

Miles y miles de piezas de toda índole y condición se amontonaban en los dos inmensos almacenes de Nueva York, cuando en 1942 se inició el proceso de liquidación de las colecciones de arte del millonario; allí se encontraba entonces nuestra reja consignada con la referencia S.B. lot. 161.—Art. 17-15, y allí habría de permanecer aún varios años ante la imposibilidad de darla salida en las sucesivas ventas²³.

Por fin en 1956, el Metropolitan Museum de Nueva York se interesa por la pieza y se hace con ella (desconozco las circunstancias), con la intención de canjearla al Gobierno español, por el ábside de la arruinada iglesia de San Martín de Fuentidueña, en Segovia.

Mister James J. Rorimer, director de la pinacoteca neoyorquina, la incluyó en el lote de propuestas al Estado español para el canje, junto con los paneles de San Baudelio de Berlanga, un cuadro de El Greco y cuarenta platos hispano-moriscos de la colección Hearst²⁴. Al final las autoridades españolas seleccionaron la oferta de las pinturas sorianas, a cambio de la cesión temporal del ábside segoviano, y la reja de la catedral de Valladolid perdió su oportunidad de volver a España. En 1957 quedaba instalada en el Metropolitan Museum, seriamente mutilada y desvirtuada, ya que, por razones de espacio, fueron eliminados seis balaustres del total de que constaba originalmente, y por otras desconocidas, no fue incluido el escudo episcopal que figuraba sobre la puerta de acceso. Allí sigue en el edificio de la Quinta Avenida y lo más probable es que nunca más vuelva a España. ¿No sería posible, al menos, solicitar del museo de Nueva York la cesión de los balaustres no utilizados y del escudo, para su exhibición en el museo de Valladolid? Al menos merecería la pena intentarlo.—JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES.

LA CASA DE CAMPO DE LA FAMILIA POWER. UNA OBRA DE MANUEL MARIA SMITH IBARRA EN RENEDO DE ESGUEVA (VALLADOLID)

Power es uno de los muchos apellidos de origen irlandés que existen en Vizcaya. La mayor parte de ellos provienen de los numerosos católicos que, huyendo de las persecuciones de Cromwell y otros políticos ingleses, se asentaron en las costas vizcaínas en los siglos XVII y XVIII. Curiosamente, lo mismo ocurre con el Smith del arquitecto que nos ocupa, puesto que desciende de un irlandés que llegó a Bilbao en 1726.

Ricardo Power era uno de aquellos industriales del pujante Bilbao de principios de siglo. Tenía fábricas de derivados del yute en Miravalles y en La Peña; asi-

²³ La práctica totalidad del inventario de las colecciones de Hearst, el realizado por la International Studio Art Corporation, se encuentra custodiado, aunque bastante poco ordenado, en el "Special Collections Department" del C.W. Post Center de la Long Island University en Greenvale, New York.

²⁴ Hearst no era ciertamente selectivo en sus adquisiciones, "lo compraba todo"; sin embargo era un apasionado por la cerámica y en este sentido su colección de platos hispanomoriscos era magnífica. Hoy día se encuentra dispersa y para encontrar una similar debemos recurrir a la de la Hispanic Society.

mismo formó parte del Consejo de Administración de la Sociedad Anónima "Marítima Vizcaína". Su residencia de Neguri (ya desaparecida) era muy popular entre la plutocracia bilbaína, y eran famosas las representaciones teatrales que allí tenían lugar, a cuyo fin el propio Manuel María Smith habitó un escenario en el gran *ball* de la mansión.

Pese a todo, Ricardo Power decidió abandonar Bilbao y trasladarse a Valladolid. Fue entonces (1919) cuando él y su hermano José encargaron a Manuel María Smith el proyecto de esta casa de campo¹.

Smith diseñó el proyecto con sumo cuidado, pero lamentablemente no pudo atender la obra con la atención que solía prestar durante todo el proceso de la construcción, controlando y diseñando incluso los detalles más insignificantes. Esta casa de campo se realizó durante la época de máxima producción del arquitecto (período comprendido entre 1912 y 1930)² y Smith, al mismo tiempo, estaba dirigiendo obras en Madrid, Zarauz, Biarritz y en las zonas residenciales de los alrededores de Bilbao. Todo ello explica el que no pudiera realizar el titánico esfuerzo que pocos años antes había llevado a cabo en la Casa Claverías de Cáceres (proyectada en 1913), adonde Smith acudió en numerosas ocasiones para comprobar la marcha de las obras y donde, además, contó con la colaboración de un hombre de confianza, el capataz Marcos Zamalloa, con quien intercambió correspondencia casi diaria. Esta ausencia del arquitecto durante la construcción de la casa de los Power es, quizá, la causa de las muchas variaciones que hay entre el proyecto y la definitiva realización.

