarull, desfilen tots els recreadors participants en les jornades lluint les seves millors gales. Més de 150 recreador desfilen en quatre passacarrers al llarg del cap de setmana.

Tanmateix un dels elements més significatius de les nostres jornades son els nostres mercats on podem descobrir coses sorprenents i comprar, si ens ve de gust.

El primer és el Mercat Modernista d'Artesania i Alimentació, on podem comprar i menjar coses molt interessants i gustoses fetes de manera artesanal. El segon és el Mercat d'Antiguitats, on podem comprar peces antigues a molt bon preu i de gran valor. El tercer és el Mercat d'Entitats on convidem Ajuntaments, Entitats i Museus del país perquè facin difusió als nostres visitants el seu Patrimoni Modernista. I el Carrer dels Oficis ens mostrarà oficis perduts i moltes vegades desconeguts.

A part de diferents presentacions de llibres, inauguracions de petites exposicions, visites guiades pel poble i pels diferents edificis modernistes, nombrosos son els espectacles de carrer que al llarg d'aquests anys han anat desfilant pels nostres carrers. Actors recreats, músics de carrer, caricaturistes, retratistes d'època, titelles, desfilades de moda, jocs de fusta, petits espectacles com el "Safareig al safareig", "Anem de Boda", "Un bateig per batejar", "Una Comunió com cal", "Les Fresques", "Un reclutament sanitari",... son alguns dels elements que ens fan ser especials.

Si a més de tot això li afegim contes musicalitzats, petits concerts de música tradicional, una pianola d'època, sardanes i una cercavila gegantera, balls populars,... ja el temps no es dona per veure-ho tot.



Mercat d'antiquaris
Fotografia Francesc Sech

I ja per últim no ens hem d'oblidar dels nombrosos tallers didàctics que van dirigits a diferents públics. Per una banda, tot un seguit de tallers enfocats tant a pares com a fills dels quals destaquem el de mosaic, el de trencadís, el d'alabastre, el de vitralls, el d'elaboració de titelles, el de dibuix modernista i el d'escriptura d'època.

Per altre banda, també tenim els tallers més específics, dels que destaquem els tallers de balls populars i els de balls d'època, els tallers de cuina modernista i rebosteria, el tallers de moda, d'esports,...i com no, diferents talles didàctics de degustació del

vermut, de vins, caves i de cerveses artesanals, sense oblidar de provar “Lo Traguet” i les “Teresines”, els postres oficials de les Jornades.

Resumin, tot un seguit d'actes per a donar a conèixer el Patrimoni Modernista del genial arquitecte Josep M. Jujol així com de veïns il·lustres del poble de principis del segle XX com el Mestre Gols o el cuiner Ramón Rabasó, guarnit i endolcit per un atapeït programa d'activitats al llarg de tot el cap de setmana 7 i 8 de novembre d'enguany.

Esteu tots convidats. Us esperem.

ANTONIO GAUDÍ, LLUÍS DOMÈNECH Y PABLO MONGUIÓ

Antonio Pérez Sánchez, Arquitecto

En más de una ocasión se ha relacionado a Antonio Gaudí con el arquitecto Pablo Monguió, que trabajó en la ciudad de Teruel en dos períodos de su trayectoria profesional. Una falsa asociación que incluso el propio Ayuntamiento de Teruel llegó a divulgar en 2012 al expresar que “El Modernismo llegó a Teruel de la mano de Monguió, discípulo de Gaudí”. Un año después, en 2013, el periódico ABC cometía esta misma falsedad, y además adjudicaba a Monguió la autoría del modernismo de la capital del Bajo Aragón (que es Alcañiz), en la que nuestro arquitecto no realizó ningún proyecto. Y por poner otro ejemplo, cuando en 2009 se restauró la casa de Doña Blanca de la calle Amantes en Teruel para convertirla en sede de la Comarca Comunidad de Teruel, la prensa volvía a caer en el mismo error respecto a su relación con Gaudí.

Monguió fue nombrado Arquitecto municipal de Teruel en 1898, cargo en el que dimitió en 1902 como consecuencia de los problemas surgidos en la construcción de un edificio para escuelas y almacén en la ronda 4 de agosto. Marchó a Tortosa como arquitecto municipal, pero el 10 de octubre de 1908 vuelve a Teruel como arquitecto de la Diputación Provincial.