Fue la primera oportunidad que tuvo el arquitecto de construir una casa de campo en medio de la Meseta castellana. Smith, que siempre estudiaba minuciosamente la ubicación y la ambientación de sus construcciones, seguramente contó con algún repertorio fotográfico de la arquitectura popular de la zona, pues, si bien no tenemos prueba documental de ello en este caso, así solía documentarse para el resto de las construcciones que proyectó para fuera del País Vasco.

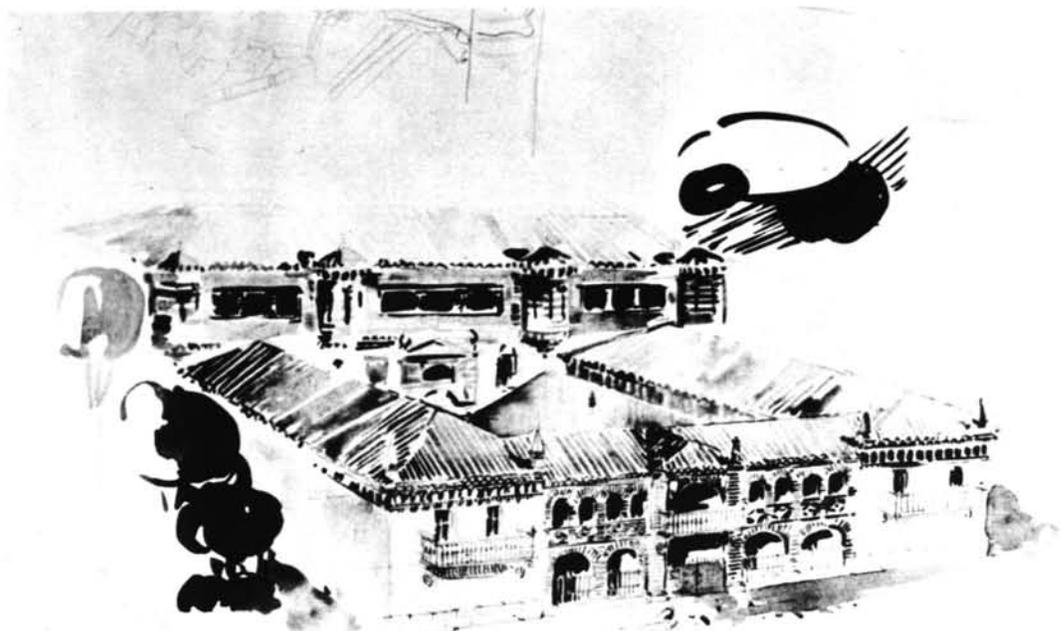
La solución definitiva no tiene nada que ver con las más comunes variantes de la obra del arquitecto: arquitectura de estilo inglés, montañesa, neovasca, etc. Aunque hay que enmarcarla dentro del regionalismo arquitectónico de principios de siglo. Incluso podríamos decir que es un intento de "arquitectura regionalista castellana".

El regionalismo arquitectónico es una consecuencia del regionalismo político y cultural de una sociedad en crisis. En esta misma sociedad de principios de siglo, nació el modernismo, si bien con planteamientos antagónicos. El regionalismo arquitectónico fue una evolución de los historicismos del siglo XIX, pero no se le puede considerar como un corolario del eclecticismo³. Los arquitectos regionalistas intentaron realizar una arquitectura nueva y auténtica, sacada de las raíces de cada región, por lo que estudiaron pacientemente la historia de la arquitectura desarrollada en cada una de ellas, así como la arquitectura popular. Su trabajo no

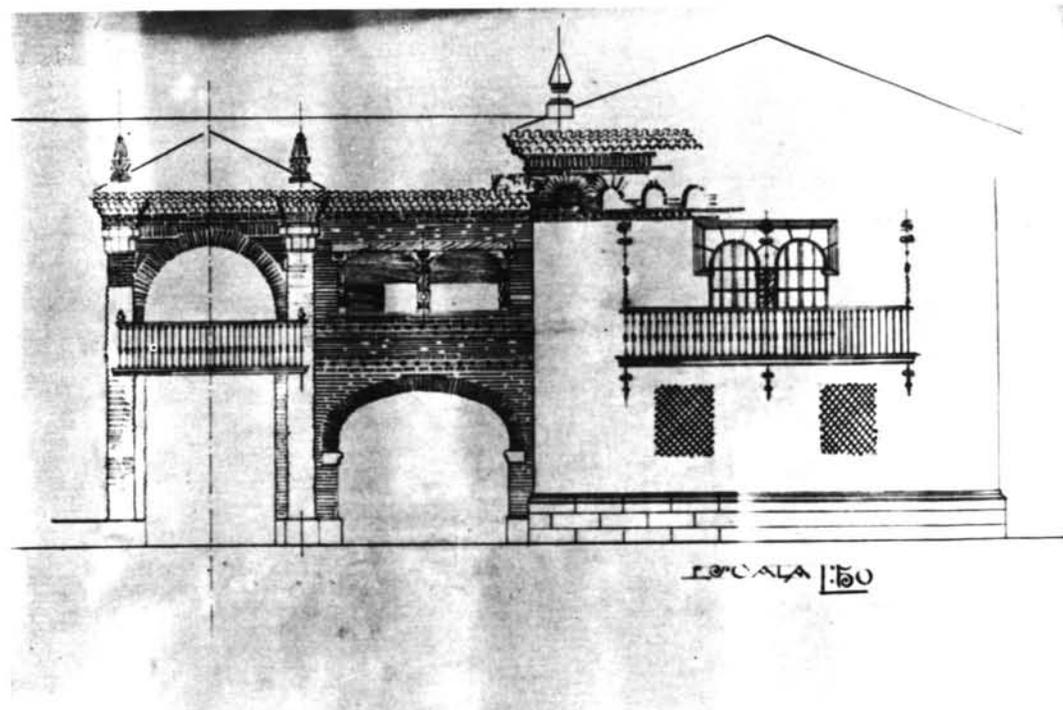
¹ Archivo J. C. Smith. Exp. 15. Rollo 208.

² PALIZA MONDUATE, M. T.: *Manuel María Smith e Ibarra*. En Catálogo de la Exposición "Achuri de Ayer a Hoy". Ed. Gobierno Vasco y Ferrocarriles Vascongados. Bilbao, 1985, p. 63.

³ VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Ed. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1979, pp. 191-193.

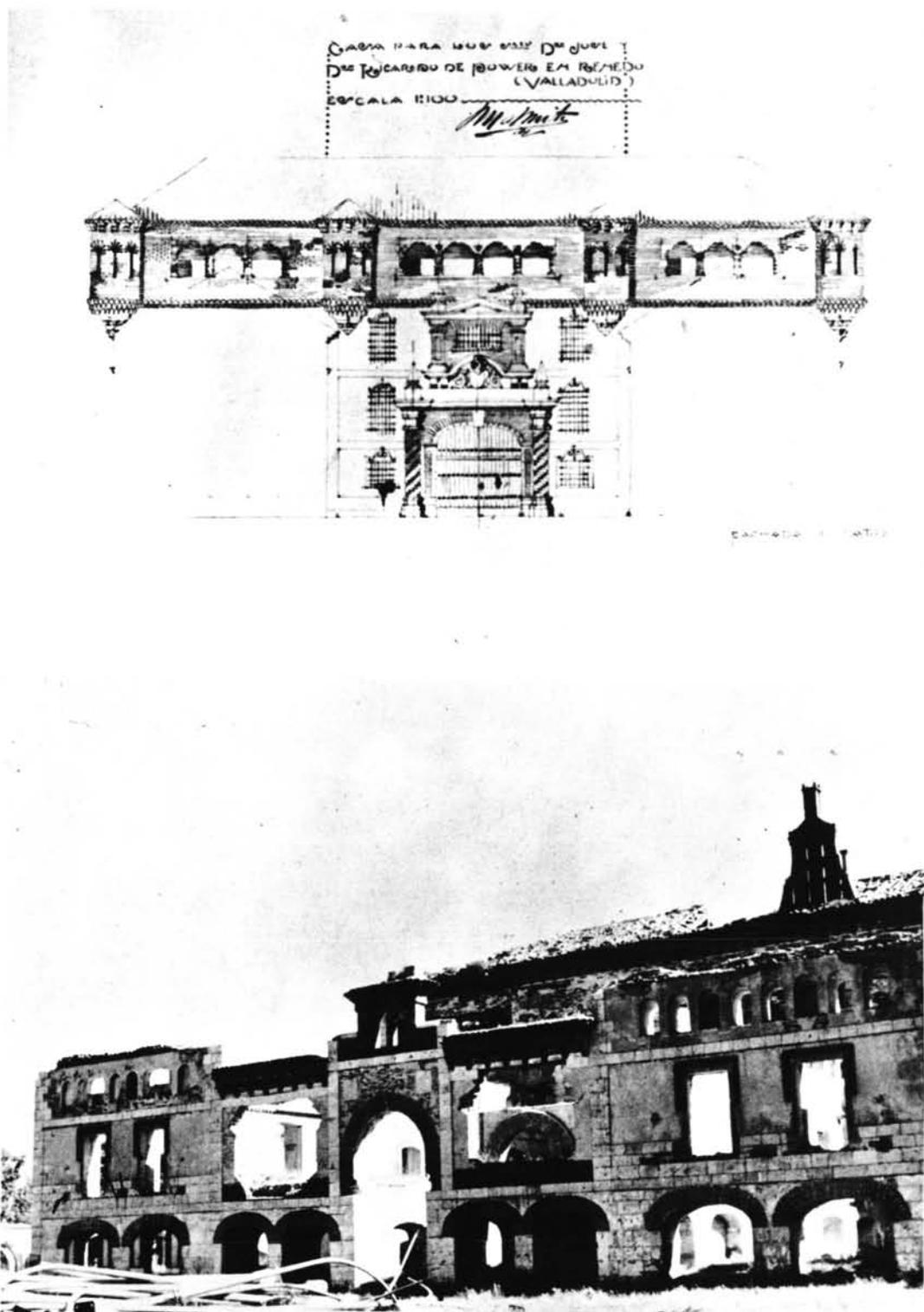


1



2

1. Perspectiva del proyecto de la Casa de Campo para la familia Power.—2. Uno de los anteproyectos de la fachada principal.



Casa de Campo para la familia Power: 1. Anteproyecto de la fachada al patio.—2. Estado actual de la casa en Renedo.

fue el de una simple copia, sino que hubo una verdadera recreación artística, junto a una evocación histórica.

Dentro de este contexto, Smith concibió una planta con patio central, que puede recordar a los cortijos o a la citada Casa Claverías; la diferencia radica en que en la casa Power no hay dependencias de servicio, establos, etc., en torno al patio, sino que corresponden a las piezas residenciales o principales.

Los muros del edificio son de sillarejo en la planta baja, mientras que en el resto son de mampostería con verdugadas y pilastras de ladrillo. El ladrillo aparece también en arcos, dovelas, dinteles, impostas, cornisas, etc., y de dejó visto, mientras que la mampostería se encaló. Este sistema constructivo de mampostería con verdugadas de ladrillo, no fue utilizado por Smith con asiduidad y demuestra el esfuerzo del arquitecto por adaptarse, puesto que es abundante en la arquitectura popular de la zona⁴.

La utilización del ladrillo en esta zona de Castilla tiene una indudable ascendencia mudéjar no sólo por los dibujos de la fábrica, sino también por las guarniciones de los huecos, el sistema de verdugadas y, muy especialmente, por las cornisas, realizadas mediante combinaciones de ladrillo con dos o tres filas de tejas que avanzan unas sobre otras⁵.

Dentro de este contexto hay que situar la utilización del ladrillo en esta obra de Smith. Concretamente las cornisas de esta casa Power tienen un esquema muy complicado: Una zona inferior con canecillos de ladrillo colocados a sardinel y, entre ellos, hiladas de ladrillo voladas a tizón y a sardinel, con pequeños retranqueos. Sobre los canecillos hay tres hiladas, presentando la intermedia una disposición en dientes de sierra. La zona superior está formada por cuatro filas de bocatejas, que vuelan unas sobre otras rellenando los huecos entre tejas con mortero. Este alero ha sido estudiado en un reciente trabajo publicado por la Universidad de Valladolid⁶. También hay combinaciones de ladrillo de disposiciones variadas en la imposta de separación del piso segundo y tercero de la fachada del fondo del patio.

La misma ascendencia mudéjar tiene el uso del ladrillo en el trasdós de los arcos y ventanas, donde, como es habitual, el enladrillamiento presenta gruesa llaga de argamasa. Lo mismo podemos decir del friso de arquillos ciegos que aparecía bajo el alero en el primitivo proyecto.

Las chimeneas son igualmente de ladrillo visto, y una de ellas tiene la desmesurada elevación frecuente en la zona⁷.

Smith consiguió un conjunto de expresiva policromía mediante la combinación de la mampostería encalada, el ladrillo visto, trabajado con esmero, la madera de algunas de las solanas, las rejas de las ventanas y los balcones, y las tejas lomudas típicas de Castilla.

Esta policromía está presente además no sólo en el exterior del edificio, sino

⁴ GARCÍA MERCADAL, F.: *La casa popular en España*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981, p. 78.

⁵ FEDUCHI, L.: *Itinerarios de arquitectura popular española*. Tomo I. Ed. Blume. Barcelona, 1974, pp. 144-145.

⁶ DEPARTAMENTO DE CONSTRUCCIÓN de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid: *Aleros en la arquitectura popular de la provincia de Valladolid*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984, p. 45.

⁷ FLORES, C.: *Arquitectura popular española*. Tomo III. Ed. Aguilar. Madrid, 1973, p. 108.

también en su interior, pues en éste las gruesas roscas de los arcos, de puertas y ventanas, los curiosos salmeres, los dinteles, las impostas, etc., presentan la misma disposición del ladrillo visto con juntas de argamasa. Todo entra de lleno en la valoración pictórica que Smith y, en general, todos los arquitectos regionalistas dieron a los edificios, concebidos como entes plásticos más que tectónicos, en los que la decoración era muy importante. Efectivamente, esta casa de campo es una construcción pictórica, que se puede valorar plásticamente, y tiene una calidad y una variedad cromática superiores a las de los edificios de "estilo montañés" construidos por Smith. La pictoricidad o la calidad pictórica es consustancial a la arquitectura de principios de siglo y es muy evidente en los edificios modernistas, en los del regionalismo andaluz, en los de estilo inglés del norte de España, etc., si bien los orígenes hay que buscarlos muchos años atrás, puesto que Collins ya los apunta en la arquitectura del siglo XVIII de Vanbrugh y Hawksmoor⁸.

En esta casa de campo, la decoración se centra principalmente en la fachada principal y en la del fondo del patio, puesto que el resto es bastante austero.

La fachada principal está flanqueada por unos cuerpos extremos ligeramente más elevados que el resto de la misma. Estos cuerpos presentan esquinales, impostas y basamento de sillarejo visto, mientras que el resto estaba encalado, a excepción de las roscas de los arcos de la planta baja y los marcos de los vanos del primer piso, que son de ladrillo. En la parte alta, hay una galería de pequeños vanos de medio punto. Había balcones volados de herrería, con un diseño muy sencillo (diferente al de esquemas de rosetas inspirado en los de las construcciones populares vascas, que Smith utilizó en la mayor parte de su obra); este detalle pone en evidencia una vez más la preocupación del arquitecto por seguir rigurosamente los trazos de las construcciones populares locales. El cuerpo central tiene una gran entrada en arco con rosca de ladrillo, escudos en las enjutas y un gran alfiz, sobre el que se levanta otro pequeño cuerpo de ladrillo visto. Este arco daba acceso a un zaguán desde el que se llegaba al patio. A ambos lados de esta zona de ingreso había arcos rebajados de ladrillo en la planta baja y sectores de galerías que corresponden al *serre* y al *fumoir* en el primer piso. El alero tiene el complicado sistema de cornisa de tejas y ladrillo que hemos descrito anteriormente.

Smith había concebido toda esta zona central en ladrillo visto. En otro anteproyecto había solanas de madera adinteladas en el primer piso. En la definitiva realización se suprimieron los pináculos que se preveían sobre el tejado.

Por otra parte, la fachada del fondo del patio es el verdadero ingreso a la vivienda propiamente dicha, puesto que a través de ella se llega a los vestíbulos y al *hall*. Se accede a través de un arco rebajado con clave moldurada, y había una elegante rejería. Smith había previsto que esta zona fuera de ladrillo visto y que el ingreso estuviera flanqueado por pilastras salomónicas de ladrillo, pero finalmente se realizó de sillarejo. Sobre la arcada, hay un triple vano de medio punto con dovelas de ladrillo visto y pilares del mismo material, si bien el arquitecto proyectó un único vano flanqueado por pilastras de ladrillo, sobre el que disponía un frontón triangular, con pináculos de bolas, que se adentraba en el tercer piso. El tercer piso, realizado en su totalidad con ladrillo, permite que este sector zaguero se eleve por

⁸ COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1969, p. 16.

encima del resto del edificio y aumente el pintoresquismo del mismo. En el arranque hay una imposta realizada por la combinación de varias hiladas de ladrillo. Tiene tres solanas adinteladas, con pilares y zapatas de madera talladas con motivos geométricos diversos. Smith había proyectado la construcción de grandes garitones volados de ladrillo, sobre repisas cónicas y ricamente decoradas, situados en los ángulos y lienzos murales. Estos garitones estaban reinterpretados de diversos edificios del gótico hispanoflameco (pensamos en el Palacio del Duque del Infantado de Guadalajara y en el Castillo de Manzanares el Real). Finalmente fueron suprimidos y sustituidos por sencillos vanos geminados en algunos puntos.

En una de las fachadas laterales proyectó un palomar cilíndrico, con cubierta cónica, también de ladrillo visto.

El resto de las fachadas eran muy sencillas: se marcaban los esquinales y las impostas, y había ladrillo visto en el marco de las ventanas, que en su mayor parte tenían remate rebajado, etc.

En un principio se pensó que el semisótano estuviese destinado a dependencias de servicio: cocina, antecocina, cuarto de calefacción, lavadero, etc., aunque en la práctica estas dependencias ocuparon la planta baja.

El primer piso tiene acceso a través de un zaguán desde el que se llega al patio, al fondo del cual, y a través de un arco rebajado, se abre la zona de escaleras que comunica con los porches, uno a cada lado de la entrada. Junto a uno de los porches estaba el *hall*, con el arranque de la escalera, varios rincones para lectura y charla, un tocador y un lavabo. A través del otro porche se llegaba a un vestíbulo y a un comedor, próximo éste al *office* y a la escalera que subía desde la cocina.

Una de las alas del patio estaba ocupada por los cuatro dormitorios principales, un baño, un aseo y un gran salón. En la otra ala había un patio cubierto.

En el sector de la fachada principal, sobre el ingreso, había dos pequeñas habitaciones con galerías acristaladas: el *fumoir* y la *serre*, ambas unidas por una pequeña salita. La *serre* comunicaba con un gran salón; y el *fumoir*, con un segundo comedor, unido al patio cubierto citado anteriormente.

Los pisos segundo y tercero estaban destinados a dormitorios y baños.

Dentro de la obra de Smith, en la que predominan las formas aglomeradas rectangulares o en L, se trata de una planta extraña por estar dotada de patio central, aunque el número de piezas y su distribución enlaza claramente con la serie de grandes residencias construidas por el arquitecto, incluso hay habitaciones como la *serre* (pequeña habitación acristalada con funciones de invernadero) y el *fumoir* (pequeña salita para fumadores unida al comedor), que son de clara influencia inglesa⁹.

Esta casa de campo tenía una serie de dependencias secundarias, que seguían el mismo estilo de la casa principal. Hay, además, una gran portalada, que era el ingreso principal de la finca, con hueco de medio punto flanqueado por pilastras y con un escudo con leones rampantes en la parte alta. Esta portalada fue traída por Ricardo Power desde Renedo (Santander) hasta Renedo de Esgueva (Valladolid), en

⁹ SANZ ESQUIDE, J. A.: *Casas de campo vizcainas de influencia inglesa*. Trabajo inédito. Bilbao, 1984.

un intento de hermanar ambas localidades homónimas. Asimismo, esta portalada ha sido citada en el Catálogo Monumental de Valladolid¹⁰.

La casa, proyectada en 1919, tuvo una ampliación lateral años más tarde, pero estas obras no fueron dirigidas por Smith. Durante la Guerra Civil española sufrió graves deterioros y fue hospital de los soldados italianos. En la actualidad pertenece al Ayuntamiento de Valladolid, al igual que la finca circundante, y se encuentra en estado de ruina insalvable.—MARÍA TERESA PALIZA MONDUATE.

¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Catálogo monumental de Valladolid. Tomo VI. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*. Ed. Diputación de Valladolid. Valladolid, 1973, p. 73.