En cuanto a relaciones personales con otros arquitectos sabemos que Monguió fue compañero y de la misma promoción que Pere Caselles. Hay constancia de una gran amistad y relación entre ambos, hasta tal punto que siendo Caselles arquitecto municipal de Reus, y dada su incompatibilidad para realizar proyectos en el municipio, Monguió se los firmaba. Ambos habían sido alumnos de Lluís Domènech en la escuela de Arquitectura de Barcelona, y Caselles

incluso colaboró con él en las obras del Instituto Pere Mata de Reus. Desconocemos la relación Domènech-Monguió, pero se conocían.

Domènech estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid y obtuvo el título en 1873. Pudo ser profesor de Gaudí, pues inició su actividad académica de distintas asignaturas en 1875, y Gaudí obtuvo el título en 1878, pero nunca fue profesor en la escuela de Arquitectura de Barcelona.

En el artículo que me encargó la revista *coup-Defouet* sobre la ruta de la arquitectura modernista en la ciudad de Teruel hice referencia a la influencia de la arquitectura de Lluís Domènech en la de Pablo Monguió, así como a la gran calidad de la rejería de las obras realizadas por el herrero turolense Matías Abad que trabajó en el taller de forja que Domènech estableció en el Castell dels Tres Dragons, edificio que él mismo proyectó como *Café-Restaurante* para la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Domènech llamaba “Vulcanus” a Matías aludiendo al nombre del taller “El Vulcano”, que poseía en la actual calle Muñoz Degraín de Teruel.

Domènech le animó a participar en la tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1896 de Barcelona, y presentó tres obras. Podemos incluso pensar que durante su estancia en Barcelona y por la relación que existió entre ambos, Domènech pudo influir en la incorporación de motivos modernistas en trabajos de Matías Abad.

Pero vayamos a Teruel. En 1870 mi bisabuelo paterno, alquiló una casa, la más estrecha y de menor

altura de la plaza del Torico, en cuya planta baja vendía alpargatas, y la familia vivíamos en las plantas superiores. Mis padres la compraron en 1957 y la reformaron. Era propiedad de la familia Garzarán, que construyeron la casa que yo tenía enfrente del balcón de mi habitación denominada “La Madrileña” proyectada por Pablo Monguió, y un poco más a la derecha, disfrutaba de la fachada de la “Casa del Torico” del mismo arquitecto.

En el catálogo de la exposición celebrada en 1969 en el Casón del Buen Retiro: “El Modernismo en España”, Juan Bassegoda Nonell, aludía, entre otros arquitectos a Monguió, afirmando que eran lo bastante importantes como para considerarlos sólidamente incorporados a la historia de la arquitectura española.

En definitiva si Monguió fue discípulo de un arquitecto que impregnó Cataluña de modernismo, lo fue de Domènech y posiblemente ya en la Escuela, cuando era su alumno, pudo iniciar esa influencia y sentir admiración por sus obras. Y lo que sí es evidente que cuando nuestro arquitecto marcha a Tortosa en 1902, al volver a Teruel en 1908 ha conocido a fondo edificios como la casa Navàs de Reus y la casa Lleó Morera de Barcelona, que influyeron plenamente en la llamada Casa del Torico de Teruel.

Me parece oportuno comentar que el ingeniero Idelfonso Cerdá estuvo trabajando en Teruel durante tres años (1847-1849), cuando se traslada a Barcelona redacta el proyecto de Ensanche de esa ciudad estableciendo una zona residencial de baja densidad. Posteriormente las nuevas ordenanzas aumentaron



Casa de la madrileña en la plaza del Torico

la edificabilidad, dando lugar a la construcción de edificios en altura. El ejemplo más singular fue el de la Manzana de la Discordia, donde se reformaron varios edificios. Es el caso de la casa Amatller de Josep Puig y Cadafalch en 1898, la casa Lleó Morera de Lluís



Ventanas de la Madrileña superpuestas a las del primer piso del edificio de la casa Batlló de Gaudí.

Domènech en 1902-1905, y la Casa Batlló de Antoni Gaudí en 1904-1906.

Sin duda, los tres edificios suponen un impacto en el Paseo de Gracia, y los de Domènech y Gaudí, ambos contribuyen al tratamiento de la fachada con distintos elementos, texturas, planos y colores, y en el caso de la casa Lleó Morera con la valoración de la esquina mediante balcones. y el torreón sobre la cubierta.

Pero volvamos a la plaza principal de Teruel, el edificio de tejidos El Torico contiene numerosos elementos influenciados por dos obras de Domènech, la casa Navàs de Reus, y especialmente la de Lleó Morera. Las tres, además están en una esquina que se remata sobre cubierta con un torreón, y la de Barcelona influye en muchos elementos como la galería abierta, columnas con decoración similar en la base, guirnalda y antepecho de hierro, vanos circulares de la planta segunda con las columnas que las subdividen, capiteles de columnillas y torreón.

En la misma plaza del Torico, encontramos el edificio de “La Madrileña” terminado de construir el año 1913. La línea y el plano tienen un lenguaje simbólico que interpreto como un diálogo entre una gran elipse vertical que envuelve los huecos de las tres plantas, con unas ventanas lágrimas bajo el alero. Lo que hay en el interior de la elipse se asocia con el reposo, y lo que es exterior es dinámico, no

solo las ventanas superiores, sino también la especie de borlas que cuelgan de los extremos y las flores en movimiento.

Todo ello y especialmente las ventanas existentes bajo el potente alero nos recuerda el tratamiento y la singularidad del diseño de la Casa Batlló de Gaudí, que sin duda conocía Monguió.

LA INFLUENCIA DEL ARQUITECTO DON ANTONIO GAUDÍ EN LA CIUDAD DE CARTAGENA

INFLUENCIA DE DON ANTONIO GAUDÍ Y DESARROLLO DEL MODERNISMO CARTAGENERO

El modernismo en arquitectura no surgió de golpe ni por una sola persona. Fue el producto de un mundo que estaba cambiando a finales del siglo XIX. Supuso una revolución contra lo clásico y una búsqueda de nuevas formas de expresión artística. Comenzó en Europa, especialmente en Francia, Bélgica, Alemania y España.

Uno de los grandes pioneros fue Don Víctor Horta, en Bruselas, quien comenzó a diseñar casas con estructuras de hierro visibles y líneas curvas, algo totalmente novedoso para la época.

En España, el movimiento floreció especialmente en Cataluña, donde el arquitecto Don Antonio Gaudí lo llevó a un nivel único, rompió moldes y creó una nueva línea arquitectónica, profundamente inspirada en la naturaleza y en las formas orgánicas.

En Cartagena, a finales del siglo XIX, la ciudad había quedado devastada tras la Revolución Cantonal, que dejó en pie apenas una treintena de viviendas en el centro urbano. Coincidiendo con ello, comenzó la explotación de la Sierra Minera de Cartagena-La

Unión, lo que generó riqueza y atrajo a numerosos trabajadores y empresarios.

Este auge económico propició la construcción de una nueva ciudad en el mismo momento en el que el modernismo se encontraba en plena expansión. Así surgieron edificios magníficos impulsados por familias enriquecidas gracias a la minería.

Las construcciones modernistas se caracterizaron por las líneas curvas y onduladas, inspiradas en elementos vegetales, flores, animales mitológicos y formas naturales. Cobró especial importancia el uso de materiales nobles y decorativos como maderas talladas, mármoles, cerámicas, mosaicos de colores, vidrieras, hierros forjados y pavimentos hidráulicos decorados.

No cabe duda de que el arquitecto por excelencia de este movimiento en Cartagena fue Don Víctor Beltrí, quien bebió claramente de la influencia del maestro Don Antonio Gaudí. Prueba de ello es la presencia de edificios con técnica de trencadís

y numerosos elementos decorativos comunes con la arquitectura modernista catalana.

Sin embargo, el modernismo cartagenero desarrolló una personalidad propia. Frente a la exuberancia decorativa de Gaudí, en Cartagena predominó una mayor sobriedad y equilibrio en las fachadas, adaptándose a una estética burguesa y urbana más refinada.

Las fachadas se convirtieron en símbolo de estatus social, combinando decoración floral, relieves vegetales y elementos simbólicos vinculados al comercio, la industria y el progreso de la ciudad.



Casa Calvet (Barcelona)

El uso de balcones curvos, miradores, rejerías modernistas y esculturas ornamentales aportó una identidad visual única al patrimonio arquitectónico cartagenero.

Tenemos en Cartagena un ejemplo claramente inspirado en la Casa Calvet de Barcelona: la Casa Maestre. Mientras la Casa Calvet fue obra de Don Antonio Gaudí, la Casa Maestre fue proyectada por Don Marcelino Coquillat y llevada a cabo por Don Víctor Beltrí, quien se inspiró en la arquitectura gaudiniana para desarrollar este edificio emblemático en Cartagena.



Casa Maestre (Cartagena)

EL TRENCADÍS

Imagen de la Casa Torre Llagostera o Huerto de las Bolas, situada en Cartagena, cubierta de trencadís, técnica utilizada por Don Antoni Gaudí. La utilización de fragmentos cerámicos y vidriados convierte esta decoración en uno de los elementos más representativos del modernismo de influencia catalana.



GALERÍA FOTOGRÁFICA

Diferentes motivos que embellecen las edificaciones de esa época en la ciudad de Cartagena:



