



12 EDIFICIOS

DE ARQUITECTURA
MODERNA
EN VALLADOLID

La Asociación Cultural "SURCO" en su veintidós aniversario, conjuntamente con la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid, la Escola Superior do Porto y el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid, publican este libro sobre *Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid*. Con ello se ha pretendido contribuir a la revalorización de la arquitectura moderna existente en esta ciudad que posee suficientes valores para ser considerada dentro de nuestro patrimonio arquitectónico, y por ello cultural. Doce edificios que estuvieron, y los últimos ahora están, en el siempre controvertido debate de la arquitectura moderna. En todos ellos se evidencia la modernidad de una ciudad que no quiso quedarse únicamente en la memoria arquitectónica de haber sido un foco clasicista de una arquitectura palaciega y conventual irremisiblemente perdida, disgregada inflexiblemente a base de presupuestos especulativos, sino que sus autores y promotores demostraron estar sin prejuicios junto a unos proyectos que sonaban con voz propia en el foco del debate o fueron ecos de una necesaria renovación originada más allá de nuestra península; y todo ello siendo a la vez respetuosos con la historia. A todos los que ojeen estas páginas les pedimos que atiendan con mayor cuidado y estima estas muestras de un arte que siempre se tuvo y aún se tiene como el mayor paradigma de la creatividad del espíritu del hombre.

Santiago García y Daniel Villalobos

Coordinadores del Ciclo de Conferencias
sobre Arquitectura Moderna en Valladolid.

Valladolid, enero-marzo de 2006

DOCE EDIFICIOS DE ARQUITECTURA
MODERNA EN VALLADOLID

Edición e Introducción a cargo de
Daniel Villalobos

DOCE EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN VALLADOLID

Rodrigo Almonacid, Darío Álvarez, Antonio Álvaro, Juan Carlos Arnuncio, Juan Antonio Cortés, Nieves Fernández, Gabriel Gallegos y Primitivo González, Javier Pérez, Sara Pérez, Iván Rincón, Enrique de Teresa, Daniel Villalobos

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid / edición e introducción...
Daniel Villalobos; Rodrigo Almonacid (et al.);- Valladolid: Asociación Cultural "Surco": Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; Oporto: Escola Superior Artística do Porto, 2006.

184 p.: il. b. y n.; 22,5x22,5 cm.

ISBN 84-689-7165-0

ISBN 972-8784-20-1

1. Arquitectura moderna- Siglo XX- España- Valladolid. Discursos, ensayos, conferencias. I. Asociación Cultural "Surco". II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Escola Superior Artística do Porto. IV. Villalobos Alonso, Daniel, ed. V. Almonacid Canseco, Rodrigo. VI. Álvarez Álvarez, Darío. VII. Álvaro Tordesillas, Antonio. VIII. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. IX. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. X. Fernández Villalobos, Nieves. XI. Gallegos Borges, Gabriel y González Pérez, Primitivo. XII. Pérez Gil, Javier. XIII. Pérez Barreiro, Sara. XIV. Rincón Borrego, Iván. XV. Teresa Trilla, Enrique. XVI. Villalobos Alonso, Daniel.

72.036"19" (460.185).

© de los autores

© 2006, de la edición:

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)
Escola Superior Artística do Porto
Asociación Cultural "Surco"

Procedencia de las imágenes (fotos e ilustraciones):

El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material didáctico empleado en la actividad docente de los autores. Para los distintos capítulos, en las páginas 183 y 184 se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del "uso razonable" (*fair use*) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

Diseño de portada, maquetación y fotomecánica: Daniel Villalobos

ISBN: 84-689-7165-0

Depósito legal: VA. 250-2006

ISBN: 972-8784-20-1

ISBN a partir de 2007: 978-972-8784-20-1

Depósito legal: 240130-06

Imprime: Editorial Sever-Cuesta

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:

DOCE EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN VALLADOLID.

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

9

CASA “MANTILLA”. EL CARÁCTER DEL SIGLO.

JAVIER PÉREZ GIL

19

COLEGIO SAN FERNANDO DE VALLADOLID.

TÉCNICAS DE RECICLAJE: LA MODERNIDAD DEL PROYECTO DEL ARQUITECTO JOAQUÍN MURO

RODRIGO ALMONACID CANSECO

35

“CASA DEL BARCO”. OFICINAS DE LA REFINERÍA DE ACEITES HIPESA.

ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS

57

COLEGIO APOSTÓLICO DE LOS PP. DOMINICOS. MIGUEL FISAC, ARQUITECTO INVENTOR.

JUAN ANTONIO CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA

65

IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. RITMO, LUZ, LÍMITES Y ESCALA.

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS

77

INSTITUTO NÚÑEZ DE ARCE DE MIGUEL FISAC.

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

91

COLEGIO DE LA SAGRADA FAMILIA. ARQUITECTURA MODERNA EN EL PINAR.

DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

105

MERCADO CENTRAL DE ABASTOS.

IVÁN RINCÓN BORREGO

121

COLEGIO CRISTO REY. LA NAVE DE TALLERES PROYECTADA POR LUIS M.^a M. FEDUCHI.

SARA PÉREZ BARREIRO

133

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL “PATIO HERRERIANO”.

JUAN CARLOS ARNUNCIO PASTOR

147

MUSEO DE LA CIENCIA DE VALLADOLID. LA ARQUITECTURA COMO

YUXTAPOSICIÓN DE CUERPOS Y COMO CONSECUENCIA DEL LUGAR.

ENRIQUE DE TERESA TRILLA

157

ARCHIVO MUNICIPAL “SAN AGUSTÍN”. REHABILITACIÓN DE LA IGLESIA Y EL RECINTO ARQUEOLÓGICO.

GABRIEL GALLEGOS BORGES Y PRIMITIVO GONZÁLEZ PÉREZ

173

DOCE EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN VALLADOLID

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Al recoger para su estudio una pequeña muestra de doce edificios de la arquitectura construida en Valladolid a lo largo del siglo XX, somos conscientes de que procedemos a un trabajo excesivamente determinado por su limitada selección, casi inexistente desde el ámbito de la vivienda¹, y con pocos ejemplos de arquitectos reconocidos. Con todo ello, estos edificios son el exponente construido de la importancia arquitectónica de un siglo en el que se irrumpió de lleno para cortar conscientemente los lazos con la historia. No pretendemos sobrevalorar estas obras, pero mucho menos mezclar las arquitecturas seleccionadas con las implicadas en el desastre que urbanísticamente se promovió en la ciudad de Valladolid durante el siglo pasado. Conscientes de estas limitaciones, de lo criticable del planteamiento, y consecuentes de la dificultad de esta tarea, pese a todo, nos hemos aventurado a seleccionar cuidadosamente doce edificios del Valladolid del siglo XX.

¿A qué se ha aspirado con este libro de 12 edificios de Valladolid del siglo XX? En primer lugar a dejar constancia escrita del ciclo de conferencias que se celebró en esta ciudad entre enero y marzo de 2006, impartidas en los mismos edificios seleccionados, que tuvo una muy determinada intención, lo mismo que esta publicación: dar a conocer, atendiendo, entendiendo, y consecuentemente valorando una arquitectura que aunque muy cercana en el tiempo se ha convertido en un referente de la arquitectura moderna en esta ciudad. El siglo XX es



1. *Jacobo Romero y Fernández*. Viviendas en calle Montero Calvo, 20. Valladolid, 1929-1931.

¹ En el momento en que estamos escribiendo este texto, está teniendo lugar en Murcia una reunión nacional del DO.CO.MO.MO. en la que el representante de los Colegios de Arquitectos de Castilla y León Éste, José Antonio Salvador Polo, ha presentado una selección de más de cuarenta viviendas construidas en Valladolid entre 1925 y 1965, para su consideración dentro del Catálogo que sobre Arquitectura Moderna se está confeccionando. Dada la especificidad e importancia del tema de la arquitectura doméstica en el siglo XX, y lo prematuro del debate, hemos entendido que el presente trabajo casi exclusivamente se debería centrar en la arquitectura referente a edificios públicos, reservando para más adelante un trabajo monográfico sobre la vivienda moderna en Valladolid.

2. *Miguel Fisac*. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Carretera de las Arcas Reales. Valladolid, 1951-54.



ya historia y su arquitectura, la que tiene rasgos de calidad, debe ser considerada como un valor histórico, y por tanto parte de nuestro patrimonio. Y en segundo lugar, que no después, evitar en la medida que podamos el ignorar la importancia de una moderna riqueza patrimonial. El desconocimiento no debe ser excusa de su desatención, de su olvido, desdén, ni mucho menos de su menoscabo; y en consecuencia, para atender, respetar y valorar, lo primero que debemos hacer es conocer y apreciar; aunque esta labor sea más difícil en un desnudo edificio moderno que en un ornamentado palacio del siglo XVI, tarea difícil para los contemporáneos de esas-estas arquitecturas. Adolf Loos confirmó, ya en 1920, que “Las obras geniales no producen un efecto de belleza sobre los contemporáneos, sino de terror. No están destinadas a nuestra generación”²; pero, por ello, debemos tomar con más empeño el estudio de un edificio moderno como lo tomamos con un cuadro abstrac-

² Loos, Adolf: “Arte y Arquitectura”. París, Octubre 1920. En: Adolf Loos: *Escritos II, 1910/1932*. Ed. El Croquis. Madrid, 1993. pp. 159 a 161, cit. p.159.

to, esfuerzo que aún se debe hacer al contemplar incluso las primeras abstracciones de Kandinsky de hace más de noventa años³, o una composición de un músico del siglo XX aún pataleadas en nuestros días. Una postura positiva sobre nuestro patrimonio arquitectónico involucra, en primer lugar, a las Escuelas de Arquitectura y Colegios Profesionales, pero así mismo a colectivos que valoran la riqueza cultural de este patrimonio como la Asociación Cultural “Surco”, con la que conjuntamente hemos emprendido esta tarea. Para ello hemos contado con el total apoyo del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid, con la Dirección de la Escuela de Arquitectura y, además de otros investigadores, con la totalidad de los profesores del Área de Composición Arquitectónica de ese Departamento.

La elección de edificios se inicia con la llamada “Casa Mantilla”, obra de Julio Saracibar de 1891. Con este edificio de finales del siglo XIX, obviamente no se comenzó una modernidad estilística; su lenguaje formal está encasillado en un historicismo ecléctico con referencias “neogriegas” que en modo alguno anticipaba la pureza y liberación de los formalismos históricos que supuso la arquitectura moderna. Sin embargo, su situación al comienzo del indeciso ensanche burgués de la ciudad de Valladolid, ya en el límite del casco histórico, y el haber utilizado por primera vez en la ciudad una nueva y revolucionaria tecnología como implica el uso del ascensor en una fecha no muy lejana a la de aparición en Nueva York en 1857⁴; ambos datos afirman una modernidad que permite incluir este edificio como punto de inflexión hacia propuestas que tardaron más de treinta años en surgir en la ciudad.

A partir de este edificio prólogo, en la selección ha influido nuestra intención de buscar un abanico de proyectos que han estado de algún u otro modo en la vanguardia del debate arquitectónico del momento, o bien han actuado como caja de resonancia de los nuevos planteamientos arquitectónicos en esta periferia, ideas que a veces brotaban muy lejos de

³ La primera acuarela abstracta la firmó Vasili Kandinsky en 1910. (París, Museo Nacional de Arte Moderno). Véase: Arturo BOVI: *Vasili Kandinsky*. Ed. Nauta. Barcelona, 1972 (1971).

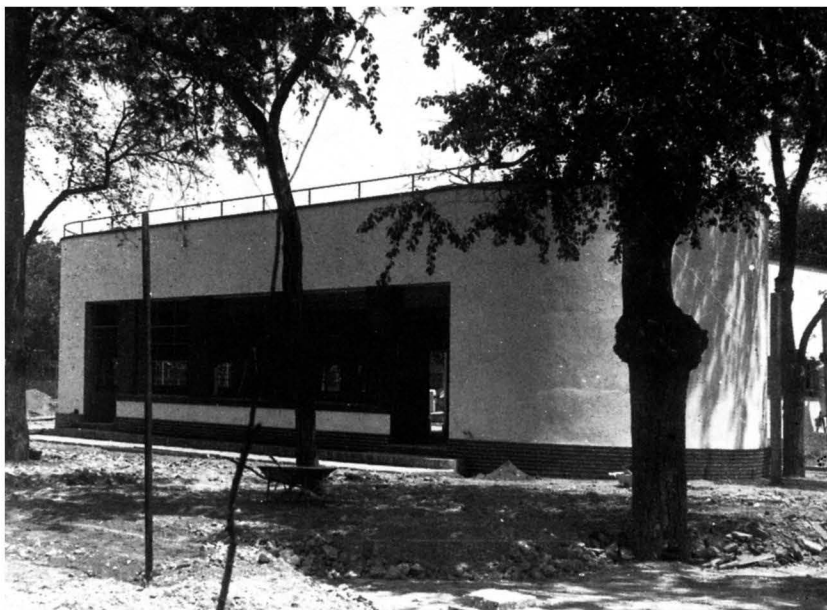
⁴ Sobre la influencia del uso del ascensor en las nuevas propuestas arquitectónicas americanas, véase Leonardo BENÉVOLO: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974. pp. 261.

3. *Alberto Colomina y Botf. Matadero Municipal. Valladolid, 1932-36.*



⁵ Julio González Martín, realizó una considerable e importante obra en el ámbito de las viviendas sociales, pero entre su obra destacan edificios religiosos modestos pero a la vez reflexivos con interesantes soluciones espaciales como son las iglesias de San José Obrero (1959-61), PP. Franciscanos en Paseo de Zorrilla (1951-56), San Pío X junto con Ignacio Bosch (1950) y Santo Domingo de Guzmán (1956-63). Estas referencias y las que se incluyen en las citas siguientes están extraídas de: AA.VV. (Bajo la dirección de Juan Carlos Arnuncio Pastor): *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Ed. Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid, Valladolid, 1996.

nuestro alcance directo. En el primero de estos dos casos, el arquitecto Miguel Fisac marcó de modo muy claro los principios renovadores de la Arquitectura Moderna con uno de sus edificios proyectado en 1951 que le valió su reconocimiento internacional, el Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en las Arcas Reales, germen de sus nuevas e innovadoras ideas pioneras de una modernidad internacional que encontraron apoyo real en Valladolid. Su obra aportó creatividad y frescura a una capital de provincia que aún recordaba haber sido capital del reino, sumida entonces en la añoranza ensimismada y mohosa por la pérdida y abandono de una arquitectura clasicista evidenciada por toda la ciudad en palacios, iglesias y conventos. Su actitud constituyó el apoyo creativo para arquitectos de la ciudad como Julio González que dentro del ámbito religioso realizó obras con una actitud silenciosamente modesta pero reflexiva⁵; y junto a él surgen nombres como Isaías Pare-



4. *Emilio Paramés. Piscinas Samoa. Valladolid, 1934. Restaurante.*

des y Ángel Ríos entre otros, cuya labor, próxima a la suya propia, necesita un estudio imparcial y objetivo. Paralelamente surgen obras de arquitectos que muestran que esta ciudad no vivió a lo largo del siglo pasado en la ignorancia arquitectónica, como las de Jacobo Romero y Fernández⁶, Ramón Pérez Lozana⁷ o Jesús Carrasco Muñoz⁸, que antes de la Guerra Civil contrapusieron a la pesadumbre ecléctica dominante un enunciado formal que conectó con lenguajes expresionistas europeos. Desde Cataluña, el GATCPAC, fusionado a partir de 1930 con otros grupos de arquitectos madrileños y vascos (GATEPAC), se constituyó en la península en corporación organizada de artistas y técnicos con el fin de hacer progresar la Arquitectura Contemporánea. Su labor y las evidencias de sus propuestas europeas de renovación racionalista dejaron constancia en Valladolid en edificios civiles como el Matadero Municipal de Alberto Colomina y Botí (1932-36), las desapare-

⁶ De la obra de Jacobo Romero y Fernández, hacemos referencia a sus obras de viviendas burguesas como las de la calle Montero Calvo c/v. a calle Duque de la Victoria (1929); calle Muro, 3 (1932); calle Santiago, 6 (1934-35); paseo de Zorrilla, 72 (1935-37) y calle Perú, 2 (1935-40).

⁷ Ramón Pérez Lozana construye las viviendas en calle María de Molina, 22 c/v. a calle Doctrinos (1935-40) y calle Santiago, 26 (1935-36).

⁸ La obra sindical del Hogar Nacional Sindicalista de Jesús Carrasco Muñoz (1937) constituye un inmejorable ejemplo de las influencias dentro del ámbito del *Siedlung* alemán y el *Hof* vienes. AA.VV., *op. cit.* pp. 219-220.

5. *Javier Ramón y Guerra*. Viviendas en calle Panaderos. Valladolid, 1935.



cidas piscinas Samoa de Emilio Paramés (1934), el Grupo Escolar San Fernando de Joaquín Muro Antón (1932-50), la Casa del Barco de Constantino Candeira (1935), el Cinema Roxy de Ramón Pérez Lozana (1935-36), así como las viviendas de calle Santiago, 4 de Alfonso Fungairiño y Nebot (1932), y calle Panaderos, 68 de Javier Ramón Guerra (1935), sin olvidar el chalet para Joaquín Álvarez Taladriz de Jacobo Romero (1935).

Desde el inicio, el uso del hormigón armado en la construcción, conjuntamente con el cristal y el acero, generalizado por Auguste Perret a partir del empleo en su vivienda de París en Rue de Franklin (1902-05), posibilitó planteamientos de la forma arquitectónica y de su definición espacial que permitieron la "planta libre" y el resto de los cinco puntos de Le Corbusier. Con su convento de Santa María en la Tourette de 1957 podemos relacionar en Valladolid el Colegio de la Sagrada Familia,



6. *Jacobo Romero*. Vivienda Unifamiliar para Joaquín Álvarez Taladriz, Pinar de Antequera. Valladolid, 1935.

proyectado seis años más tarde por Antonio Vallejo⁹. Desde este nuevo material, la tesis de un funcionalismo tecnológico con el papel de los españoles Eduardo Torroja, Félix Candela y el citado Miguel Fisac, abrió paso a la profundización en los problemas de la estructura, industrialización y prefabricación como origen y forma total del edificio. A partir de 1961, Fisac construyó en esta ciudad el Instituto Núñez de Arce, en cuya cubierta empleó por primera vez un sistema pretensado de vigas huecas de hormigón a modo de “huesos”, sistema que patentaría en Europa y América, y que constituyó el principal tema constructivo de sus trabajos a partir de ese año. Dos edificios más debemos citar en los cuales el uso del hormigón armado dejó un resultado brillante: el primero de ellos, el Mercado Central de Abastos de Juan M. Aguiló y Ángel Valdés, de 1965-66, como obra que así mismo se relaciona con proyectos de los arquitectos Alison y Peter Smithson, y las experiencias del “Nuevo Bru-

⁹ Los autores de la obra son: Antonio Vallejo Álvarez, Fernando Ramírez de Dampierra y Antonio Vallejo Acevedo. La citada obra (1963-65), lamentablemente se concluyó sin la construcción del templo, edificio central del Colegio.



7. *Antonio Vallejo*. Colegio de la Sagrada Familia, Carretera de las Arcas Reales. Valladolid, 1963-67.

talismo” del *Team X* en las décadas de los años cincuenta y sesenta, ya emancipados de Mies van der Rohe y de Le Corbusier. El segundo de estos edificios es obra de Luis M.^a Martínez Feduchi, el Instituto Politécnico “Cristo Rey”, obra así mismo de 1965 que bebe de las experiencias de una modernidad constructiva de Félix Candela, Eduardo Torroja, e incluso ciertos proyectos de Pier Luigi Nervi.

Ya en el nuevo siglo XXI, varias obras desde ideologías arquitectónicas diversas, exponen una labor constructiva sobre la cual, los que estamos empeñados en practicar y disfrutar de este arte, debemos estar atentos y receptivos. Aunque advertimos que sería un error el entender que incluir obras recientes pudiera implicar el canonizar estos edificios, que por otra parte apenas poseen varios años de vida; sin embargo, debemos enunciar en esta pequeña selección tres intervenciones como son el Museo del Patio Herreriano proyectado por Juan Carlos Arnuncio, Javier Blanco y Clara Aizpún, el Museo de la Ciencia, obra de Enrique de Teresa y el Archivo Municipal y Rehabilitación de San Agustín, realizado por Gabriel Gallegos y Primitivo González. Éstos constituyen un reconocimiento mínimo a una labor más amplia de varios estudios de Valladolid, reconocimiento en el que se debe incluir también la labor didáctica de la Escuela de Arquitectura; todo ello como muestra positiva de una difícil labor que siguen empeñados en realizar muchos profesionales que trabajan en la ciudad; y todo pese a la dureza de la seca crítica castellana de la que en Valladolid se tiene a gala, a la manifiesta arrogancia, ignorancia e intereses partidistas de la mayoría de nuestros políticos, a las carencias económicas de esta Comunidad Autónoma, y a la esquizofrenia de la práctica totalidad de los promotores que trabajan en esta ciudad; quienes olvidaron, o nunca supieron, qué es la arquitectura así como la definió Walter Gropius en 1919; esto es: “la expresión más cristalina de los más nobles pensamientos del hombre, de su ardor, de su humanidad, su fe, su religión. ¡Esto es lo que fue una vez! Pero, ¿cuántos de quienes viven en nuestro tiempo, condenados al pragmatismo, comprenden todavía su naturaleza totalizadora y espiritual? Caminamos por nuestras calles y ciudades y



no gritamos de vergüenza ante tales desiertos de fealdad. Seamos completamente claros: esos remiendos sin espíritu, grises y vacíos en que vivimos, serán para la posteridad la evidencia vergonzosa de la infinita decadencia espiritual de nuestra generación, que olvidó el gran, único arte: la arquitectura”¹⁰.



9. *Enrique de Teresa*. Museo de la Ciencia. Valladolid, 1995-2004.
8. *Luis M.ª M. Feduchi*. Colegio de Cristo Rey. Valladolid, 1965. Nave de Talleres.

¹⁰ Walter GROPIUS: *Arbeitsrat für Kunst*, Berlín, 1919. Traducción al castellano en Simón Marchán: *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1974, pp. 106-107.

CASA "MANTILLA" EL CARÁCTER DEL SIGLO

JAVIER PÉREZ GIL

Durante el siglo XIX, y en especial durante su segunda mitad, la ciudad de Valladolid experimentó una serie de profundas transformaciones en sus estructuras económicas y sociales que afectaron de manera decisiva a su urbanismo y arquitectura, hasta el punto de determinar su desarrollo en la centuria siguiente. Estos cambios son particularmente elocuentes en su sector meridional —el extenso entorno del Campo Grande—, que hasta entonces había acusado una cierta falta de integración con el resto de la ciudad a causa de su emplazamiento al otro lado del ramal sur del Esgueva, la disposición de sus edificaciones en torno a un gran vacío urbano y la consiguiente escasez de vecinos, acentuada por la ocupación de los principales solares por parte de comunidades religiosas.

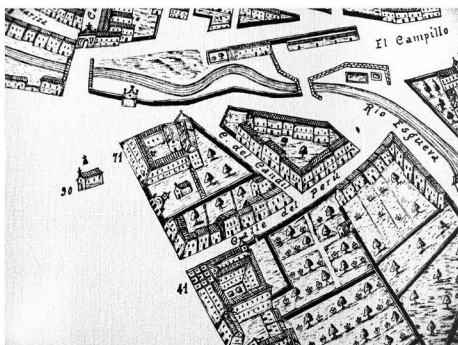
Este panorama, sin embargo, cambiaría radicalmente a partir de mediados de siglo, aun cuando el Campo Grande conservase su extensión original y su secular sentido representativo. Esto fue posible gracias a la interacción de los cambios, condiciones y procesos comentados, entre los que destacan la Desamortización, que permitió la liberación de buena parte de los solares citados; un crecimiento económico y demográfico de proporciones desconocidas, propiciado por las nuevas sinergias y el éxodo rural, que llevó aparejado la necesidad de nuevas edificaciones, entre ellas las de una pujante burguesía necesitada de viviendas acordes con su posición; el encauzamiento y soterramiento del ramal meridional del Esgueva, que



1. *Julio Saracibar*. Casa "Mantilla". Valladolid, 1891. Torreón de esquina.

3. Casa "Mantilla". Fachada de la Acera de Recoletos.

2. *Ventura Seco*. Plano de la ciudad de Valladolid, 1738. Detalle del Hospital de la Resurrección.

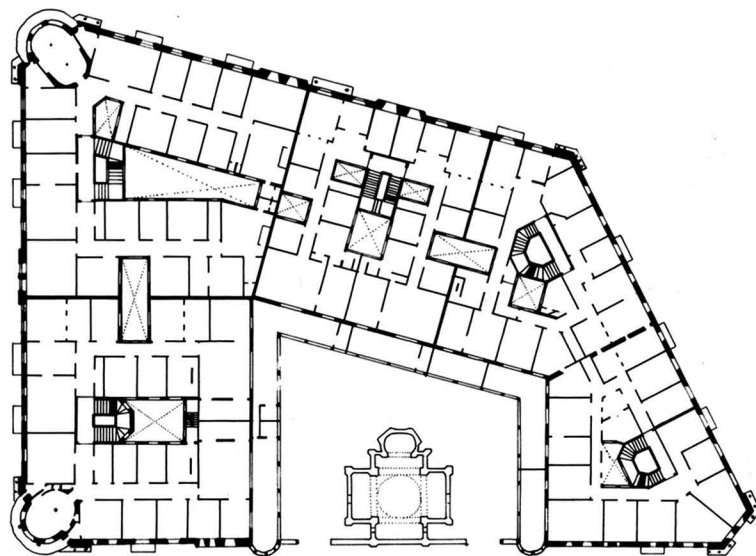


facilitó la continuidad urbana hacia Mediodía; las buenas comunicaciones y condiciones de salubridad de esa zona de la ciudad, apreciadas ahora por las clases pudientes por encima de la antigua preferencia por los solares del centro; y, de manera destacada, la aparición del ferrocarril, que dio un impulso definitivo a toda esta zona, aun respetando, como hemos dicho, el tradicional sentido representativo y recreativo del Campo Grande.

¹ Martín de Saracíbar Lafuente (1804-1891), vitoriano y de formación neoclásica, trabajó sobre todo en la provincia de Álava, aunque también participó en otros proyectos, como el ensanche de San Sebastián (1864). Desempeñó el cargo de arquitecto municipal de Valladolid entre 1862 y 1863 (F. TABAR ANITUA, *Arquitectura y desarrollo urbano en Vitoria del Neoclasicismo al Racionalismo (1800-1936)*, Madrid, 1991, pp. 482-485).

Como ha señalado Fernández del Hoyo, desde la década de 1860 el Ayuntamiento promovió una serie de grandes reformas urbanísticas destinadas a ordenar y poner en valor todo este espacio. Bajo la alcaldía de Manuel Urueña y la dirección de su arquitecto municipal, Martín Saracíbar, padre del autor del edificio que aborda este estudio, se aprobaron los primeros proyectos que marcarían la línea actuación de las intervenciones de las décadas siguientes¹. Entre

4. Casa "Mantilla". Planta tipo.

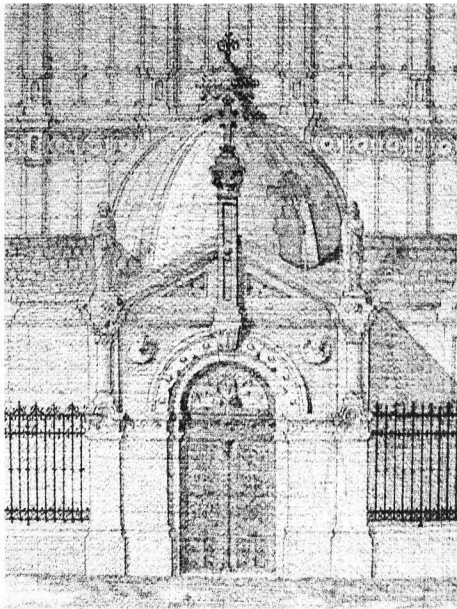


los puntos más destacados de su programa cabe destacar el trazado de la futura calle de Miguel Íscar y la de una acera ancha en toda la línea de la actual Acera de Recoletos, que contaba con la ventaja de ordenarse históricamente según una recta larga y bien alineada². Haciendo esquina entre ambas vías se ubicaba el Hospital General de la Resurrección, célebre por inspirar algunos relatos cervantinos, y que estuvo en funcionamiento desde su fundación, a mediados del siglo XVI, hasta 1881, cuando el Ayuntamiento lo declaró inútil para el servicio público. Pocos años después, en julio de 1890, salió a subasta, vendiéndose en 266.105 pesetas al representante de Fidel Fernández-Recio Mantilla, Ana Fernández y Engracia Saracíbar³.

Tras la compra del vetusto hospital había una idea clara de edificación por parte de los compradores, aprovechando las citadas ventajas que presentaba la zona y la situación de privi-

² M.^ª A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981, pp. 250-265 y 416-422. Para un panorama del desarrollo de estos planes, véase también: M.^ª A. VIRGILI BLANQUET, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Valladolid, 1979.

³ M.^ª A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *op. cit.*, p. 293.



5. Casa "Mantilla". Detalle del alzado de la capilla.

⁴ AHMV, caja 345-126.

⁵ Según la resolución de 24 de noviembre de 1890, el solar edificable perdería un cuadrilátero irregular (279'36 m.²) en la Acera de Recoletos y un hexágono irregular (210 m.²) en Marina de Escobar, ganando otro hexágono irregular (397'5 m.²) en Miguel Íscar. El desacuerdo vino dado por la diferencia de pareceres en la tasación de las expropiaciones.

⁶ F. TABAR ANITUA, *op. cit.*, pp. 477-482.

legio del solar, cercano al centro de la ciudad y abierto a dos de las calles con mayor proyección del nuevo Valladolid. Es por ello que en septiembre de ese mismo año Mantilla solicitaba del Ayuntamiento la pertinente licencia para derribar el hospital⁴. Aunque parece que el derribo de éste no parecía estar contemplado en un principio por el Consistorio, finalmente el 7 de octubre se daba permiso para que así lo hiciera el maestro de obras Santiago Rodríguez Herrero, y sólo algún sector de la prensa vallisoletana mostró una tibia preocupación por la desaparición de ese pedazo del Patrimonio histórico, conducta, por lo demás, propia de la época y habitual en la ciudad a lo largo de esta centuria y de la siguiente. De manera paralela, se procedió al señalamiento del solar edificable en orden a las tres vías afectadas –Miguel Íscar, Acera de Recoletos y Marina de Escobar– y a las directrices establecidas en los planes de 1880 y 1885, cuyas compensaciones derivaron en un disputado litigio entre el arquitecto municipal y el principal propietario⁵.

Con el fin del año se concluyeron también las obras de demolición, presentándose entonces el proyecto de la nueva edificación. Su autor fue el arquitecto vitoriano Julio Saracibar Gutiérrez de las Rozas, quien ocupó el cargo de arquitecto provincial de Lérida en 1869 y el de municipal de Bilbao en 1879. De formación ecléctica e historicista, desarrolló su obra principalmente en su ciudad natal, donde proyectó viviendas de vecindad y chalets marcados por una cierta libertad discordante con el sobrio clasicismo de su arquitectura burguesa. Fuera de allí, también trabajó en Bilbao, donde en 1879 levantó algunas viviendas como el palacio de Letona o la casa de Paulino de la Sota; en Madrid, donde proyectó su vivienda particular en la calle Claudio Coello; y en Valladolid, localidad que ya le era conocida por las obligaciones profesionales de su padre, donde inició en ese año de 1891 la edificación de la Casa que ahora tratamos y la de Resines, que ocupa los números 8 y 9 de la misma Acera de Recoletos⁶.

El proyecto, que recibió la correspondiente licencia en enero de 1891, contemplaba la edificación de cinco casas integradas en una misma unidad, con accesos independientes, y



6. Casa "Mantilla". Esquina calle Miguel Íscar con Acera de Recoletos.

levantadas en una misma manzana, la limitada por las calles de Miguel Íscar, Marina de Escobar, Acera de Recoletos y otra perpendicular a ésta que enlazaba con la segunda, actual calle Mantilla⁷. Esta última, particular en principio, acabaría sin embargo siendo pública, merced a la solicitud elevada al Ayuntamiento ese mismo mes por Mantilla⁸. Allí nos encontramos la apertura de un gran patio en forma de U, que facultaba el acceso independiente de vehículos y recorridos de servicio, además de permitir la proyección de un espacio ajardinado con una capilla de planta de cruz griega y acceso desde la calle, aunque la presencia de esta última no trascendiese el proyecto.

De hecho, la memoria y planos del proyecto presentan varias diferencias más con respecto al edificio actual, fruto de los cambios realizados en el primero y de los efectuados hasta

⁷ AHMV, *Planos*, 134/1.

⁸ La aprobación por parte del Ayuntamiento, que no había contemplado originariamente su apertura, se verificó el 20 de enero. El propietario cedió la propiedad a la ciudad a cambio de que ésta se ocupase de su urbanización y de que, como señala J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, p. 259, llevase su nombre.

7. Casa "Mantilla". Fachada de la calle Miguel Íscar.



nuestros días. Según esta documentación, las cinco casas, con accesos y recorridos independientes aunque integradas en una misma unidad gracias al diseño de sus fachadas, constarían de planta baja, cuatro pisos y buhardillas traseras, ordenándose en torno al gran patio de la calle Mantilla y a otros secundarios. Esta disposición es especialmente relevante porque el arquitecto supo aprovecharlos para plasmar un espacio interior ciertamente logrado, con recorridos funcionales y con todas sus salas provistas de la adecuada capacidad, luz y ventilación. En su construcción se establecía la utilización de materiales diversos, que nos hablan aquí también del eclecticismo del arquitecto y de su capacidad para aprovechar algunas de las novedades que ofrecían por estos años los proyectos más avanzados de la Arquitectura y de la Ingeniería: piedra berroqueña para el zócalo, sillería de Campaspero en pilares, machones y repisas, apeos de hierro en las plantas bajas, ladrillo común revestido de



8. Casa "Mantilla". Detalle de ornamentación "greco-romana".

pedra artificial –*Sable mortier coloré*, procedente de París, y utilizada aquí por vez primera en Valladolid– para el resto, a excepción de los lienzos de los pisos segundo y tercero, que serían de ladrillo fino prensado, piedra artificial también para los voladizos y decoración de la fachada, teja plana en la cubierta y zinc para los remates de los torreones.

La composición de las fachadas muestra ese arreglo convenido con los interiores y supera con eficacia los inconvenientes derivados de su multiplicidad y de la irregularidad de sus longitudes. Sus uniones se resuelven por medio de diferentes recursos que logran a su vez establecer una jerarquía funcional y representativa entre ellas: una esquina en el cruce de Miguel Íscar con Marina de Escobar; un chaflán en el de ésta con Mantilla; y sendos torreones de planta ovalada en los extremos de la fachada de Recoletos. Estos últimos, concebidos como volúmenes sobresalientes en planta y altura, permiten

9. Casa "Mantilla". Estípite de fachada.



10. Casa "Mantilla". Esquina de la calle Mantilla hacia Acera de Recoletos.



⁹ AHMV, *Planos*, 134. En el proyecto se explica la ausencia del plano de la calle de Miguel Íscar por ser igual a la de la Acera de Recoletos, “pero sí debe hacer constar a los efectos consiguientes que la referida fachada de la calle de Miguel Íscar contiene cuatro pisos con quince huecos cada uno”. La fachada de la Acera de Recoletos (54 m.) contaba con 15 puertas, 24 balcones volados, 36 antepechos, 20 miradores y 4 buhardillas; la de Miguel Íscar (58 m.) con 14 puertas, 17 balcones volados, 39 antepechos, 24 miradores y 1 buhardilla; la de Marina de Escobar (40 m.) con 11 puertas, 16 balcones volados, 28 antepechos y 12 miradores; la de Mantilla (77 m.) con 2 puertas cocheras –finalmente reducidas a una, central–, 11 puertas, 15 balcones volados, 24 antepechos, 16 miradores y 1 buhardilla.

otorgar un valor preeminente a la delantera abierta al Campo Grande –a pesar de que posea un cuerpo central similar al de la calle Miguel Íscar–, crean una perspectiva armónica y monumental –especialmente hacia la plaza de Zorrilla, enfocada desde la salida de la calle Santiago– y refuerzan la ordenación vertical del conjunto, además de subrayar un discurso retórico difícil de obviar⁹.

Las líneas y decoración de todas ellas pueden adscribirse a la corriente “neogriega” –“greco-romana”, con más propiedad–, barnizada de otros elementos historicistas y de raigambre francesa, como los citados torreones rematados por cúpula. Se trata, pues, de una obra plenamente acorde con el eclecticismo propugnado desde los planes docentes más románticos de la Escuela de Madrid, muy pendientes del seguimiento del eclecticismo racionalista como método, y de la que Saracibar fue excelente discípulo, como demostró también en la Casa Resines,

especialmente en el proyecto original¹⁰. Dentro de esta diversidad sin prejuicios, el arquitecto aprovechó la tendencia a la horizontal de la Arquitectura griega para marcar la superposición de pisos, aunque compensándola y otorgando esbeltez al conjunto por medio de las calles verticales que definen la disposición de sus vanos, balcones y miradores, ejes éstos reforzados por los frontones triangulares del tercer piso y de los remates, así como por los citados torreones, que emergen por encima del conjunto culminando una imagen de gran elegancia, airosa y de paramento animado, condiciones ambas que el arquitecto vasco seguiría cultivando en su producción alavesa. A este efecto contribuyen también la decoración y otros elementos de las fachadas, aun cuando su nómina se haya visto reducida con el paso de los años, como sucedió con los bustos de vallisoletanos ilustres y personajes relacionados con la ciudad que envolvían el perímetro de la Casa, las grandes estatuas que representaban las Ciencias, las Artes, el Comercio y la Industria –obra, tanto los primeros como estas últimas, de los hermanos Chicote, bajo la dirección de Saracibar–, o las columnas adosadas de los últimos pisos de los torreones, piezas todas ellas retiradas en la tercera década del siglo XX a causa de su avanzado estado de deterioro. Junto a ellas, mensulones, atlantes, estípites y ornamentos de muy diversa índole, aunque casi siempre relacionados con el mundo de la Antigüedad clásica, configuran una imagen exterior grandilocuente y heterogénea, aunque decorosa con su función.

Pero si la Casa Mantilla representa mejor que ninguna otra de Valladolid el contexto arquitectónico de este periodo de entresiglos, al margen de su acertada distribución o de su carácter efectista, más o menos enraizado con los gustos de la burguesía harinera y mercantil, es por incorporar una serie de novedades constructivas y tecnológicas que causaron una gran impresión entre sus coetáneos¹¹. Entre ellas está la de un uso extenso del hierro en las estructuras, aunque su presencia como elemento visto sea bastante reducida –caso de las columnas de los bajos comerciales–, o el novedoso empleo de la citada piedra artificial, óptimo en el trabajo de revestimientos y todo tipo



11. Casa "Mantilla". Esquina de la calle Miguel Íscar hacia Acera de Recoletos.

¹⁰ J. ARRECHEA MIGUEL, *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989, pp. 81 y ss.

¹¹ Saracibar apenas introdujo motivos modernistas en sus construcciones. En este caso, más allá de las similitudes que pueden derivarse de la decoración de la Casa Mantilla con los postulados de los Arts & Crafts o los repertorios historicistas del Modernismo, los elementos que mejor pueden adscribirse a esta corriente los encontramos en los diseños de las puertas exteriores y en los antepechos de algunos de sus balcones, así como en parte del mobiliario interior, como el alicatado de algunas chimeneas del piso principal y la magnífica vidriera de la puerta del gabinete árabe.



12. Casa "Mantilla". Detalle de arquería del patio principal.

¹² Partiendo de la holgura económica de algunos de los clientes para los que trabajó Saracibar, disintimos de F. TABAR ANITUA, *op. cit.*, pp. 480-481, a la hora de atribuir el empleo de enfoscados o piedra artificial, y no sillería, al apego del arquitecto a la humildad de acabados heredada de sus estancias en Madrid y Valladolid. Al margen de la eficacia y ventajas del material, al menos en este caso, y aun tratándose de Valladolid, la razón de mayor peso en la elección parece haber sido el tratamiento plástico de las fachadas, dedicando la sillería a las arquerías de la planta baja y evitando su uso en las superiores, donde habría agredido el efecto de liviandad creado por su impresionante conjunto de vanos y miradores.

de relieves escultóricos¹². Pero, además, propietario y arquitecto contemplaron el edificio como una moderna y lujosa residencia provista de todas las comodidades de su tiempo. Entre ellas se encontraban, desde el necesario alcantarillado que enlazaba con el de la red urbana, hasta la instalación de una máquina de vapor inglesa de 30 caballos efectivos en el subsuelo del patio trasero para proveer de electricidad a las viviendas¹³. Este suministro, garantizado por la actividad de la máquina durante seis horas al día, estaba destinado, además de a la producción de luz, al funcionamiento de un ascensor hidráulico –fabricado por la madrileña casa de Sevilla–, que fue el primero en instalarse en Valladolid.

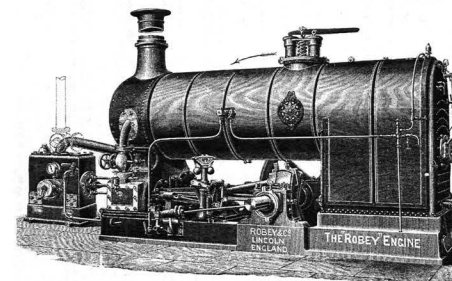
Las obras fueron dirigidas por el vallisoletano Victoriano González, actuando como contratistas Romualdo Martín y Juan Camel. García-Valladolid, uno de los entusiastas admiradores de la Casa, desglosa una larga relación con la procedencia de los materiales y los artífices de algunas de sus partes, relación que, como ha apuntado Virgili Blanquet, permite hacernos una idea de las dimensiones de la empresa arquitectónica y del grado de desarrollo de la propia industria vallisoletana¹⁴. Así, los trabajos de carpintería, armadura y ensamblaje interior fueron ejecutados por los sobrinos de Pedro Anciles y el exterior por Felipe Robledo, igualmente vallisoletano, los mármoles de escaleras y pavimentos fueron traídos de Barcelona, las chimeneas de Bagnères de Bigorre (Francia), las columnas de hierro de las plantas bajas de Bilbao y de las fundiciones vallisoletanas de Gabilondo –como puede leerse con dificultad en la actual cafetería Sol–, los balcones de estos últimos talleres, y las cubiertas de zinc de los torreones de la casa de Claudio Cilleruelo (Valladolid). Las obras se concluyeron a finales de 1892, aunque la inauguración de la casa se retrasó hasta el 23 de febrero de 1895, celebrándose con ese motivo un pomposo baile en el salón del señor Mantilla.

La Casa Mantilla ha sido objeto de diferentes estudios, como los de Herrero de la Fuente, Arrechea, Martín González y, muy especialmente, Virgili Blanquet, y en todos ellos se ha puesto de relieve su importancia como edificio paradigmático de



13. Casa "Mantilla". Fachada de patio principal a la calle Mantilla.

14. Máquina Compound (Robey & Cía).



MÁQUINA COMPOUND "ROBEY."

PROVISTA DE APAREJO PATENTE DE EXPANSIÓN AUTOMÁTICA Y CONDENSADOR

una época y su arquitectura¹⁵. En nuestra opinión, representa mejor que ningún otro de la ciudad un nuevo concepto de arquitectura aplicada a la personalidad del pujante sector burgués, hasta el punto de crear un nuevo modelo de palacio urbano, sustentado en su propia ideología pero anclado en algunos de los valores más tradicionales de la arquitectura nobiliaria¹⁶. Frente a la antigua tendencia a levantar grandes casas en el centro de la ciudad, su ubicación en el renovado enclave del Campo Grande, escenario de algunos de los proyectos más importantes del nuevo urbanismo de la misma, daba continuidad al recorrido representativo hacia la estación de ferrocarril –emblemático del progreso y de las bases económicas del propietario, como recuerdan las esculturas alegóricas que decoraban su fachada, verdadera reinterpretación de los antiguos emblemas heráldicos–, aunque sin olvidar el carácter recreativo y lúdico que seguía conservando el Paseo. Su pre-

¹³ AHMV, caja 345-126. La máquina, una Compound "Robey" fabricada en Lincoln (Inglaterra), se acompañaba de una dinamo "Oerklincan" fabricada en Suiza, cuya casa se encargó de la instalación de ambas.

¹⁴ C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, t. II, Valladolid, 1901, pp. 273-280; M.^a A. VIRGILI BLANQUET, *op. cit.*, p. 307.

¹⁵ A. ROVIRA RABASSA, "Valladolid Moderno y el arquitecto Don Julio Saracibar", *Resumen de Arquitectura*, Madrid, 1894 (reeditado en *El eco de Castilla*, 23 de febrero de 1895); C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *op. cit.*, pp. 273-280; M. HERRERO DE LA FUENTE, *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid*, Valladolid, 1976, pp. 28-31; M.^a A. VIRGILI BLANQUET, *op. cit.*, pp. 305-307; M.^a A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *op. cit.*, pp. 355-358; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIII,



15. Casa "Mantilla". Detalle de la puerta del nº 2 de la calle Marina de Escobar.

16. Casa "Mantilla". Puerta del portal nº 2 de la calle Miguel Íscar.



Valladolid, 1983, pp. 154-156; J. ARRECHEA MIGUEL, "Casa Mantilla", Guía de Arquitectura de Valladolid (J. C. ARNUNCIÓ, director), Valladolid, 1996, p. 157; J. MARTÍN DE UÑA, "La Casa Mantilla", *El Norte de Castilla*, 26 de diciembre de 1999, p. 12.

¹⁶ De manera paralela, con distintos recursos, aunque con similares planteamientos, Antonio Gaudí levantaba en la ciudad de León la vivienda y comercio de Simón Fernández y Mariano Andrés. En Valladolid, Saracibar edificó también la citada Casa Resines, utilizando para ello modelos *platerescos* y florentinos.

sencia marcaba, además, un hito representativo en ese sector urbano, tanto por su posición estratégica, como por convertirse en el edificio de viviendas de mayor altura de la ciudad, adquiriendo así un evidente sentido áulico desde el que se proyectaba un nuevo poder.

Es, en efecto, la imagen de un nuevo modelo de palacio, urbano y tecnológico, aunque unido aún a la presencia de los torreones e, incluso, al almenado que corona algunos de sus remates¹⁷. La profusión escultórica de sus fachadas y su reinterpretación de lo clásico, además de evidenciar un apego a la tradición, impiden obviar unas connotaciones igualmente representativas, que en el caso de la serie de bustos de personajes ilustres llegaban a recrear el *Templo de la Fama y de la Virtud*. La distribución y composición a las que antes hacíamos referencia establecen así mismo una serie de jerarquías funcionales y representativas en planta y altura, aplicándose con gran



17. Casa "Mantilla". Vestíbulo del portal nº 2 de la Acera de Recoletos.

18. Casa "Mantilla". Balaustrada y caja del antiguo ascensor del portal nº 1 de la Acera de Recoletos.



sutileza y éxito en el caso de las fachadas, aun cuando, al tratarse de un edificio de planta irregular, exento y abierto en todo su perímetro, resultaba inviable trazar una jerarquía axial. De esta forma, los bajos se dedican a establecimientos comerciales –cimiento ideológico de la burguesía–, abriendo hacia sus respectivas fachadas grandes ventanales enmarcados por arcos de medio punto para escaparates. Por su parte, la fachada de la Acera de Recoletos cobra un especial protagonismo, y en especial su primer número, que da acceso a las salas del torreón septentrional, mientras que la de la calle Mantilla, a pesar de limitar el patio principal, trastoca el sentido original de éste al atribuirle una función de servicio. Allí se ubica, no obstante, un espacio ajardinado al que se abren las habitaciones dispuestas en torno al mismo, así como una capilla, de ejecución frustrada, que aludía a otro espacio de significado preciso en la *domus* señorial.

¹⁷ Resulta acertado el símil de A. ROVIRA RABASSA, *op. cit.*, al afirmar que "la casa entera nos deja entrever un palacio de cristal, efecto que aún resulta mayor en la fachada de la calle Particular". Aquí, como en el célebre *Cristal Palace* (1851), aunque con otra función y planteamiento, también la modernidad de sus materiales nos remite a un nuevo concepto de vivienda para las elites.

19. Casa "Mantilla". Decoración de gabinete árabe.



¹⁸ "La habitación del piso principal, ocupada por el propietario Don Fidel Fernández Recio Mantilla, y que da a la esquina o ángulo de la Acera de Recoletos y calle de Miguel Íscar, está decorada con una riqueza, lujo y gusto verdaderamente regios: en ella son dignos de admirarse la rotonda o gabinete circular con sorprendente decoración árabe, en cuyas hornacinas se ven colocados relojes y figuras correspondientes a dicho estilo, matizado todo ello con los colores fuertes rojo, azul, verde y amarillo: el salón de recibir, tapizado de raso con bellísimas y delicadas figuras representando pájaros rarísimos, flores y diferentes caprichos y en cuyo techo se hallan pintados paisajes y marinas: un gabinete pompeyano y el comedor, hermosas piezas, en la última de las cuales llama la atención una preciosa chimenea de mármol" (C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, t. II, Valladolid, 1901, p. 275).

Todo este programa de legitimación ideológica tiene su correspondiente tratamiento en el interior, desde los portales decorados con formas y pinturas de prosapia griega y grutesca, pasando por la escalera, que traduce aquí su antiguo valor representativo ubicando modernos ingenios tecnológicos donde antes sólo había peldaños, hasta la suntuosidad de las salas principales. Esta última se ha perdido irremediamente a causa de las sucesivas reformas y rehabilitaciones, aunque en las escasas piezas en las que se ha optado por la restauración todavía puede contemplarse la mano de los grandes pintores y decoradores que, como Ruiz Conejo o Andrés Gerbolés, se ocuparon de su ambientación¹⁸. Tal es el caso de las piezas conservadas y restauradas, bajo la dirección de E. Gatón, del piso principal de la vivienda de Mantilla –número 1 de la Acera de Recoletos–, que era el piso noble de este palacio, bajo el que se encontraba el nivel del sobresuelo y a partir del cual se comen-



20. Casa "Mantilla". Decoración de comedor.

zaron a designar los superiores, empezando por el "primero". Allí se encuentran el gabinete árabe, suntuosamente ambientado con decoración de inspiración nazarita, y el comedor. Ambas salas son testimonio del boato doméstico de uno de los edificios más paradigmáticos del Valladolid moderno, un edificio, como sostenemos, regido por un discurso o programa coherente y bien definido, destinado a renovar el modelo tradicional del Palacio en la ciudad¹⁹.

¹⁹ Queremos agradecer la gentileza y facilidades que nos han ofrecido en nuestro estudio la familia González Enciso, actual propietaria del edificio, los responsables del Dpto. de Inmuebles del BBVA –en especial los Sres. D. Fernando Liras y D. Tomás Enrique Pérez– y la Inmobiliaria ROAN, a través de Dña. Ana Paula Balbino.

COLEGIO SAN FERNANDO DE VALLADOLID TÉCNICAS DE RECICLAJE: LA MODERNIDAD DEL PROYECTO DEL ARQUITECTO JOAQUÍN MURO

RODRIGO ALMONACID CANSECO

En marzo de 1932 el arquitecto madrileño D. Joaquín Muro Antón recibe el encargo de realizar el proyecto de las “Escuelas Graduadas de la calle Fructuoso García” de Valladolid¹. Durante los siguientes siete meses tendrá que enfrentarse con uno de los proyectos más comprometidos y excepcionales (en el sentido estricto del término) de su hasta entonces no muy dilatada carrera profesional.

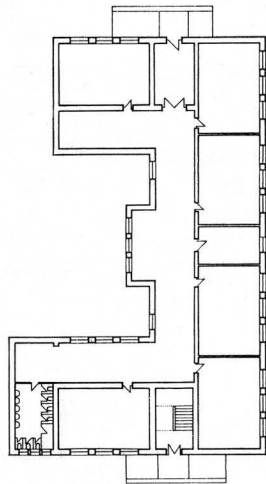
Ahora bien, el cliente (la *Oficina Técnica de Construcción de Escuelas por el Estado*²) ya no era la primera vez que requería sus servicios. En los años precedentes J. Muro ya había realizado algunas de los edificios escolares más interesantes de la capital vallisoletana. Gracias a su proximidad al insigne arquitecto Antonio Flórez³, arquitecto-jefe del citado organismo estatal, tendría la ocasión de desarrollar numerosos edificios escolares en la provincia de Valladolid, y bajo su directa influencia comenzarán sus primeras tentativas en este campo tan específico de la arquitectura escolar.

Que duda cabe que, para esa fecha, Valladolid ya contaba con un conjunto de construcciones escolares que sentaban un buen precedente en este ámbito⁴: el “Grupo Escolar del Paseo Zorrilla”, obra del arquitecto municipal J. Benedicto (1888), el “Instituto Zorrilla”, obra de tres arquitectos T. Torres, B. Eguiluz y J. Agapito y Revilla (1903-07), el “Colegio para el Barrio de San Pedro” (actual “Macías Picavea”, terminado en



1. Joaquín Muro Antón. Colegio “San Fernando”. Valladolid, 1932-50. Detalle de rotonda.

¹ El nombre “Escuelas Graduadas de la calle Fructuoso García” responde a la nomenclatura original de ese tipo de edificaciones escolares, así como al nombre de la vía en el momento de la redacción del proyecto (1932-33), la actual calle Padre Claret. Muchos de los pormenores y vicisitudes del proyecto fueron ya recogidos y comentados por el arquitecto Eduardo GONZÁLEZ FRAILE en su artículo “Arquitectura escolar de vanguardia: el colegio público de San Fernando”, pp.171-197, publicado en el libro *Arquitecturas de Valladolid. Tradición y modernidad (1900-1950)*, dirigido por Salvador Mata y editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid (1989). A este texto remito a todos aquéllos interesados en el conocimiento detallado de este edificio, por la precisión en las des-



2. Joaquín Muro Antón. Colegio "Miguel de Cervantes". Valladolid, 1928. Planta.

3. Colegio "Miguel de Cervantes". Vista actual.



cripciones y la rigurosidad en la labor de documentación del proyecto.

² Respecto a la organización y legislación de la Administración de Estado en el ámbito de los edificios escolares, léase el artículo del arquitecto Román ALMONACID BÉCQUER "Construcciones escolares y legislación: de la ley Moyano al periodo republicano", recogido en el citado libro *Arquitecturas de Valladolid...* (op. cit.), pp. 115-131.

³ Conviene aclarar la importancia fundamental de A. Flórez en el propio devenir profesional de J. Muro, puesto que actuará a modo de padre-tutor del desarrollo de los edificios escolares estatales. Se trata además de un arquitecto admirado por muchos colegas como bien atestigua uno de sus discípulos Bernardo GINER DE LOS RÍOS en su libro *50 años de arquitectura española. II, 1900-1950*. Madrid, ed. Adir, 1980.

1929), obra de J. Agapito y Revilla, y la "Escuela Normal de Valladolid", obra del citado A. Flórez (1926-30), entre otras.

El colegio público "San Fernando" representará un momento álgido de la modernidad arquitectónica dentro del panorama local, y será casi equidistante (por su lejanía) con las obras predecesoras tanto propias como ajenas de J. Muro en Valladolid. Éste es, precisamente, el objeto principal del presente texto.

RECOGIENDO "MATERIALES": LAS ESCUELAS DE J. MURO EN VALLADOLID ANTERIORES A 1933

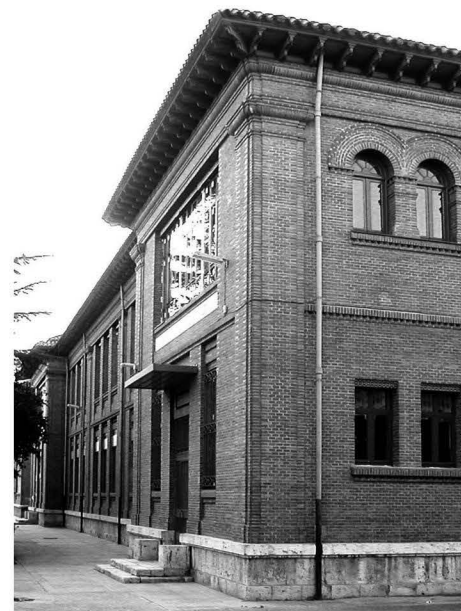
Son muchos los reconocimientos que el colegio público de "San Fernando" ha tenido por el aire de modernidad que supuso en la arquitectura de Valladolid. Pero no es menos cier-

to que esta obra (considerada por algunos autores incluso como arquitectura “de vanguardia” o “revolucionaria”⁵) posee innegables coincidencias con los colegios de herencia historicista que J. Muro proyectó años antes: los grupos escolares “Cervantes”, “Gonzalo de Córdoba” e “Isabel la Católica”, situados en los barrios de La Victoria y de Las Delicias, y en las proximidades del puente Mayor respectivamente.

Con ello no se quiere restar valor al de “San Fernando”; antes bien, la intención es mostrar los rasgos de modernidad que poseen también esos otros colegios que por tener un lenguaje más academicista quizá no hayan sido objeto de una distinción especial, a pesar de contar con muchos de los “materiales”⁶ que acabarán por construir felizmente en el de “San Fernando”.

Recojamos, pues, los “materiales” de estos tres interesantes grupos escolares de J. Muro para poder emplearlos en la “construcción” del texto especialmente dedicado al colegio público de “San Fernando”. Lejos de toda intención historiográfica, resulta apropiado conocer ciertos aspectos de esos otros proyectos de escuelas vallisoletanas por su proximidad en tiempo y espacio de todos ellos. En cierto modo, al analizar aquéllos iremos describiendo el propio colegio de “San Fernando”.

El colegio “Cervantes” (proyectado en 1928) se dispone como **volumen exento** en medio de la parcela escolar. Posee una traza en U, formada por un **cuerpo principal con dos crujías de distinta anchura**. La mayor destinada a ubicar 4 aulas (separadas en 2 pares por un despacho situado en posición central), y la menor para el pasillo de aulas que se corresponde en planta baja con la anchura de los 2 vestíbulos de acceso situados en sendos extremos de la crujía de circulaciones. Las instrucciones de diseño del momento establecían una separación por sexos en el interior del edificio escolar, condición que J. Muro no siempre se resolvió del mismo modo. En este colegio se adoptó su estrategia más común, que consistía en una **estratificación funcional**: las plantas del edificio se repiten (casi idénticas) una sobre la otra, ubicando a las niñas



4. Joaquín Muro Antón. Colegio “Gonzalo de Córdoba”. Valladolid, 1931. Vista actual.

Respecto a la figura del arquitecto Antonio Flórez y su vinculación con la arquitectura escolar vallisoletana, léase el artículo del profesor Javier RIVERA BLANCO “Antonio Flórez y la Escuela Normal de Valladolid: entre el Regionalismo y la Modernidad”, recogido en *Arquitecturas de Valladolid...* (*op. cit.*) pp.145-169.

⁴ Javier RIVERA BLANCO, *op. cit.*, pp.156-157.

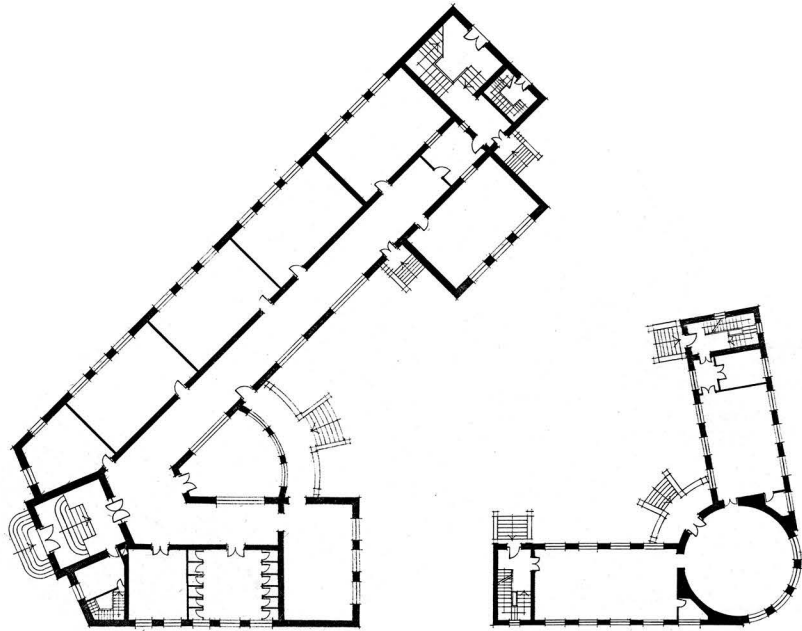
⁵ Eduardo GONZÁLEZ FRAILE titula su artículo: “Arquitectura escolar de vanguardia: el colegio público de San Fernando”, *op. cit.* También Javier RIVERA BLANCO, lo califica como ejemplo “*revolucionario y racionalista*” que concluye un ciclo de construcciones escolares, *op. cit.*, p. 157.

⁶ La intención no es dar un sentido lineal causa-efecto al discurso, sino reconocer los “materiales” intelectuales que asiduamente acudían a la cita en cada proyecto de escuelas de J. Muro. El



5. Joaquín Muro Antón. Colegio "Isabel la Católica". Valladolid, 1932. Edificio y entrada principal.

6. Colegio "Isabel la Católica". Planta general.



término "materiales" se emplea según el sentido post-estructuralista que dan Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI en su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, ed. Pre-textos, 1994. En particular remito al apartado 12 titulado "Tratado de Nomadología: la Máquina de Guerra", pp. 375 y ss., donde según ellos "el Dispar como elemento de la ciencia nómada remite a material-fuerzas más bien que a materia-forma. Ya no se trata exactamente de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las variables en estado de variación continua (...)".

en el estrato inferior y a los niños en el superior. Esto obligará al arquitecto a disponer una **única escalera próxima a uno de los 2 accesos ubicada en una posición periférica** respecto al edificio.

El colegio "Gonzalo de Córdoba" (proyectado en 1931) se compone de 2 pabellones alineados en el centro de la parcela según la dirección de la avenida de Burgos, y una **pequeña vivienda para el conserje en una esquina de la parcela escolar**. El trazado se resuelve mediante un empleo casi abusivo de la simetría, tanto para la volumetría general como para composición de todas las fachadas, sea cual sea la importancia de éstas⁷. A pesar de que el recurso de la **repetición en serie de elementos iguales** también ocurre en este trabajo, es cierto que existen tres tipos de aulas de distintas dimensiones, parece

7. Colegio “Isabel la Católica”. Rotonda de edificio de educación infantil.



que atendiendo más a una razón de distribución de huecos persiguiendo una simetría no sólo respecto al interior del aula sino respecto a cada tramo de fachada e incluso el edificio entero. La seguridad que seguramente le proporcionaba al arquitecto este manejo de la **simetría** le resta espontaneidad al diseño, y excluye por completo a cualquier singularidad en su composición. De hecho la separación funcional niños-niñas no se hará según un plano horizontal (separando 2 “estratos”) sino según uno vertical (partiendo en 2 “rebanadas”). Todas estas cuestiones harán que tan sólo las características constructivas y dimensionales lo pongan en relación directa con el proyecto del colegio de “San Fernando”.

El grupo escolar “Isabel la Católica” (proyectado en 1932) es el inmediato antecesor cronológico del de “San Fer-

⁷ El empleo de la simetría como recurso compositivo de J. Muro tendrá otro buen ejemplo en Valladolid: el colegio “Ponce de León”. Allí este recurso se agota por su enorme longitud, lo que hará que llegue a proyectar una fachada tripartita (torreón central y alas en extremos) y pentapartita en la fachada al patio. En el “Gonzalo de Córdoba”, las 2 escaleras se engloban en las alas, lo cual aumenta el peso formal de ésta respecto al conjunto, y permite así compensar volumétricamente esa larga fachada.

nando”, y como tal es la obra que comparte más “materiales” de trabajo con él. Muro plantea los **diversos volúmenes con una disposición periférica** respecto a la parcela escolar, de manera que conformen las calles adyacentes al tiempo que configuran un **espacio vacío central** a semejanza de un patio interior de manzana para el juego y recreo de los niños.

El edificio principal (escuelas graduadas) se asienta sobre una esquina del solar orientando su acceso “casi monumental” bajo un **torreón en la esquina** hacia la Plaza de San Nicolás, junto al puente Mayor. Su morfología y presencia visual respecto al espacio urbano recuerda enormemente la empleada por el maestro de J. Muro, A. Flórez, en la “Escuela Normal” respecto a la Plaza de España en aquel caso⁸. Para ajustarse al solar **la fachada del cuerpo principal de aulas se estira hasta los límites de la parcela**, de manera que las aulas pasan a tener más de 10 metros de largo en paralelo a la fachada (solía proyectarlas de unos 9 metros, medida contemplada en la *Instrucción Técnico-Higiénica* del Estado⁹). En todo caso lo interesante es comprobar cómo se proyecta un colegio entendiendo al **aula como unidad básica de repetición**, mediante la cual se modulan los ritmos espaciales y constructivos de todo el edificio. Se retoman los conceptos de estratificación funcional por niveles (niños en planta baja, niñas en planta primera), implicando en ello a la jerarquía de las diferentes escaleras del colegio según su posición y uso. De hecho, **no habrá una “escalera principal” que vertebré las circulaciones verticalmente entre todas las plantas**, sino que la que salva el desnivel entre la planta baja y la primera no continúa ascendiendo a la planta segunda de acceso a cada torreón. Por último, es interesante apreciar la insistencia del arquitecto en el **control de la volumetría vista desde el patio**. Se añade un aula al final del pasillo (aumentando a 3 las crujías en paralelo en ese extremo), que junto con el aula del ala corta del edificio acaben por crear una especie de simetría visual hacia el patio mediante el tratamiento de las fachadas de sendas aulas como piezas de remate con sus ventanales tripartitos, no como testeros mudos.

⁸ Es indiscutible la relación formal entre sendos edificios. El proyecto de Flórez fue terminado 2 años antes de que comenzase el proyecto de “San Fernando” J. Muro, quien tuvo la ocasión de conocer la “Escuela Normal” con anterioridad. La implantación urbana del edificio de Flórez debió convencer a J. Muro, pues el edificio principal recrea una esquina de rasgos “monumentales” muy similares: hacia la Plaza de San Nicolás, proyectó un torreón central para el acceso principal; intentó simular una perspectiva simétrica respecto a dicha plaza, disponiendo 2 alas siguiendo la alineación de las dos calles que confluían en la esquina; y repitió la solución geométrica a modo de rótula convexa (sólo esbozada aún) en el rincón cóncavo que quedaba hacia el patio.

⁹ El 28 de abril de 1905 se aprueba un Real Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que contempla unas directrices para el diseño de las construcciones escolares como un anejo al mismo. Respecto a este tema, léase el extracto contenido en el artículo del arquitecto Román ALMONACID BÉCQUER “Construcciones escolares y legislación”..., *op. cit.* pp. 118-120.

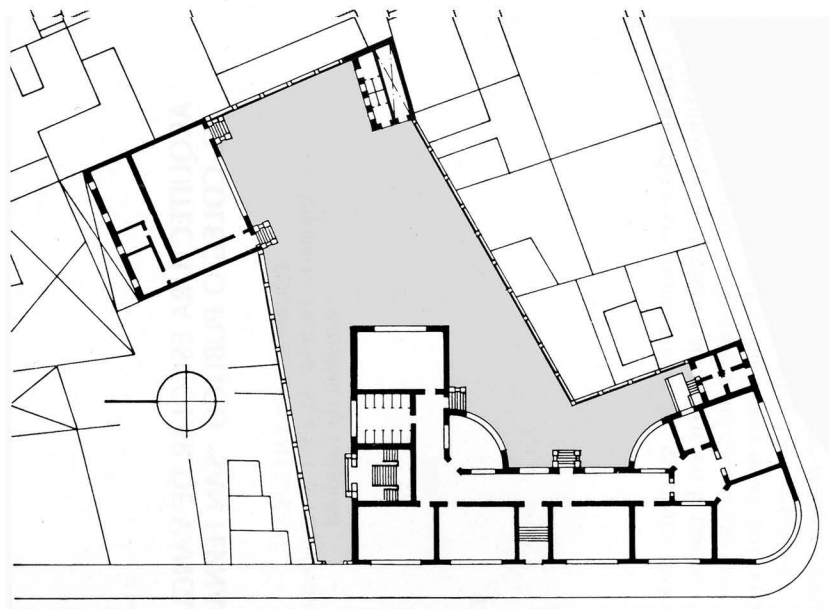


8. *Joaquín Muro Antón*. Grupo escolar "Fray Pedro Ponce de León". Valladolid, 1925-30. Vista actual.

El edificio de educación infantil, pese a ser de una sola planta, también presenta grandes coincidencias con el de "San Fernando". Principalmente éstas provienen del diseño de un **espacio circular singular en la esquina** que forman las dos alas del edificio. Esta solución va acompañada de un cambio formal respecto al edificio principal, pues los tejados con aleros volados de aquél son sustituidas por una **cubierta plana rematada con un peto** (a modo de balaustrada de cuerpo ático) en la coronación del edificio. Aun con todo, observamos cómo el cuerpo cilíndrico de la esquina se marca volumétricamente (mediante resaltes respecto a sendas alas prismáticas de aulas), a pesar de que el zócalo de piedra es tratado como un plano continuo de fachada dando continuidad a las líneas de ambas alas a través de la **curvatura tangente** del basamento.



9. *Joaquín Muro Antón*. Colegio "San Fernando". Valladolid, 1932-50. Acceso frontal para niños en calle Padre Claret.
10. Colegio "San Fernando". Planta baja general.



CONDICIONANTES PREVIOS AL PROYECTO DE J. MURO

La singularidad de esta obra lo es no sólo por el resultado definitivo que acabó construyéndose sino por las propias condiciones particulares desde la que se partía antes incluso de redactar el proyecto. Como tres capas transparentes, tendríamos una superposición de 3 tipos de condiciones: las funcionales derivadas del programa de necesidades; las geométricas y urbanas debidas a la parcela escolar; y las culturales propias del contexto socio-educativo del comienzo de la II República.

El proyecto se inició en 1932, pero tras el Decreto de enero de 1933¹⁰ (en el que se alteran las condiciones de financiación de las construcciones escolares), J. Muro se ve obligado a reorganizar los espacios docentes previstos en aras a justificar una mayor dotación de espacios docentes en el edifi-

¹⁰ Eduardo GONZÁLEZ FRAILE, *op. cit.* p.174.

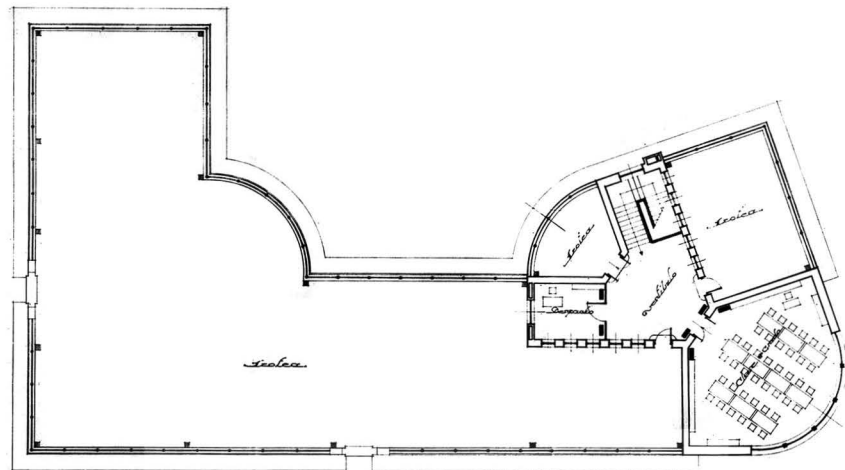


11. Colegio "San Fernando". Fachada de aulas a la calle Padre Claret.

cio. Estos cambios sólo afectaron a los usos asignados a los espacios, no a sus características, pero se perdió cierta coherencia interna desde el punto de vista "funcionalista" del momento: lo que se concibió como biblioteca y museo escolar ocupando la esquina en rotonda a modo de espacio singular pasaría a ser otro aula más; y así, se desplazó la función didáctica del museo escolar a lo que eran los pasillos de aulas, pasando ahora a ser considerados como galerías de exposición.

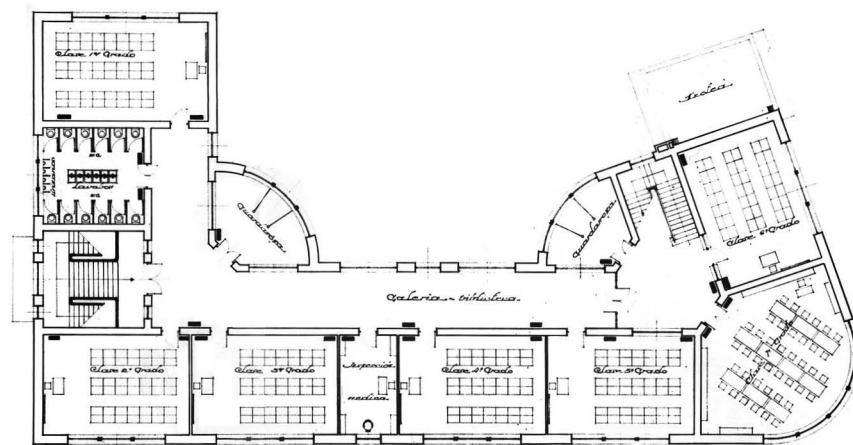
Respecto a los usos no docentes, el conjunto escolar se completaría con un comedor escolar y un pabellón de aseos ubicados ambos en el perímetro del patio de juegos, y una vivienda para el conserje, con acceso independiente desde la calle Estación pero formando parte del edificio docente. Cada pieza respondería a un problema formal distinto, pero J. Muro las aprovechó para dar solución a ciertos objetivos (no sólo funcionales sino "formales") pretendidos por él: el pabellón del come-

12. Colegio "San Fernando". Plantas del proyecto original en 1933.



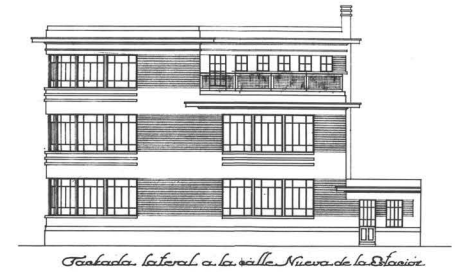
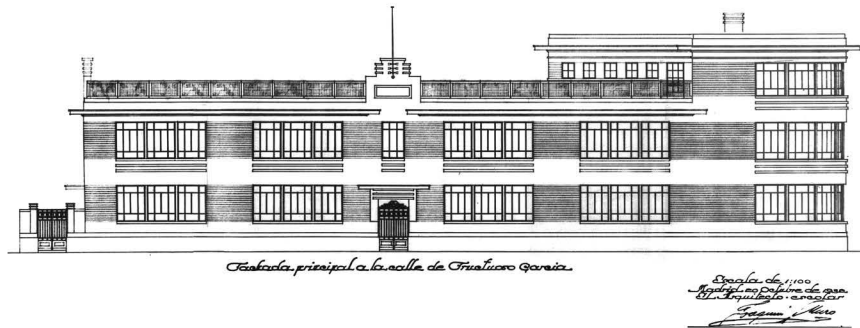
Planta de azulejos y aliso

*Escala de 1:100
Votado el 15 de abril de 1933
D. Arquitecto escolar
Gómez Acebo*



*Planta principal
Escuela graduada de niños*

*Escala de 1:100
Votado el 15 de abril de 1933
D. Arquitecto escolar
Gómez Acebo*



dor completaría un entrante perdido en el patio, logrando una continuidad entre la cerca de fábrica de la parcela y la fachada al patio del comedor; la vivienda del conserje de planta baja no sólo estaba junto al cuarto de calefacción del semisótano, sino que permitiría un juego volumétrico muy moderno hacia la calle Estación, al concebir esa fachada como un plano escalonado (que pasaba en pocos metros de tener tres alturas en la rotonda a sólo una en la vivienda del conserje), y además conseguía dar una autonomía volumétrica al edificio principal como pieza exenta al despegarse de los límites en medianería de la parcela.

Por otra parte, el solar también iba a condicionar decisivamente el trazado del edificio. La parcela estaba inmersa en el tejido urbano consolidado, lo cual implicaba “crear calle” situando las fachadas sobre la alineación de sendas calles, formando una esquina aguda. La forma del solar era muy irregular (con bastante fachada hacia 2 calles pero un fondo muy profundo con una geometría quebrada), lo cual obligaba a aprovechar al máximo los metros de fachada a calle y dejar el mínimo posible de espacios docentes volcados al patio interior de manzana (cosa lógica también por la orientación solar favorable hacia sendas calles). Además sería necesario completar

13. Colegio “San Fernando”. Alzados a calle Padre Claret y calle de la Estación del proyecto original en 1933.

14. Colegio "San Fernando". Fachada a calle de la Estación. Reconstrucción ideal del estado de proyecto (D. Villalobos).



los recovecos del fondo del solar con piezas a modo de pabellones exentos para configurar un espacio vacío más regularizado en el patio de juegos (ya hemos comentado cómo lo resuelve anteriormente). Si a esto unimos el hecho de que, objetivamente, el solar tenía una superficie a todas luces insuficiente para el extenso programa de necesidades planteado, podemos deducir que el ingenio supliría este hecho, pues aunque los espacios docentes y de servicio tuvieran cabida en el solar, el patio de juegos no alcanzaba ni con mucho la superficie mínima deseable.

Y por si estos condicionantes no eran suficientes para casi coartar toda libertad en el diseño arquitectónico, estarían sobrevolando las circunstancias de crisis socio-económicas y culturales de los primeros años de la II República. En el ámbito de la Arquitectura, precisamente en ese primer trimestre de 1933, el *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progre-*



15. Colegio "San Fernando". Fachada a patio. Reconstrucción ideal del estado de proyecto (D. Villalobos).

so de la *Arquitectura Contemporánea* (G.A.T.E.P.A.C.) publica el n.º 9 de la revista *AC/GATEPAC* dedicado íntegramente a la arquitectura escolar. En él se propone la creación de un plan de conjunto del que saldrían tipos de elementos *standard* adaptables a cada clima del país, en el que no podrían olvidarse los siguientes aspectos:

1. *“Que existe un nuevo sistema pedagógico, consecuencia del nuevo concepto de la vida que viene acentuándose después de la gran guerra.*
2. *Que la célula primaria de una escuela es la clase.*
3. *Existe un problema de orientación de la construcción.*
4. *Otro de iluminación y ventilación (renovación de aire).*
5. *Que debe estudiarse la calefacción y el soleamiento de las clases.*
6. *Que el conjunto de todos los elementos que forman la*

16. Colegio "San Fernando". Vidrieras de escalera de chicas.
17. Colegio "San Fernando". Particiones geométricas de carpinterías interiores.



escuela, ha de ligarse de una manera orgánica y racional (funcional).

7. Que las terrazas, en casi todo nuestro país, son de una gran utilidad y que los tejados representan siempre una superficie perdida.

8. Que hay que rechazar ciertos prejuicios, inexistentes ya en los países adelantados, como son: a) monumentalidad, b) fachadas presuntuosas, c) ordenación del plano a base de ejes que sólo existen realmente sobre los tableros de dibujo (problema artificioso, resabio de las escuelas de arquitectura)".¹¹

Conviene advertir, eso sí, que esta publicación no pudo ser leída por J. Muro en la fase de redacción del proyecto, aunque seguramente las ideas expuestas estaban ya "flotando" en el ambiente cultural de entonces. Este panorama progresista fue especialmente crítico con la *Oficina* de A. Flórez a la que J. Muro

estaba adscrito, y de la que, como veremos, pareció desmarcarse con esta obra (aunque fuese una verdadera excepción en su trayectoria profesional, bien es cierto).

RECICLANDO “MATERIALES” : EL PROYECTO DEL COLEGIO DE “SAN FERNANDO”.

Planteadas las condiciones iniciales del proyecto y reciclados los “materiales” de proyecto que J. Muro usó en sus obras escolares precedentes, llegamos al punto de verificar que el “reciclaje”¹² de los mismos tuvo lugar en esta obra. Las técnicas de reciclaje suponen el empleo de materiales ya usados para ser destinados a fines no muy distintos de los originales pero bajo una nueva consistencia física. Pues bien, precisamente eso es lo que vamos a comprobar en el proyecto del colegio de “San Fernando”.

En primer lugar deberíamos observar el renovado del concepto de **aula como unidad básica del diseño** trazado. En “San Fernando”, más que nunca, las tesis funcionalistas aplicadas al diseño de escuelas se han impuesto totalmente, puesto que la traza general responde a la repetición de una célula-aula a lo largo de la crujía que discurre según la alineación de la calle. Tal es así que no sólo tienen idénticas dimensiones en planta, sino que se conciben como **unidades en serie**: la apertura de las puertas desde el pasillo responde a la posición del profesor en un extremo del aula de modo que la luz que entra por las ventanas venga del lado izquierdo. Salvo el aula del extremo norte junto al acceso lateral, todas las demás parecen formar una ‘fila de vagones’ que van dando la vuelta a la esquina, independientemente de la simetría que se anuncia en la fachada más larga por la introducción del acceso principal. Normalmente J. Muro disponía las aulas con orientaciones simétricas, respecto al eje central del cuerpo de aulas, pero aquí lo abandona en aras al cumplimiento de las tesis funcionalistas. De hecho, el **abandono de la simetría** irá más allá y será difícil encontrar no sólo una simetría global sino ni siquiera unas simetrías locales con cierto peso compositivo.



18. Colegio “San Fernando”. Fachada a patio.

¹¹ Román ALMONACID BÉCQUER, *op. cit.* pp.127-128.

¹² El concepto de “reciclaje” se ha instalado dentro del panorama teórico de nuestra arquitectura. Baste citar un libro paradigmático de reciente publicación, escrito por Iñaki ÁBALOS y Juan HERREROS y titulado *Reciclando Madrid*. Barcelona, ed. Actar, 2000.

19. Colegio "San Fernando". Acceso lateral para niñas desde callejón.



El edificio principal responde a la idea de **volumen exento dentro de la parcela desplazada al perímetro** del solar hasta alinearse con la calle. De hecho, el grueso de los espacios docentes ocupan dos plantas (baja y primera), y nunca llegan a tocar las medianerías de las dos propiedades colindantes de cada calle: en la fachada más larga (c/ Padre Claret) se deja un callejón para dar acceso al vestíbulo-escalera de niñas del extremo norte, y también para conectar el patio de juegos con la calle directamente; en la fachada más corta (c/ Estación) se ubica la vivienda del conserje en planta baja para evitar el contacto de la planta principal con la medianería. En este sentido, resulta especialmente didáctico el observar cómo los voladizos de hormigón de ambas fachadas dan la vuelta a la esquina del edificio hasta enlazar con las fachadas del patio.

Es también muy interesante observar el reciclaje del concepto volumétrico del "torreón de esquina", pues aunque en



20. Colegio “San Fernando. Rotonda. Reconstrucción ideal del estado de proyecto (D. Villalobos).

“San Fernando” representa una singularidad volumétrica como en otros casos, aquí la estrategia es hacerlo por continuidad de fachadas. Aprovechando su idea de espacio-rotonda (a modo de rótula entre alas que confluyen en la esquina), tal continuidad se logra al tensar la piel en la esquina redondeada¹³, en lugar de romper el volumen con un bloque vertical opuesto a la directriz horizontal predominante en todas las fachadas de aulas. Existirá ese volumen de mayor altura en la esquina que de algún modo pretenda simular una simetría de alas a ambos lados, pero tendrá la misma solución formal que el resto de plantas, por lo que es casi una porción de un tercer estrato que sólo se habría consolidado en esa tercera planta. La modernidad del concepto de **“eckfunktion”** (*función de esquina*) del alemán Hans Scharoun se interpreta con las claves del más puro racionalismo español. Además, el hecho de que todas la plantas tengan la misma altura interior (4,00 m.) redundará en la abolición

¹³ Esa esquina redondeada no es sino un espacio singular que el arquitecto ya había podido experimentar al proyectar la “rotonda” del colegio “Isabel la Católica”. No por casualidad, la curva de la fachada exterior en ambos proyectos tiene el mismo radio de curvatura (unos 6,00 metros). De hecho, también repite las medidas de huecos, pues hacia el patio los huecos ubicados en los volúmenes cilíndricos no tienen la misma altura que el resto de huecos de esa fachada sino que son más pequeños y van “recercados” por una banda perimetral enfoscada que reduce su tamaño bastante, tal y como ocurre con la rotonda del “Isabel la Católica” (compárense las fachadas reproducidas en las imágenes).

21. Colegio "San Fernando". Fachada a patio con volumen cilíndrico.



de la jerarquía vertical de huecos en la fachada y permitirá percibir cada planta (incluido el "torreón-rotonda" del ático) como un estrato idéntico en altura y composición al resto.

Hacia el patio la lectura volumétrica es otra. Habitualmente J. Muro proyectaba esas fachadas 'traseras' con una cierta volumetría que contrastaba con la planeidad de la de aulas. En "San Fernando" esto también sucede pero mucho más acusado. Los **contrastes formales** son muy expresivos, oponiendo la convexidad de sendos volúmenes cilíndricos (que ocupan los dos rincones de la fachada al patio) a la concavidad del volumen prismático en U que se retuerce para hacerse sitio en el solar.

J. Muro solía resolver la composición de las fachadas de ladrillo con unos órdenes adosados al plano de fachada arrancando sobre un zócalo de piedra y extendiéndose hasta el arquitrabe horizontal que remataba el muro de fábrica bajo un prominente alero de canecillos de madera. Este orden ocupaba

verticalmente las dos plantas a modo de orden abarcante, y siempre entendido como epidermis figurativa (no tectónica). Además se incidía en una cierta jerarquía vertical de los huecos, perdiendo presencia según la distancia al suelo. En “San Fernando” estos métodos academicistas son completamente renovados, y la técnica de reciclaje es más “erosiva” haciendo que los “materiales reciclados” apenas mantengan algo de su identidad original. **Toda la composición se realiza con trazos horizontales a los que siempre se subordinan los verticales:** una superposición de estratos horizontales con alternancia de materiales (piedra>enfoscado>ladrillo>enfoscado>ladrillo>enfoscado) resuelve toda la altura del plano de fachada. También las sombras son horizontales, pues no existe ningún resalte vertical en el plano de fachada: los aleros de canecillos de madera son reciclados como voladizos de hormigón armado, arrojando una sombra continua en todo el perímetro del edificio (salvo en los puntos de fractura, los accesos, en los que el alero se escinde y el alero “ausente” desciende hasta cubrir las puertas del edificio a modo de marquesinas); y el propio aparejo de las bandas de ladrillo visto se hace con unas juntas de escaso espesor (es un ladrillo prensado) y remetiéndolo una hilada de cada tres para crear una textura de rugosidad horizontal que se evidencian aún más en los efectos tridimensionales de las vueltas en las esquinas del edificio y en las propias jambas de los huecos acristalados.

Ciertos detalles constructivos ayudan aún más a percibir la magnitud del “reciclaje” personal de J. Muro. Si la estratificación de materiales (enfoscado y ladrillo) rompía la verticalidad de los antiguos órdenes compositivos, la elección de soportes metálicos como parteluz de los huecos de fachada iría un paso más allá: al reducir el espesor del tradicional machón de ladrillo (que creaba ventanales tripartitos en cada aula) a un fino pilar metálico (que quedaba incorporado en el despiece de las carpinterías de acero de las ventanas), se enfatizaba aún más si cabe el efecto de continuidad horizontal de toda la fachada, tratada verdaderamente como una **“tersa piel”** hacia la calle.

Y si así el efecto de **ligereza tectónica** se había alcanzado, tanto más si nos detenemos en la coronación del edificio.



22. Colegio “San Fernando”. Acceso para niños en calle Padre Claret.

23. Colegio “San Fernando”. Detalle de materiales de fachada.



¹⁴ La “*toit-jardin*” (cubierta-jardín) es uno de los famosos “5 puntos de la arquitectura moderna”. Léanse éstos en *Le Corbusier. Oeuvre complète. Volume 1, 1910-29*. Les Éditions d’Architecture (Artemis). Zurich, 1964. La solución de aprovechar la cubierta como patio de escuela es muy novedosa para la época, en donde la teoría no siempre se veía refrendada por la práctica. Otros ejemplos notables en este sentido serían la propia cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella de Le Corbusier (en la que existe una guardería infantil), o la más cercana obra madrileña del Gimnasio Maravillas, de Alejandro de la Sota, en la que por dificultades del solar y de programa obliga al arquitecto a una ubicación atípica de aulas y patio de juegos (entre las cerchas del techo del gimnasio y sobre la cubierta de éste, respectivamente).

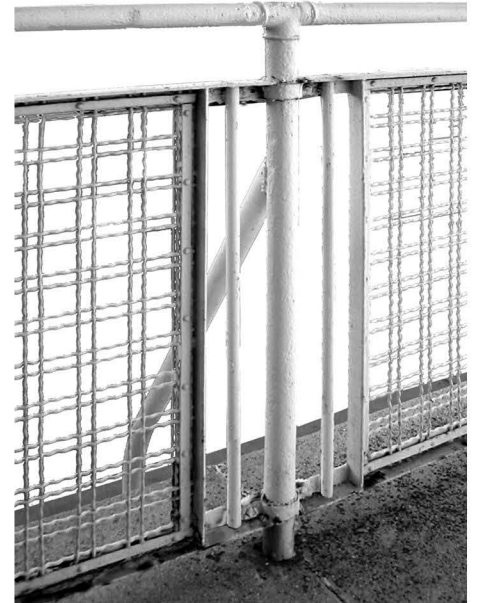
El “reciclaje” llega a ser “exterminador”: no queda ni rastro de esas cubiertas inclinadas de teja cerámica sobresaliendo del perímetro del edificio con amplios y presuntuosos aleros. En su lugar aparece una cubierta plana transitable (terraza catalana) defendida por una barandilla perimetral de tubo de acero pintado. Convencido o no de los beneficios de este axioma de Le Corbusie¹⁴, lo cierto es que su ingenio consigue ampliar el espacio de juegos al poner el plano de cubierta al servicio del recreo de los escolares, convirtiendo ese espacio abierto en una suerte de “**cubierta de barco**” en la que el beneficio del sol preside el espacio (a diferencia de la oscuridad del patio interior de manzana) y desde el que asomarse al Valladolid que crecía más allá de las vías del ferrocarril¹⁵.

Ciertas peculiaridades tecnológicas insistirán en la categoría de edificio “de vanguardia”. Asegurado el máximo soleamiento posible de las aulas (la orientación sur-este coincide con



la de las ventanas de aulas), el problema de la calefacción era una cuestión de tiempo. Y digo esto porque la economía y las dificultades económicas del momento no permitieron a J. Muro proyectar calefacción central de agua caliente en 1933, pero las circunstancias sociales hicieron que la obra se parase unos años hasta que finalmente se pudo reanudar (con un proyecto modificado del propio J. Muro) y finalizar en 1950. En ese proyecto se incluiría finalmente dicha instalación de calefacción. Respecto a la ventilación es destacable el cuidado por el detalle de los mecanismos de apertura, algunos de ellos verdaderos artificios mecánicos que mediante cables “invisibles” hacían practicables módulos ubicados en la parte alta de las ventanas.

Por último cabría mencionar ciertos detalles de los interiores: globos suspendidos del techo para la iluminación eléctrica, manillas de puertas diseñadas por Gropius (arquitecto y director de la Bauhaus), o particiones de carpinterías interiores



25. Colegio “San Fernando”. Barandilla de tubo en cubierta.

24. Colegio “San Fernando”. Cubierta plana como terraza para patio de juegos. Retoques en fotografía D. Villalobos.

¹⁵ Léase las apreciaciones personales contenidas en la nota al final del texto n.º 20 de Eduardo GONZÁLEZ FRAILE, *op. cit.* p. 194.



26. Colegio "San Fernando". Manilla de ventana "Gropius".

de madera de geometrías abstractas (que bien podrían ejercicios de diseño gráfico del curso de J. Albers en la Bauhaus), permiten pensar hasta el final este anhelo de modernidad aquí pretendido por J. Muro.

Para enfatizar únicamente las cuestiones más relevantes a la hora de ratificar la tesis de que **la modernidad de esta obra reside en el método de trabajo** (la "técnica de reciclaje de materiales"), omitiremos verificar el empleo de otros "materiales" que J. Muro usó en los 3 colegios vallisoletanos estudiados al principio. Basta una mirada crítica para poder "encontrar" esos materiales (señalados "en negrita" en los apartados anteriores) en la obra de "San Fernando" en un estado muy similar, casi 'sin reciclar'.

Dejo al atento lector la tarea de releer en este punto las 8 recomendaciones del GATEPAC acerca del diseño de las nuevas escuelas: comprobará como, sin saberlo, J. Muro cumplió una a una todas y cada una de ellas. El proyecto es, al fin, un producto de las "*técnicas de reciclaje*"...

"CASA DEL BARCO"
OFICINAS DE LA REFINERÍA DE ACEITES HIPESA

ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS

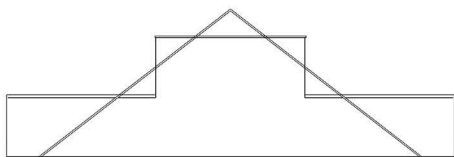
«Tras unos años de crisis, se va generalizando, en torno a 1930, un gusto por la sencillez y por la desornamentación en fachadas que no es más que el influjo de las corrientes racionalistas que pugnaban desde hacía años por abrirse paso.» (VIRGILI BLANQUET, María Antonia, "El urbanismo y la arquitectura en los primeros cuarenta años del siglo XX", en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1988.

Damos por válida la afirmación de que el primer edificio vinculado a estas corrientes racionalistas en Valladolid, fue el Matadero Municipal de Alberto Colomina y Botí, de 1931 (terminado en 1936). Líneas claras, austeridad ornamental, composición horizontal y pureza de volúmenes, entre otras, son características que lo encuadran según este movimiento.

Junto a él, otros edificios proyectados pocos años después, constituyen el catálogo que nuestra ciudad, a modo de exposición a pie de calle, puede ofrecernos. Se trata del edificio de viviendas de la calle Santiago 4, de Alfonso Fungairiño (1932); el Grupo escolar San Fernando, de Joaquín Muro Antón (1932); el Cinema Roxy, de Ramón Pérez Lozana (1935-36), por citar algunos, y obviamente las Oficinas de la refinería de acei-



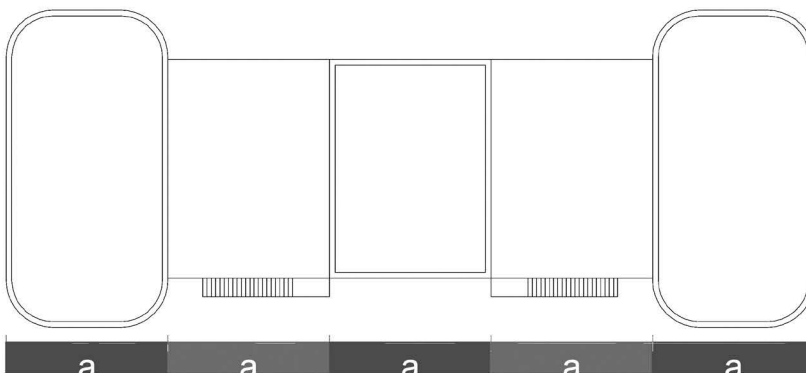
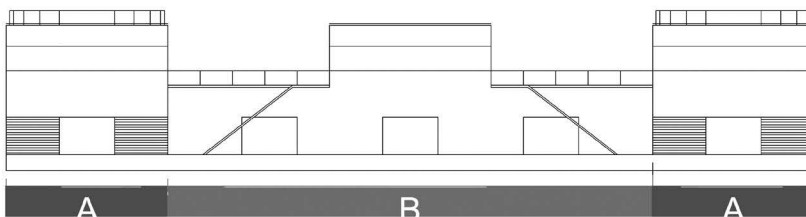
1. Costantino Candiera. Casa "del Barco". Valladolid, 1935-36. Detalle de ala Este,



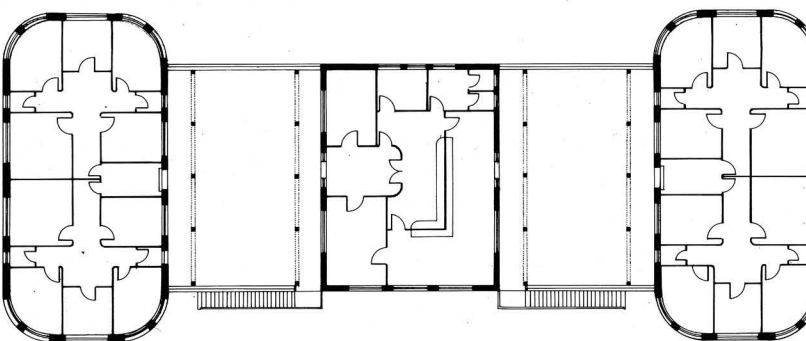
2. Casa "del Barco". Composición piramidal de cuerpo central.

3. Casa "del Barco". Organización compositiva en planta de tres y cinco cuerpos.

4. Casa "del Barco". Planta primera.



¹ Constantino Candeira Pérez nació en La Guardia (Pontevedra) en 1893 y murió en Valladolid en 1962. Se tituló en Madrid en 1922 (1920?). Técnico de Educación y de la Diputación Provincial, próximo al alcalde republicano García Quintana y al rector Mergelina, fue sin duda el arquitecto que con mayor seriedad se acercó al Movimiento Moderno en esa época. Se puede inscribir afín al grupo de arquitectos que Carlos Flores definió como "generación del 25" en la que se encuentran coetáneos como Carlos Arniches Moltó (1895-1955), Luis Gutiérrez Soto (1900-1970), Luis Blanco-Soler Pérez (1894-1988), Casto Fernández-Shaw Iturralde (1896-1978), Regino Borobio Ojeda (1895-1976), Manuel Sánchez Arcas (1897-1970), Luis Lacasa Navarra (1899-1966), Rafael Bergamín Gutiérrez (1891-1970) o Fernando García Mercadal (1896-1985). Grupo portador de una "inquietud beligerante y activa por incorporarse al movimiento europeo".



tes HIPESA, firmado por Constantino Candeira¹ en Valladolid el 23 de abril de 1935 y terminado en 1936.

Este edificio se compone en planta de un cuerpo rectangular central rematado a ambos lados, por dos piezas idénticas, de esquinas redondeadas, adosadas transversalmente. La pieza central se divide virtualmente en tres, al elevarse en su parte central una altura más. De esta manera el alzado general del edificio se organiza según un ritmo de llenos y vacíos, al tener dos alturas también las alas extremas y prácticamente suponer la misma medida. Este efecto rítmico se ve fortalecido por la potencia que confiere el zócalo de las alas extremas. Llegados a este punto, podemos leer, ya no sólo el alzado sino el conjunto, como una composición tripartita y claramente simétrica, *"tanto en disposición como en imagen"*².

Desde otra perspectiva, podemos distinguir en el cuerpo central además, una composición piramidal al elevar ese volumen en su parte central y verse potenciado por la incorporación de sendas escaleras en su fachada principal, simétricamente. Escaleras con barandilla de tubo metálico que, por otro lado, nos proporcionan otra lectura del conjunto, pues lo acercan, junto con los óculos de su fachada, a las formas náuticas muy vinculadas a las vanguardias del momento. Tenemos claros referentes en el Club Náutico de San Sebastián (1928-29), de Aizpurua y Labayen, o en las Piscinas de La Isla (1931), de Gutiérrez Soto, entre otros, aunque aquí acusadamente descontextualizado; alejado del agua, en cualquier caso³. Esta estaticidad producida por el efecto "pesado" que proporciona la idea de pirámide, se ve "equilibrada" por el dinamismo (de aspiración genuinamente moderna) procedente *"de la imaginería funcional-maquínista"*⁴; en este caso de la estética náutica.

El edificio fue proyectado como depósito y refinería de aceite, oficinas y viviendas para los empleados de la fábrica, distribuyéndose en planta baja la refinería, en el cuerpo central y almacenes en los laterales y en planta primera, oficinas en el central y dos viviendas en cada módulo lateral. La cualidad más destacable de este edificio, como señala Josefina Gonzá-



5. José Manuel de Aizpurúa y Joaquín Labayen. Club Náutico de San Sebastián (Guipúzcoa), 1928-29.
6. Luis Gutiérrez Soto. Piscinas "La Isla". Madrid, 1931.

² Véase GONZÁLEZ CUBERO, Josefina, "Casa del Barco" en la *Guía de Valladolid*, Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid. Valladolid, 1996, pp. 216-217.

³ Véanse también las Piscinas Samoa, proyectadas en 1934 por Emilio Paramés, en el Paseo de Las Moreras, en Valladolid, donde encontramos rasgos paralelos en su composición a los de la Casa del Barco.

⁴ CORTÉS, Juan Antonio, "Castilla y León" en *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*, Colegios oficiales de Arquitectos de Asturias, Galicia y Castilla y León, 1998, p. 178.



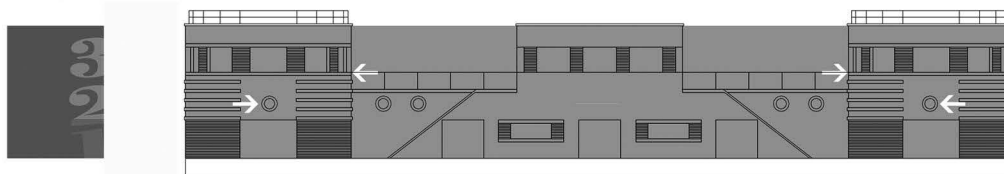
7. Casa "del Barco". Acceso a cubierta.

8. Casa "del Barco". Organización compositiva de los tres cuerpos horizontales.

lez, es la de *"apilar una serie de actividades diversas dentro de una construcción de carácter unitario y al tiempo mantener la independencia de los diferentes usos a través de accesos exteriores"*⁵.

Dicha unidad se consigue mediante el empleo de una simetría rotunda entre las tres piezas descritas (además de en cada una por separado), del *"lenguaje formal y la marcada horizontalidad"* de su composición. De nuevo es necesario señalar el papel de las escaleras al respecto, si bien permiten el funcionamiento de sus partes de manera independiente, también articulan *"la secuencia volumétrica del edificio"*.

La composición horizontal del conjunto queda patente por la marcada división en tres bandas, que aunque sólo se explícita en las piezas laterales, se extiende al todo. Por un lado, el zócalo de ladrillo que constituye la primera banda, se ajusta a la altura de las puertas de acceso de la actividad industrial, que se mantienen en la pieza central del edificio. Por otro, la decoración de líneas horizontales de la segunda banda se apoya en una imaginaria que sugieren los ojos de buey de toda la fachada. La última banda la definen los huecos de ventana y los entrepaños de ladrillo intermedios, realizados por las líneas horizontales de sus capialzados y alféizares. Estas líneas definidas por los huecos de ventana se verían continuadas en el vacío de las terrazas con las barandillas metálicas, de manera que podría trazarse visualmente, una horizontal que recorriera todo el edificio. En la coronación del edificio se proyectaban albardillas de remate y sendas barandillas en las piezas laterales, que contribuían a esta horizontalidad descrita.





9. Casa "del Barco". Detalle de escalera y ala Este.

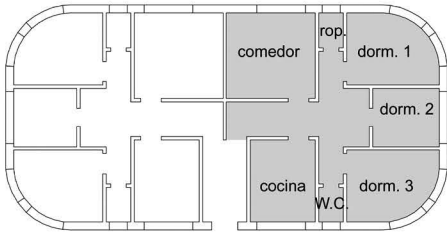
Hoy éstas últimas han desaparecido, en la rehabilitación del edificio⁶, las escaleras se han macizado y los huecos de ventana han pasado a recercarse en sus cuatro lados, perdiendo cierta percepción original; ahora parecen perforaciones sobre la masa más que líneas continuas.

Un último aspecto a estudiar es el referido a las viviendas proyectadas en las alas extremas. Como ya sabemos, de acceso independiente al industrial proporcionado por las dos ligeras escaleras que comunican con las terrazas, las viviendas se ubican pareadas compartiendo una pieza de ingreso; ésta, precedida de un pórtico dispuesto lateralmente en la terraza, que la protege. Estos primeros años del siglo XX son años de revisión y redefinición de la vivienda en toda Europa, como sabemos⁷. Las consideraciones higiénicas estaban en boca de todos y comportaban ciertas necesidades: de aumento de iluminación y ventilación para las habitaciones, de una

⁵ GONZÁLEZ CUBERO, Josefina, "Casa del Barco", *op. cit.* p. 216.

⁶ El edificio se ha habilitado como Centro de Salud. Entre otras modificaciones, las fachadas han alternado su condición de principal, se han añadido dos pasajes en las terrazas que desvirtúan su perfil y se ha coloreado de rojo el gris original de su fachada.

⁷ baste por ejemplo recordar el CIAM de Frankfurt de 1929 que se ocupó del tema de la célula o vivienda mínima. Además las *Siedlungen alemanas*, las *Höfe vienesas*, los discursos de Gropius, Le Corbusier, los "esquemas tipológicos del *existenzminimum*" de Klein, etc. que eran seguidos desde la península a través de las publicaciones y los viajes de algunos arquitectos hacia fuera o hacia dentro de nuestras fronteras.



10. Casa "del Barco". Planta de viviendas.
11. Casa "del Barco". Detalle de cuerpo redondeado lateral.



⁸ Así incluso, lo especifica en la memoria del proyecto: "*Todas las habitaciones de que consta cada departamento, (cocina, comedor, tres dormitorios y W.C.) tienen luz directa*". Por otro lado, el Inspector municipal de Sanidad considera estas características favorables en su informe (8 de diciembre de 1936) además del "*pasillo central para independencia de todos los cuartos. (...) Las distintas habitaciones (...) reúnen buenas condiciones higiénico-sanitarias de luz, cubicación y ventilación directa*"....

cómoda disposición de éstas, de una economía de recorridos y de un interés por dispensar una a cada miembro adulto de la familia. Así fueron desapareciendo los dormitorios sin ventilación directa y se fue generalizando el uso del cuarto de baño con inodoro; pero limitados aún por esquemas distributivos tradicionales, sin ninguna contribución innovadora a la vivienda. Tal sucede en la planta de las viviendas proyectadas por Candeira, que dota a todas las habitaciones de ventilación e iluminación directa⁸, incorpora un cuarto de baño al programa de vivienda y reduce la longitud del pasillo centrándolo en la planta; pero no llega a un resultado renovador como pueda ser el de las ya citadas de Fungairiño. La brillante resolución de fachada mediante la incorporación de un lenguaje de vanguardia no se ve, sin embargo, acompañada de una reflexión consecuente según los principios de la nueva arquitectura del Movimiento moderno.

En definitiva, la "Casa del Barco", supone uno de los mejores ejemplos de arquitectura racionalista ejecutados en Valladolid, que mediante un lenguaje moderno vinculado al estilo "rupturista" propio de la Generación del 25, logra una gran coherencia en su forma y su funcionamiento.



12. Casa "del Barco". Detalle de materiales de fachada.

Bibliografía relacionada:

- CORTÉS, Juan Antonio: "Castilla y León" en *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Asturias, Galicia y Castilla y León, 1998, pp. 177-190
- FLORES, Carlos: *Arquitectura Española Contemporánea I 1880-1950*, Madrid, Aguilar, S.A., 1989.
- GIGOSOS, Pablo y SARAIVA, Manuel: *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1997, pp. 193-195.
- GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "Casa del Barco" en la *Guía de Valladolid*, Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid, Valladolid, 1996, pp. 216-217.
- SANZ CEBALLOS, Carlos Vidal: "Oficinas de la refinería de Aceites Hipesa", en *La arquitectura de la industria, 1925-1965*, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2005, p. 143.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1979, p. 366.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia: "El urbanismo y la arquitectura en los primeros cuarenta años del siglo XX", en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1988.

COLEGIO APOSTÓLICO DE LOS PP. DOMINICOS MIGUEL FISAC, ARQUITECTO INVENTOR

JUAN ANTONIO CORTÉS

Historicismo clasicista, empirismo, organicismo, expresionismo, realismo de lo popular, racionalismo, humanismo, esencialismo constructivo, son términos aplicables –y que han sido aplicados– a la arquitectura de Miguel Fisac en sus sucesivas etapas o coexistiendo en un mismo momento. Se ha escrito también sobre la influencia concreta de la arquitectura sueca, la japonesa y la hispano-árabe en la obra del arquitecto. Esto es una prueba de su atención a las tendencias diversas que se han ido sucediendo y entrelazando en la escena arquitectónica europea a partir de los años cuarenta, además de su sensibilidad para recoger los valores de arquitecturas de otras épocas o lugares.

Esta atención a diversas arquitecturas no debe confundirse con el eclecticismo, actitud que está absolutamente alejada de la trayectoria del arquitecto. No se trata de una disposición para elegir indistintamente uno u otro estilo o para refundirlos en un mismo proyecto; se trata, por el contrario, en el caso de Fisac, de una trayectoria coherente, caracterizada por su receptividad a las posturas arquitectónicas que en cada caso le parecen más válidas o más adecuadas. Esta postura va de algún modo unida en Fisac a la de su generación, la que hace su aparición en 1942, en la inmediata posguerra y en un vacío de maestros provocado por la ausencia o cambio de actitud de los que habían sido arquitectos más sobresalientes durante los años treinta. Esto obligó a las primeras generaciones de después de la guerra a realizar una búsqueda autodidacta.



1. Miguel Fisac. Colegio Apostólico de los Padres Dominicos. Valladolid, 1952-54. Detalle del ábside de la iglesia.

Nota: Este escrito es una versión algo ampliada del publicado en *BAU*, n.º 1, noviembre de 1989, pp. 78-82.

2. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Vista general de la iglesia desde el patio.



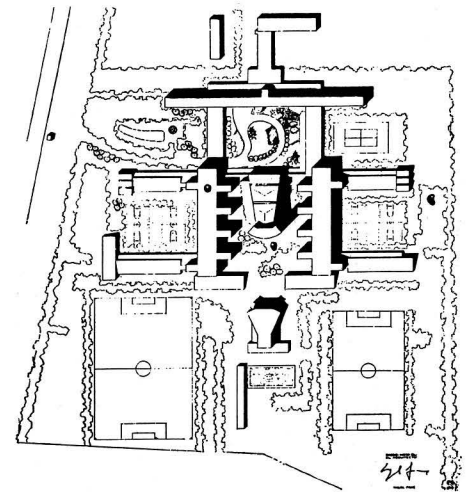
Dentro de este panorama, la indagación personal de Fisac adquiere características propias. Un aspecto de su obra señalado repetidamente es el de la valoración del material, algo en lo que ha de incidir necesariamente una reflexión sobre su figura como arquitecto. En la arquitectura de Fisac, la expresión arquitectónica se confía en gran medida, junto a los factores de forma y de luz, a las características del material. Características como color, textura, tratamiento superficial, serán fundamentales en el resultado de sus edificios. Pero lo más interesante del uso que esta arquitectura hace de los materiales es el énfasis puesto por el arquitecto en la coherencia de utilización del material de acuerdo con sus condiciones propias, con su modo de ser y de producirse. En este sentido, el ladrillo y el hormigón no sólo se diferencian para Fisac en su distinta calidad de acabado, sino, fundamentalmente, en su distinta naturaleza constructiva, en la particular manera en que cada uno de ellos pasa de ser

material a ser obra edificada. Esta diferente manera de puesta en obra según sus condiciones inherentes es lo que Fisac pondrá de manifiesto, permitiendo al material alcanzar plenamente sus posibilidades potenciales.

Siendo importante en su arquitectura la consideración del trabajo estructural, lo más relevante para Fisac es la diferente manera en que cada material da lugar a formas construidas, a elementos arquitectónicos, la idiosincrasia propia de cada material en cuanto a su modo de disponerse, de cohesionarse, para conformar piezas estructurales, muros resistentes, cerramientos, etc. Esto es lo que distingue a los dos materiales que empleará preferentemente Fisac: el ladrillo y el hormigón armado. El ladrillo es una pieza que –sin entrar en el procedimiento por el que llega a serlo– se presenta en obra ya definida en su forma, dimensiones, consistencia y textura. Al ser una pieza prismática rígida, su modo propio de trabajar es el apilamiento y “prefigura –como afirma Fisac– el muro construido por él”. El ladrillo determina, pues, desde su propia constitución física, la forma del elemento –el muro–, que es el resultado de un proceso constructivo –el apilamiento de hiladas horizontales– implícito en su propia forma. El hormigón, por el contrario, es un material que, si no se le prefabrica, llega a obra en estado fluido y sin ninguna predeterminación formal, preparado para adoptar la forma del molde en el que se le vierta.

Fisac restringirá el uso del ladrillo a la construcción de planos y volúmenes prismáticos y utilizará el hormigón en su condición de material capaz de adoptar cualquier forma, lo que será decisivo en la evolución de su obra. Un hormigón que, libremente moldeado, da lugar al principio de los años cincuenta a una serie de galerías o pórticos en los que se establece una continuidad formal entre los pilares y las membranas onduladas, en obras como el Centro de Formación del Profesorado en la Ciudad Universitaria de Madrid, el Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en Valladolid o el Instituto de Enseñanza Media de Málaga. El hormigón tendrá una utilización en pórticos estructurales, que aprovechan su adecuación para crear grandes voladizos, en edificios como el Teologado de San Pedro

3. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Planta general.





4. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Estanque y zona de descanso de los Padres.

Mártir en Alcobendas y las Casas de la Cultura de Ciudad Real y Cuenca, en la segunda mitad de la década. En otros, como el Centro de Investigaciones Fitológicas y el edificio Vega de oficinas, el elemento característico es una pieza corrida en C que aloja los rollos de persiana de un piso y los radiadores del siguiente, y que resuelve, junto con la banda corrida de ventanas, todo el cerramiento. Pero es a partir de finales de los cincuenta cuando el hormigón adquirirá a manos de Fisac sus máximas posibilidades funcionales y expresivas. Como material de cubierta, el hormigón pasa a ser a la vez material estructural, de cerramiento y de recogida de aguas, permitiendo, al darle forma en piezas discontinuas, dejar paso a la luz natural en determinados casos. Esta plasticidad del hormigón, que le hace poder tomar formas tan particulares como las de los “huesos” —piezas independientes que por yuxtaposición dan lugar a la cubierta—, permite asimismo su tratamiento como superficie alabeada continua que, mediante el mecanismo de giros alternados, configura la totalidad del edificio, algo que ocurre en los laboratorios Jorba.

Este manejo del material por Fisac para explotar su capacidad formal, su capacidad para generar formas que son deudas de sus propias características como material y a la vez constituyen nuevas e inesperadas soluciones, sería suficiente para calificarlo como arquitecto inventor.

Pero este calificativo no se restringe en Fisac al aspecto referido. Podría decirse que, en términos generales, la postura de Fisac ante la arquitectura es la del inventor. Dentro del más puro espíritu de la modernidad, Fisac aborda cada proyecto con la actitud del creador de formas, pero no de formas en abstracto, sino de formas ligadas a la capacidad formadora de cada material y al juego funcional-estructural-espacial de las piezas obtenidas con dichos materiales. La actitud de Fisac, por otra parte, no es la de plantearse el proyecto como una creación a un nivel global y de composición abstracta; su búsqueda de invención se dirige a los componentes del edificio, a las piezas particulares y concretas. Así, la trayectoria de su obra podríamos entenderla jalonada por una serie de inventos, que



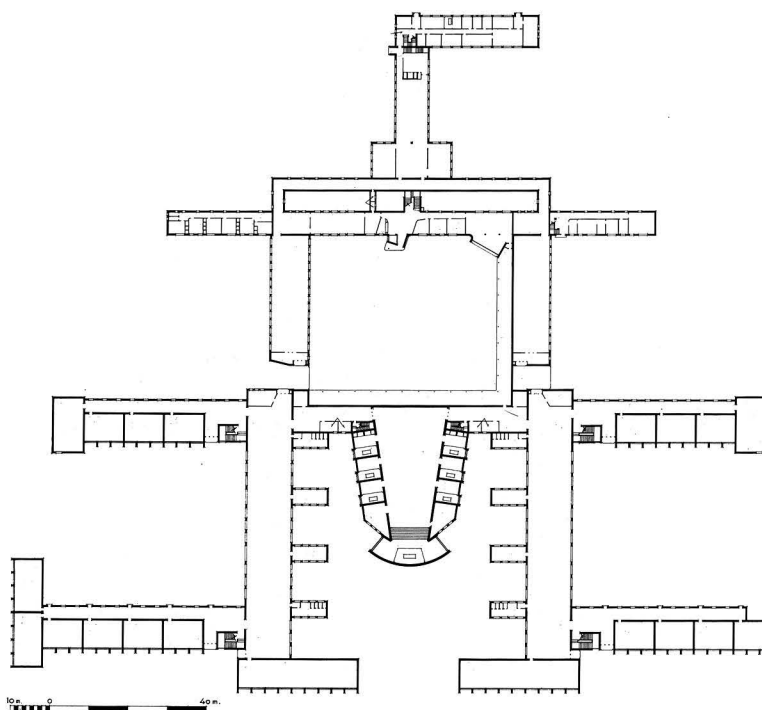
5. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Pórtico del patio.

son las piedras de toque de sus respuestas proyectuales. Unos inventos que, en ocasiones, se despegan de la realidad de lo puramente arquitectónico y pasan a la categoría de gesto surreal.

Centrándonos en lo más arquitectónico, su obra está plagada de esos inventos: desde los pilares en doble V del Instituto Cajal y el ladrillo hueco para el mismo –anticipación con su solape en un plano vertical de lo que serán los “huesos” en el horizontal de la cubierta–, los techos del Instituto Laboral de Daimiel, el módulo volado de la Casa de la Cultura de Cuenca, el “muro dinámico” de varias de sus iglesias, las piezas de doble curvatura en “ala de gaviota” en el proyecto de la iglesia de San Esteban de Cuenca, los tratamientos “acolchados” de sus últimas obras, la solución en chapa curvada del edificio Bioter, etc, además de otros mencionados al tratar de su uso del hormigón, atestiguan esta vocación inventora del arquitecto.

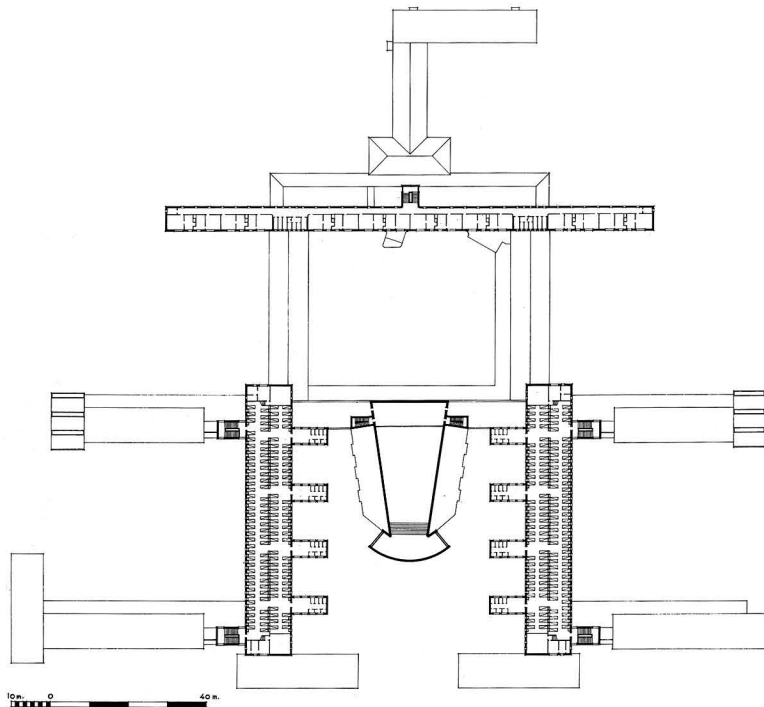
EL COLEGIO APOSTÓLICO DE LOS PADRES DOMINICOS EN VALLADOLID

Este edificio, realizado entre 1952 y 1954, constituye un punto significativo en la trayectoria de Miguel Fisac, ya que corresponde a los inicios de su etapa de los años cincuenta y a una nueva concepción de la arquitectura religiosa. Reune un programa de colegio con internado¹ y otro conventual. El primero consta de dos grandes cuerpos destinados a los dormitorios del internado y de cuatro pabellones de aulas. El segundo alberga las habitaciones de la comunidad dominica en un largo bloque lineal y, detrás, las dependencias de cocina y otros servicios. Ambos se relacionan mediante un patio-claustro, cerrado lateralmente por las alas de los comedores y al que también da la iglesia.



¹ "Para dos grupos de estudiantes, unos de 10 a 13 años y otros de 14 a 16, con instalaciones totalmente separadas: aulas, dormitorios, comedores y zonas de recreo y con un solo lugar de reunión común: la iglesia". (Miguel Fisac. En Andrés CÁNOVAS, ed. *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*. Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1997, p. 69).

Es una interesante combinación de disposición simétrica a escala de conjunto –justificada por la duplicidad de gran parte de las dependencias– con una mayor libertad en las relaciones parciales entre los pabellones y en el tratamiento de cada volumen, lo que podría vincularse al realismo escandinavo. La disposición simétrica sigue sólo en apariencia un esquema “beaux-arts”, ya que el eje no se materializa por una serie de piezas que den una continuidad espacial y de recorrido. Sólo el cuerpo de cocinas se sitúa en dicho eje además de la iglesia, y ésta no presenta fachada propiamente dicha y sólo se accede a ella lateralmente. También es lateral el ingreso al patio –y al conjunto– desde la entrada a la finca, tal como explica el arquitecto: “Siguiendo la intención de crear tensiones estéticas en edificios que programáticamente son simétricos, en lugar de



6. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Planta baja.

7. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Planta primera.

8. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Detalle de la fuente del patio.



proponer una aparatosa entrada monumental, realicé la entrada lateralmente creando espacios interiores llenos de tensiones que ocasionan angulados puntos de vista”². Este patio tiene la doble condición de espacio de acceso a las distintas dependencias y de espacio claustral. Aunque responde a una composición formalmente simétrica, tiene una serie de elementos que le quitan esa formalidad: la galería porticada adosada a dos de los lados en ángulo, la cristalera del estar del edificio de la comunidad, la marquesina de la entrada a éste, el campanario, y el tratamiento del jardín que el patio encierra, con caminos, áreas de vegetación, pavimentos, estanques y fuente, dispuestos todos ellos según criterios paisajísticos libres.

Las piezas se definen espacialmente, se orientan y se sitúan en el conjunto según criterios de uso, y se establece una muy buena relación entre los cuerpos edificados y los espacios libres –ajardinados o de patios de juegos– acotados por esos

² Citado en Francisco ARQUES SOLER. *Miguel Fisac*. Ediciones Pronaos, Madrid, 1996, p. 85.

9. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Pórtico de acceso a la residencia de los Padres.



cuerpos. A esta disposición de los espacios construidos y de su relación con los espacios libres –disposición más próxima a una arquitectura naturalista que a una académica, a pesar de la imagen global de la planta– habría que añadir un tratamiento realista de los materiales, a los que, en su calidad de elementos constructivos, se confía el efecto expresivo de la obra: muros de ladrillo, dinteles, galerías y marquesinas de hormigón, pared de piedra del ábside de la iglesia.

Otro aspecto a señalar es el cuidado con el que están proporcionados e iluminados los espacios. Proporción e iluminación que se emplean como mecanismos de caracterización de las diferentes estancias: dormitorios, aulas generales o específicas, recreo cubierto, biblioteca, etc. Y, como espacios de carácter contrapuesto, pero ambos especialmente destacables, hay que mencionar los comedores y la iglesia. Los comedores son piezas perfectamente prismáticas, espacios diáfanos muy deli-



10. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Recibidor de acceso a la residencia de los Padres.

cadamente proporcionados y con una iluminación homogénea a base de huecos a haces interiores y uniformemente repartidos en dos filas superpuestas en las paredes largas. Esto crea una caja espacial perfectamente regular y en la que la relación visual entre profundidad, anchura y altura –claramente diferenciadas entre sí en orden decreciente, pero no tanto como para no establecer una relación proporcional entre ellas– da un armonioso resultado.

El otro espacio destacable, y el más sobresaliente por sus características singulares y por su importancia en el conjunto, es la iglesia. La solución de muros de ladrillo convergentes hacia el altar y que focalizan la atención hacia el mismo; la mayor amplitud, curvatura y cambio de material de la pared del ábside, que recibe una intensa iluminación por los ventanales verticales de los lados, no visibles desde la nave; la elevación del suelo hacia el presbiterio; el escalonamiento ascendente del techo que da lugar a dos filas de vidrieras; la limpieza de todos los paramentos; la no interferencia de las capillas laterales con el espacio diáfano de la iglesia: todas ellas son características que definen el primer ejemplo edificado de la larga y brillante trayectoria de Fisac como constructor de iglesias modernas. Éstas constituyen quizá la muestra más importante dentro de su obra –por su originalidad e inclusión sintética de cualidades arquitectónicas– de la capacidad de invención de este arquitecto.

Un aspecto significativo del edificio fue el encargo a diversos artistas de obras que enriquecen plásticamente el conjunto: una escultura de Santo Domingo obra de Jorge Oteiza en la pared exterior del ábside, un grupo escultórico de José Capuz en el interior del mismo, las vidrieras de José María Labra en el techo de la iglesia, los azulejos decorados de Valdivieso en las paredes de los comedores, etc., todas ellas con temas figurativos aunque diversas estilísticamente. Es de reseñar que la iglesia fue premiada en 1954 con la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Viena.

El Colegio Apostólico de los Padres Dominicos es, globalmente, un proyecto de notable interés, en el que Fisac resuelve un programa complejo mediante un esquema claro en

11. Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Vista general de la iglesia.



su disposición general y en el que se definen muy eficazmente una serie de espacios específicos, atendiendo a su forma y dimensiones, a su iluminación y a un expresivo empleo de los materiales. Supone, como es habitual en su obra, una respuesta inventiva y a la vez realista y moderada en el uso de los instrumentos de la arquitectura, con un resultado nada obvio y que hoy conserva en un alto grado sus virtudes originarias.

IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

RITMO, LUZ, LÍMITES Y ESCALA

NIEVES FERNÁNDEZ VILLALOBOS

“Desde los márgenes se vive de otra “manera” pero no se vive desde la ignorancia” escribía Celestino García Braña para referirse a muchas de las obras nacidas en la posguerra española que, aparentemente silenciosas, supieron, con la mirada en la experiencia europea y desde el realismo que el país requería, llenar su arquitectura de hondos contenidos donde todavía *laten las ideas y está presente el coraje*.

Y es que, la España de esos años se desarrollaba en un ambiente marcado por una arquitectura de raíz historicista y de carácter grandilocuente promovida por el régimen franquista. De manera que, en la década de los cincuenta, varios arquitectos intentaron acabar con el aislamiento en el que había estado sumido nuestro país, tratando de recuperar las preocupaciones del primer racionalismo español y adherirse también al panorama contemporáneo de la arquitectura europea.

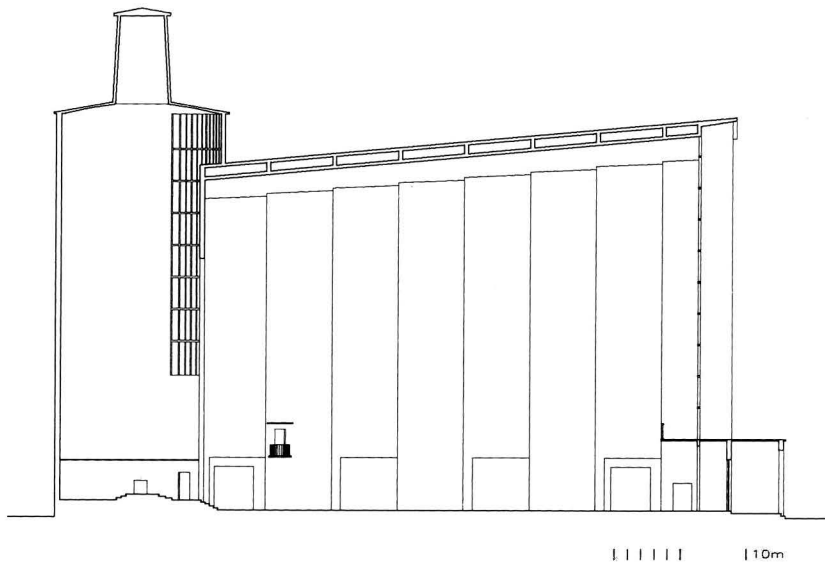
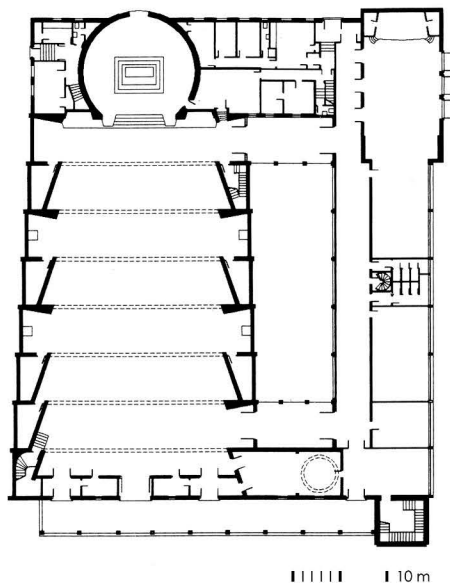
Esta situación, en Valladolid, coincidía con la época de mayor auge de los polígonos residenciales, de carácter oficial, que pretendían paliar la demanda que se había venido generando desde el período anterior. La necesidad de proveer a estos nuevos polígonos de las dotaciones precisas impulsó la construcción de nuevas iglesias, en la mayoría de los casos, con una gran pobreza de medios y humildad formal, aunque tratando de preservar siempre la imagen emblemática que debían mantener dentro de la comunidad.

Julio González Martín (entonces arquitecto municipal y de la Obra Sindical del Hogar en Valladolid y arquitecto comar-



1. Polígono Residencial “4 de Marzo”. Iglesia y Centro Parroquial Santo Domingo de Guzmán ocupando una posición central.

¹ GARCÍA BRAÑA, Celestino: “Introducción” *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. C.O.A.A., C.O.A.G. C.O.A.C.Y.L.E. y C.O.A.L. p. 36.



2. Santo Domingo de Guzmán, 1956-1963. Planta general del conjunto.
3. Santo Domingo de Guzmán. Sección longitudinal (proyecto original).

cal del Instituto Nacional de la Vivienda-INV) tuvo, durante esos años, un papel protagonista en la ciudad, tanto en la creación de estos conjuntos residenciales como en la construcción de sus iglesias. Intervendría, junto a J. Vaquero y J. L. Tuesta, en el desarrollo del polígono "4 de Marzo", una operación del INV de 1.950 viviendas, que ocuparía una posición marginal en el tramo sur de la ciudad como remate del Paseo Zorrilla. El grupo se articuló en dos sectores separados por un parque central, donde Julio González y Manuel López Fernández (el antiguo arquitecto de la Oficina de Urbanismo) levantaron una unidad parroquial, de 1956 a 1963, con la intención de hacerla disfrutar de una posición dominante dentro del barrio.

En la planta general del conjunto se puede observar cómo el orden estructural del templo parece haber inspirado el proyecto en todos sus elementos. Alrededor de un patio lateral



4. Santo Domingo de Guzmán. Vista exterior. (Torre del proyecto original).

a la nave de la iglesia se sitúan las dependencias parroquiales, y de equipamiento social, en los lados norte y este del conjunto. Un pequeño baptisterio cierra la crujía de unión del templo y las dependencias parroquiales en la cara sur, la correspondiente a la entrada. Al exterior, un esbelto pórtico hace de filtro, mientras une el volumen de la nave con el elegante campanario.

Los autores se hacen eco del debate existente entre la tradición y la modernidad de la arquitectura religiosa provocado por el importante impulso renovador que, aunque característico en España en esta época, había sido iniciado en los años veinte por los arquitectos centroeuropeos. En palabras de Julio González: *“una iglesia ha de seguir los caminos tradicionales al mismo tiempo que los de actualidad, y tiene que ser simultáneamente tradicional y moderna”*²

² Pablo GIGOSOS y Manuel SARAVIA: *Arquitectura y Urbanismo de Valladolid en el S. XX*. Ateneo de Valladolid. Valladolid, p. 37.



5. J. González. Iglesia de los Padres Franciscanos, 1951-56.

³ M. GUINZBOURG "Construcción y Forma en Arquitectura. El Constructivismo" Comunicación. Madrid, 1972. Citado por C. GARCÍA BRAÑA, *op. cit.* p. 31.

⁴ La Iglesia de San José Obrero es realizada, por Julio González Martín para el Barrio de San Pedro Regalado en 1959-61, con una gran pobreza de medios constructivos que tratan de ocultarse mediante los planos plegados de escayola en el interior y, en el exterior, mediante los diferentes aparejos de ladrillo que varían en los tres alzados existentes, a veces acompañando la entrada de luz, pero otras con vocación simplemente ornamental.

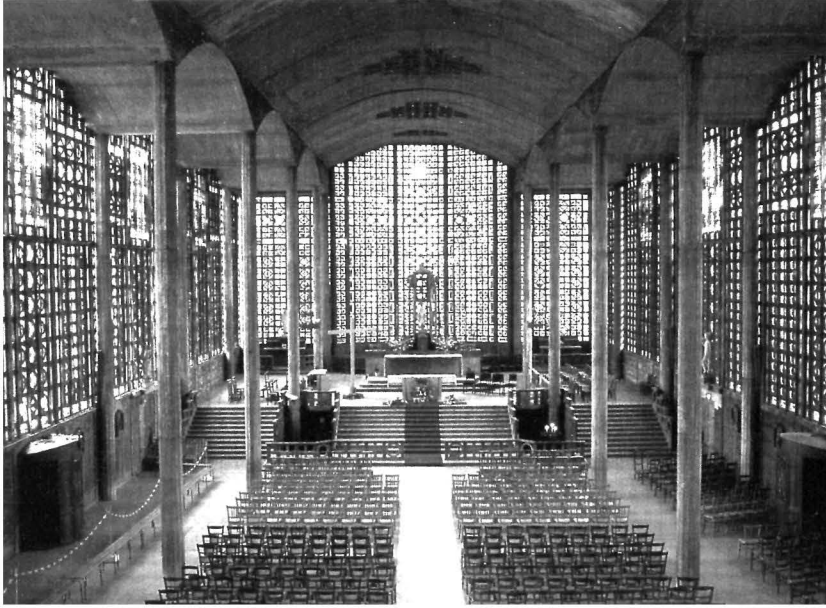
⁵ CORTÉS, J. Antonio: "Castilla y León" *Arquitectura Moderna en Asturias...*, pp. 189-190.

⁶ GIL, Paloma: *El Templo del S. XX*. Serbal. Barcelona, 1999, pp. 102-104.

De esta manera, los autores combinan el esquema tipológico tradicional de planta basilical con un tratamiento moderno de los cerramientos, tanto por su desnudez formal como por la presencia rítmica de las pantallas-contrafuertes de hormigón que sujetan una bóveda rebajada. Un uso similar de la estructura había sido utilizado, por Julio González, en la iglesia realizada a los Padres Franciscanos unos años antes, cuyos soportes, por el contrario, al estar el edificio situado entre medianeras, se acusaban en el interior de la nave.

En ambos proyectos la arquitectura y la construcción se presentan en una relación fructífera e inseparable y el ornamento se hace innecesario. Fundamentalmente en Santo Domingo de Guzmán, los autores parecen repetir las palabras de Moïseï Guinzbourg: "*Para nosotros, el elemento decorativo más deseable es precisamente el que es simple en un aspecto constructivo; pues, el concepto de "constructivo" absorbe el de "decorativo"*"³ En esta obra, a diferencia de otras de sus iglesias posteriores⁴, el ritmo provocado por las costillas de hormigón al exterior y los verticales paños de ladrillo al interior, son suficientemente contundentes y sus texturas no requieren ningún tratamiento adicional.

Serán muchas las iglesias que recurran al empleo de la estructura de hormigón como elemento de orden e imagen del edificio, vía iniciada por Auguste Perret⁵ en los años veinte y treinta. Sus proyectos perseguían la tendencia comenzada en el S. XX de conseguir la sensación de unidad espacial en la planta longitudinal. En su templo de *Nôtre Dame de Consolation*, en La Raincy, 1922-23, aunque se mantenía una organización jerárquica del espacio esencialmente clásica, los soportes se hicieron intencionadamente esbeltos y se colocaron lo suficientemente separados como para que no existiera una división real del espacio. Perret impuso además la simplicidad formal, eliminando todo lo superfluo, y cargó el espacio de la lógica material que reclamaba la razón moderna⁶. Se iniciaba así una tendencia proyectual, empleada por muchos autores, que desemboca en la configuración de espacios religiosos, en los que, con la desaparición o presencia discreta de



6. A. Perret. Notre-Dame du Raincy, 1922-23.

los soportes, tomarían protagonismo escasos elementos. En la iglesia de Santo Domingo de Guzmán estos elementos serán, además del ya comentado ritmo estructural, los límites, la luz y la escala.

Los autores basan la estructura espacial de la iglesia en la consideración del altar como foco de todas las percepciones y utilizan los límites y la luz, de manera indisoluble, para propiciarlo. Esta tendencia “concentradora”⁷ había ya protagonizado muchos de los espacios religiosos realizados en Europa por Otto Bartning y Dominicus Böhm, en los años 20 y 30, y defendidos también por Rudolf Schwarz en varios de los modelos proyectuales que presentaba en su obra *Vom bau der Kirche* (De la construcción de las iglesias) de 1938. Como diría éste último de su *Templo de Día* en Aquisgrán: “un único recinto austero, libremente organizado y orientado hacia una sola meta”⁸.

⁷ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio: *Iglesias Nuevas en España*. Polígrafa. Barcelona, 1963, pp. 88-89.

⁸ GIL, Paloma, *op. cit.*, p. 106.



7. J. González. Iglesia de San José Obrero, 1959-61.

8. Santo Domingo de Guzmán. Alzado Oeste.

⁹ C. GARCÍA BRAÑA: "Poblado de Fontao", *op. cit.*, pp.126-133.

¹⁰ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio, *op. cit.*, p. 51.

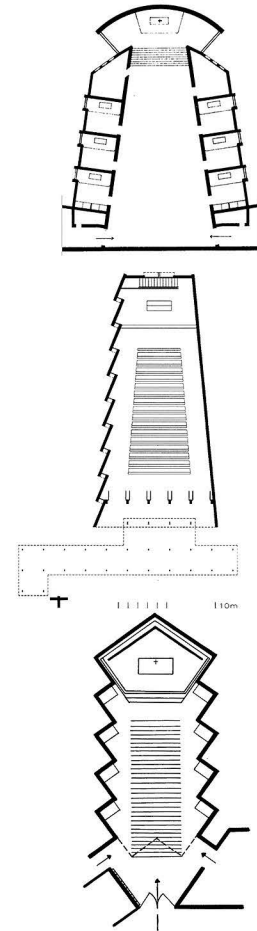
Esa configuración del altar como foco o "convergencia", como la denominaría Miguel Fisac, define también muchas de las experiencias religiosas del momento y hace surgir una gran variedad de soluciones con plantas parabólicas, en trapecio, abanico o, en triángulo truncado rematado por un muro curvo, como la que el arquitecto manchego había utilizado en Valladolid en 1952 para la realización de la iglesia del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos (merecedora de la Medalla de Oro en el Concurso de Arte Religioso de Viena de 1954). En la iglesia de Santo Domingo de Guzmán se pretende acentuar la direccionalidad inherente en la planta basilical tradicional mediante la fragmentación de los límites laterales, empleando muros de ladrillo en dirección oblicua que convergen hacia el presbiterio. Los pequeños tramos inclinados permiten la entrada de luz en la nave. Es una luz tamizada, indirecta, que acariciando los muros de ladrillo consigue suavizar su estricta sobriedad.

Este tratamiento fragmentado de los muros laterales dirigidos hacia el altar había sido utilizado en dos proyectos españoles realizados en 1954. Uno de ellos, corresponde a una sencilla iglesia que acompañaba, junto a otras dotaciones, las viviendas de los trabajadores del poblado minero de Fontao, en Silleda, realizado por J. César Cort y Joaquín Basilio Blas⁹. El pequeño templo recibía a los fieles a través de un pórtico en contrastada horizontalidad con la contundente verticalidad de la torre del campanario. El espacio interior aparece dominado por la visión del paisaje a través de la fachada acristalada tras el altar, foco indiscutible del espacio, que trata de acentuarse con la elección de una planta ligeramente trapezoidal y con la ruptura de uno de los muros laterales, el orientado al oeste, cuyos fragmentos oblicuos introducen la luz de un modo similar al de "la iglesia del 4 de Marzo". El otro proyecto, ganador del Premio Nacional de Arquitectura de 1956, probablemente fuera conocido por los autores de nuestra iglesia. Se trata de la Capilla perteneciente al Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino, en la Ciudad Universitaria de Madrid, realizado por J. García de Paredes y Rafael de la Hoz, donde utilizaban muros de ladrillo con-



vergentes hacia el altar en ambos lados. Como explican sus autores: *“Era una consecuencia directa del bloque dominante del Colegio Mayor en proporciones y estructuración. Esta consecuencia se ha traducido en un volumen dentado de menor importancia, en el que los planos ciegos de ladrillo se alternan con rasgados ventanales, que dirigen la luz hacia delante sin producir deslumbramiento”*¹⁰.

La iglesia de Santo Domingo, como en el primer proyecto, abocina ligeramente la planta para apoyar la direccionalidad deseada y adopta, como en el segundo, los muros oblicuos de ladrillo que conducen la luz interior en los dos lados. A diferencia de ambos, contiene los tramos en un volumen prácticamente rectangular, el cual dibuja al exterior una suerte de sombras que, bajo la cubierta, acompañan a la estructura de hormigón. También traza un zócalo que interrumpe las entradas de luz lateral en la nave, y en el que la planta recupera su forma “rectan-



9. M. Fisac. Iglesia del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos, 1952-1953.
10. J. César Cort y J. Basilio Blas: Iglesia de Fontao, en Silleda, 1954.
11. J. García de Paredes y Rafael de la Hoz. Capilla del Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino. Madrid, 1952.

12. Santo Domingo de Guzmán. Linterna del ábside.



gular”, conformando pequeños espacios que generan un ritmo de sombras, esta vez alternante, según se abren o cierran al espacio principal. Estos espacios recogidos representan las numerosas capillas que antiguamente flanqueaban las naves y pretendían definir un recorrido a través de encuentros que alimentaban la fe, a la vez que ensalzaban la riqueza del templo. Pero los espacios cerrados en Sto. Domingo de Guzmán carecen de iluminación, y la situación de sus entradas indica que son espacios al servicio de los contiguos, los abiertos, desprovistos, sin embargo, de cualquier decoración e imagen y destinados, fundamentalmente, a la confesión de los fieles.

No sólo los límites laterales, sino también la cubierta, tratan de apoyar esta idea de convergencia. La bóveda rebajada desciende ligeramente hacia el altar, efecto que la perspectiva frontal ayuda a enfatizar. Por su parte, el suelo en este punto colabora situándose en un nivel más alto que el de la nave.

¹¹ Palabras de Miguel Fisac en las que puede leerse su amor a lo clásico visible en sus primeras obras religiosas: la Iglesia del Espíritu Santo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de 1948, en Madrid, y el concurso de la basílica de la Merced. Véase FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio, *op. cit.*, p. 41.

El ábside, con planta ultra-semicircular o de herradura, es probablemente el elemento más tradicional del templo. Los autores recurren en este punto, como también había hecho Miguel Fisac en sus primeros proyectos religiosos, a *“lo perenne, ese perfecto equilibrio entre la idea y la forma, lo que sobrevive a los gustos y a las modas y no está pasado; está inédito esperando que alguien se decida a tenerlo en cuenta”*¹¹. En claro contraste con el volumen prismático de la nave, la planta del presbiterio adopta en su planta la forma de círculo, símbolo clásico de lo divino, y se cubre con una cúpula, representación simbólica de la morada de Dios. Y en este discurso de signos narrativos, la luz se derrama sobre el altar desde una linterna –que se repite, más pequeña, sobre el baptisterio– empleada anteriormente por Julio González en su *Instituto Laboral José Antonio Girón*¹² en Saldaña, Palencia. Este proyecto, realizado en el año 1952, presentaba el salón de actos y la capilla fundidos en un único espacio, formado también por una sola nave cubierta con una bóveda rebajada e iluminada lateralmente y un escenario-ábside envuelto por una cúpula, en cuyo centro se alzaba una linterna similar a la de Santo Domingo de Guzmán. Pero los ojos de buey que rodeaban la linterna del instituto han sido sustituidos en la iglesia, por dos grandes ventanales verticales dispuestos a los lados, como había hecho Fisac en la Capilla de los Padres Dominicos. Ni la linterna, debido a la gran altura del presbiterio, ni los huecos laterales, por la adopción de su planta en herradura, son vistos desde el espacio de la nave, generándose un efecto escenográfico que se acentúa al contrastar la textura de ladrillo de toda la nave con el acabado enfoscado del presbiterio. El mural, por otra parte, parece plasmar sobre la pared, “la Luz” procedente de la linterna.

Si la configuración de los límites y la luz, como hemos visto, se disponen para focalizar el altar y, por lo tanto, para crear, desde la abstracción, un discurso semiótico de lo religioso, la gran escala de la nave y aún más, del ábside, se emplean para conseguir una mayor expresividad espacial y apoyar también esa lectura de contenidos. El pórtico conduce a los fieles desde



13 y 13 bis. J. González: Exterior e interior de la Capilla-Salón de Actos del Instituto Laboral José Antonio Girón en Saldaña, Palencia 1951.



14. J. González e I. Bosch. Iglesia de San Pío X. 1951.

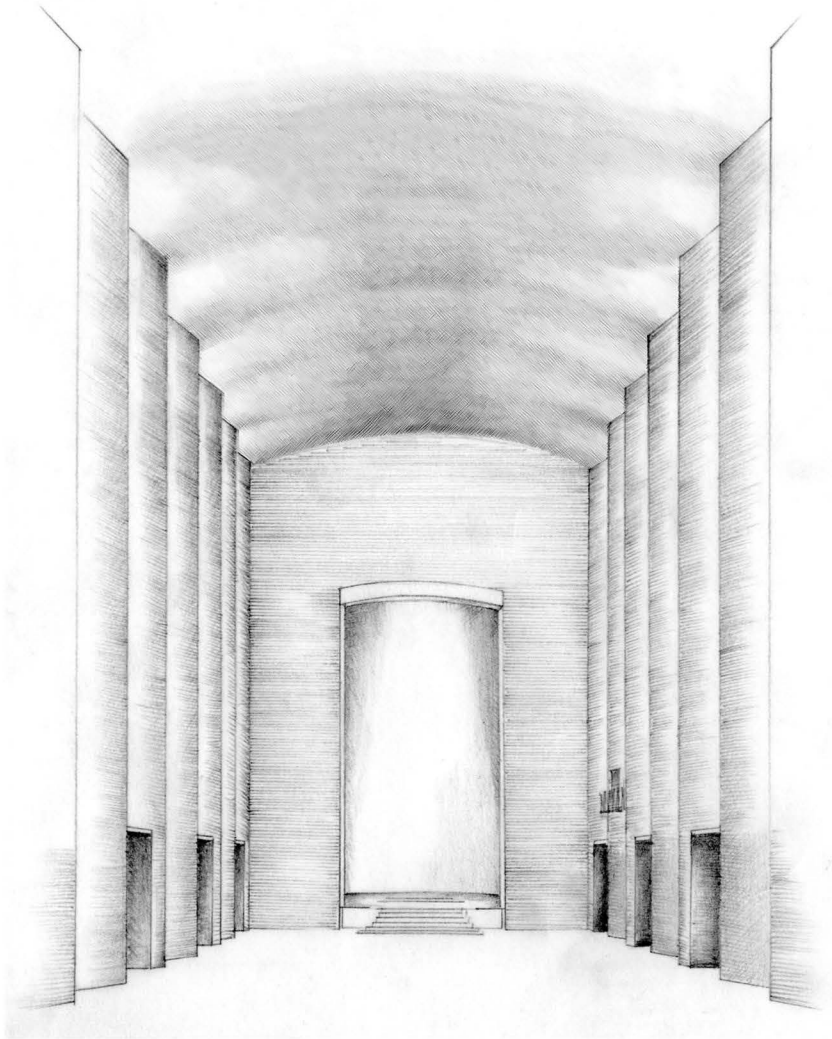
¹² Referencia señalada en Paloma GIL: "Iglesia de Santo Domingo de Guzmán" *Guía de arquitectura de Valladolid*. IV Centenario Ciudad de Valladolid, 1996, pp. 250.

Actualmente es llamado Instituto de Educación Secundaria "Condes de Saldaña". Aunque el espacio del ábside ha sido dividido, por motivos funcionales del presente, puede observarse como, su solución original, presentaba muchas similitudes con la iglesia descrita. Incluso los contrafuertes del ábside son destacados al exterior dibujando las blancas líneas verticales sobre el volumen cilíndrico de ladrillo.

el amplio espacio de la plaza al interior de la iglesia y hace de filtro solar, mientras su sombra los introduce en el ambiente requerido. La penumbra se mantiene en el acceso, donde el coro evita la percepción de la gran superficie acristalada de la fachada principal. Dentro del templo, las capillas laterales, precisamente en sombra, acompañan la proporción y las dimensiones humanas. En cambio, los altos fragmentos de ladrillo son iluminados en toda su longitud, y en ellos tan sólo el púlpito, resuelto con un sencillo balcón y una puerta convencional recortada en el muro, nos sirve como referencia, acentuando la monumentalidad del espacio a la manera que Kahn la definía: *"La monumentalidad en la arquitectura puede definirse como una cualidad, una cualidad espiritual inherente a una determinada estructura, capaz de transmitir la sensación de eternidad (...) Las estructuras monumentales del pasado poseen esas características de grandiosidad, en las cuales los edificios de nuestro futuro, de un modo u otro deben basarse"*¹³. Se trata, por lo tanto, de una monumentalidad que nada tiene que ver con lo grandioso o lo pretencioso de los materiales. Es lo *fuera-de-escala*, la tendencia a representar las grandes aspiraciones *humanas* incluso en los edificios más simples, y que acompañado, en este caso, del ritmo de la estructura y la dirección de la luz, puede llegar a expresar significados *divinos*.

Esa doble escala aparece también en el exterior, de manera que la presencia monumental del templo no se impone en el lugar, como en la iglesia de San Pío X realizada por Julio González con Ignacio Bosch para el Barrio Girón¹⁴, sino que trata de ser matizada y dialogar con lo circundante mediante distintos elementos. Las dependencias parroquiales, fundamentalmente aquellas que se adhieren al desmesurado ábside de gran abstracción formal, se presentan mimetizando a las viviendas que conforman el barrio, en dimensión y rasgos: copian su zócalo de piedra y los cercos blancos que rodean las ventanas domésticas. El alzado este repite el ritmo compositivo de la iglesia al acusar la estructura en el exterior y, con su única altura, ayuda a destacar la verticalidad de la torre. En

15. Santo Domingo de Guzmán. Dibujo aproximado del proyecto original. (Nieves Fernández Villalobos).



¹³ Louis I. KAHN, "Monumentality", en *New York and City Planning, A Symposium*. Philosophical Library, Nueva York, 1944. (pp. 578-9) Citado por Maurizio SABINI en "Louis I. Kahn y el Libro Cero de la Arquitectura" *Louis I. Kahn*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994, p. 21.

¹⁴ En una carta escrita por Julio González Martín dirigida a Ignacio Bosch, el 29 de Septiembre de 1950, queda expresada esta intención: "... He elegido la parte más alta del terreno más fácilmente edificable para emplazamiento de la Iglesia y plaza para que domine sobre todas las construcciones del grupo...". Carta reproducida en: M.ª Jesús GONZÁLEZ, Fernando FRAU y José Luis SÁINZ: "El Barrio Girón" *Anales de Arquitectura*, n.º 5, p. 110.

la fachada principal la gran dimensión del templo es suavizada por el pórtico. No en cambio en el alzado a poniente, donde ni siquiera el zócalo que conforma las capillas, consigue matizar la expresividad brutalista lograda con las pantallas de hormigón y los muros oblicuos de ladrillo. Es en la rotundidad y franqueza constructiva de este alzado donde reside actualmente el mayor atractivo del edificio ya que, además, es el único que sobrevive a las sucesivas reformas¹⁵ que han ido modificando el proyecto original.

Y si hemos descrito el ábside, por su planta, como el elemento más tradicional, sus proporciones y rotunda volumetría permiten, sin embargo, asemejarlo con un silo. Con imágenes de silos, precisamente, llenaba Le Corbusier, en 1923, varias páginas de *Vers une architecture*, mientras confirmaba la existencia de una *revolución* en el campo de la arquitectura y las artes.¹⁶ Y realmente *revolucionarios* han resultado muchos templos del siglo XX, cuyos autores, de la mano del funcionalismo o con la expresividad simbólica conferida a lo abstracto, han tenido que defenderse de las críticas que asimilaban sus arquitecturas con edificios paganos, fábricas, hangares o silos.

“Es pobre”, “Es descomunal” “Parece una fábrica”..., se oye comentar despectivamente de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La simbología que encierra la escala utilizada, la claridad estructural y el ritmo que provoca, la honesta desnudez de los materiales que resalta los efectos provocados por la luz, es decir, sus principales virtudes, son considerados aún hoy, después de cincuenta años, sus peores defectos. Dejamos responder a Miguel Fisac, que rebatía críticas similares, con quien Julio González, habiendo planteado en Saldaña una capilla-salón de actos, estaría probablemente de acuerdo:

“Debemos aceptar que si la iglesia se parece a una fábrica o a un cine, alabado sea Dios, que las fábricas o los cines no tienen que ser a la fuerza lugares de perdición, y es más natural que una iglesia de 1956 se parezca a una fábrica o a un cine, que son construcciones muy propias de estos tiempos, que no a un palacio florentino del Renacimiento, del mismo modo que una iglesia gótica (auténtica) tiene el mismo aire que cualquier

¹⁵ Un proyecto de reforma de 1973, alega problemas para calefactar el espacio interior y modifica totalmente la concepción interior del espacio original: Se tapa la bóveda rebajada original, al construir un desafortunado falso-techo plano, diez metros por debajo, que, escalonándose cada dos paños de ladrillo, seguiría la inclinación contraria a la del proyecto original, y conseguiría ocultar, casi al completo, la entrada de luz por el sur. A pesar de ir ascendiendo hacia la cabecera, hubo que bajar también el arco de ladrillo que separaba la nave del presbiterio. La linterna del ábside fue tapada –también la correspondiente al baptisterio en una reforma posterior– con lo que se desvirtuaba el espacio interior de la iglesia: se había eliminada el efecto de la gran escala, capaz de conmocionar a los fieles, y los mecanismos de manipulación de la luz natural. También el exterior sufriría, en otra obra más reciente, en uno de los elementos más representativos: la torre del campanario. Una nueva cubierta a cuatro aguas le hacía perder altura y con ello la elegancia que dibujaban las líneas de hormigón cruzadas del proyecto original. Al menos, una coronación similar, puede observarse en la torre de la iglesia de los Padres Franciscanos. (Véase la información relativa a las reformas de la Iglesia en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valladolid).

¹⁶ Véase al respecto GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Universidad de Granada. Granada, 1985.

Varios ejemplos son citados en GIL, Paloma: “El Culto a la Modernidad. Templos del S. XX”. *Arquitectura Viva* n.º 58, p. 19.

construcción civil de su época. Con lo dicho anteriormente no es que se pretenda despreciar el concepto de carácter que se enseña en los clásicos tratados de teoría de la Arquitectura, que señalan que cada edificio debe tener su propio carácter y expresar exteriormente su condición y destino. La arquitectura actual, como ninguna otra, con su sinceridad y posibilidades constructivas, puede expresar de mil maneras el carácter de la obra”¹⁷ Y entre esas mil maneras: el ritmo, la luz, los límites y la escala.



16. Sto. Domingo de Guzmán. Ábside.

Bibliografía relacionada:

- FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio: *Iglesias nuevas en España*. Polígrafa. Barcelona, 1963.
- FISAC, Miguel: “¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?” *Revista Nacional de Arquitectura*, Septiembre 1957, pp. 21-25.
- GARCÍA BRAÑA, Celestino y AGRASAR QUIROGA, Fernando (eds.): *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. C.O.A.A., C.O.A.G. C.O.A.C.Y.L.E. y C.O.A.L. 1998.
- GIGOSOS, Pablo y SARAVIA, Manuel: *Arquitectura y Urbanismo de Valladolid en el S. XX*. Ateneo de Valladolid. Valladolid. 1997.
- GIL, Paloma: *El Templo del S. XX*. Serbal. Barcelona, 1999.
- GIL, Paloma: “Iglesia de Santo Domingo de Guzmán” *Guía de arquitectura de Valladolid*. IV Centenario Ciudad de Valladolid, 1996. p. 250.
- GIL, Paloma: “El Culto a la Modernidad. Templos del S. XX”. *Arquitectura Viva* n.º 58. Enero-Febrero 1988. pp. 17-22.
- GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel: *Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX*. Universidad de Granada. Granada, 1985.
- GONZÁLEZ, M^a Jesús; FRAU, Fernando y SÁINZ, José Luis: “El Barrio Girón” *Anales de Arquitectura*. N.º 5. pp. 93-111.
- ISASI, Justo: “Experiencias religiosas. España, Iglesia y posguerra”. *Arquitectura Viva* n.º 58. Enero-Febrero 1988, pp. 23-29.
- MATA, Salvador: “Iglesia de Santo Domingo de Guzmán” *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*, pp. 236-237.
- SABINI, Mauricio: “Louis I. Kahn y el Libro Cero de la Arquitectura” *Louis I. Kahn*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994.

¹⁷ M. FISAC: “¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?” *Revista Nacional de Arquitectura*, Septiembre 1957, p. 25.

INSTITUTO NÚÑEZ DE ARCE DE MIGUEL FISAC

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

El año 1961, Miguel Fisac recibió el encargo de realizar el proyecto para un Instituto de Enseñanza Media que se situaría en parte de los solares que habían ocupado las huertas del Monasterio de San Benito el Real en Valladolid. La decisión de que este arquitecto fuera el que recibiera la confianza del entonces Ministro de Educación, Jesús Rubio, coincide con una petición personal del alcalde de la ciudad, José Luis Gutiérrez Semprún, expuesta al político y conocida por el arquitecto. El deseo del edil castellano estuvo motivado por la satisfacción que él mismo y los propios ciudadanos tenían por otro proyecto que el arquitecto de Daimiel había realizado entre 1951 y 1954 en Valladolid, el Colegio Apostólico de los Padres Dominicos, construido junto a la carretera que entra a la ciudad acompañando al recorrido histórico de las aguas de las Arcas Reales. El bello espacio de la iglesia que Fisac concibió para el colegio dominico le granjeó, además de la medalla de oro en el Concurso de Arte Religioso de Viena de 1954, el inusual reconocimiento de la clase política de la ciudad y este nuevo trabajo profesional.

Pese a que el edificio constituyó un importante hito en la continua obra del Miguel Fisac, a su innegable respuesta práctica (treinta y siete años después está siendo utilizado íntegramente), a la calidad y fuerza formal del conjunto, a la limpieza y acierto en el uso y relación de los materiales que fueron empleados, ladrillo, hormigón y cristal, a la innegable satisfacción de varias generaciones de usuarios; pese a todo el edificio



1. *Miguel Fisac*. Instituto Núñez de Arce. Valladolid, 1961. Fachada del Paseo de Isabel la Católica, reconstrucción de su estado inicial (D. Villalobos).

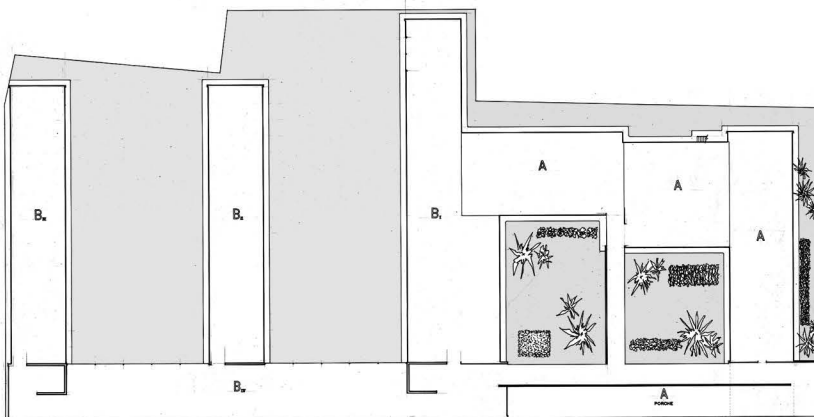
¹ La información sobre los motivos del encargo nos ha sido facilitada por el mismo Miguel Fisac, quien recordaba, con lejanía, la frustración que para él supuso las modificaciones del proyecto en su cubierta. Los problemas en este edificio ya comenzaron con la "suspensión de pagos" que llevó a la quiebra a la empresa constructora adjudicataria del concurso de obra. Así mismo, Jesús Lérica Domínguez, primer director del centro, nos ha aportado su memoria de haber sido un testigo de privilegio de todo el proceso de la obra. Aportación que agradecemos.



2. Instituto Núñez de Arce. Fachada del Paseo de Isabel la Católica, reconstrucción ideal del estado del proyecto (D. Villalobos).

3. Instituto Núñez de Arce. Planta general.

² En 1997 tuvo lugar en la Universidad de Valladolid una Exposición y Ciclo de Conferencias sobre la obra del arquitecto, con el título "Miguel Fisac arquitecto", ciclo y exposición organizados por el autor del artículo. Este reconocimiento multitudinario concluyó con una conferencia del arquitecto en un brillante acto académico en el Paraninfo de la Universidad. Al finalizar la charla se le acercó una madura y culta mujer para obsequiarle con una colección de sus trabajos, felicitándole por sus proyectos y su relictud moral y profesional; únicamente le hizo una pequeña crítica: "todo lo que usted ha realizado es magnífico, todo lo que conozco me gusta, menos la fachada al río del Instituto Núñez de Arce". Esta crítica sincera pero ingenua resume la opinión de muchos de los que sin reflexión han criticado el edificio.



fue, y todavía es duramente criticado por razones estéticas; su fachada-muro de ladrillo hacia el río Pisuerga se proyectó y construyó "ciega" hasta una altura de más de cinco metros; un gran muro continuo y recto recorre el Paseo de Isabel la Católica sin concesión a las miradas de los paseantes que caminan por Parque de las Moreras situado entre el Instituto y la ribera. Este artículo tiene una doble pretensión, revalorizar la importancia del edificio y contribuir a la desautorización de esa crítica infundada.

La forma del edificio responde en primer lugar a su propio destino, en palabras de Fisac un "*para qué*", al que seguirán ordenadamente el "*cómo*", y el "*no se qué*". Atendiendo en primer lugar al "*para qué*", desde su idea de la arquitectura se entiende como el origen y constituye la razón de ser de cualquier edificio³. Su racionalidad a la hora de plantear prioritariamente el funcionamiento del edificio, éste o cualquier otro suyo,



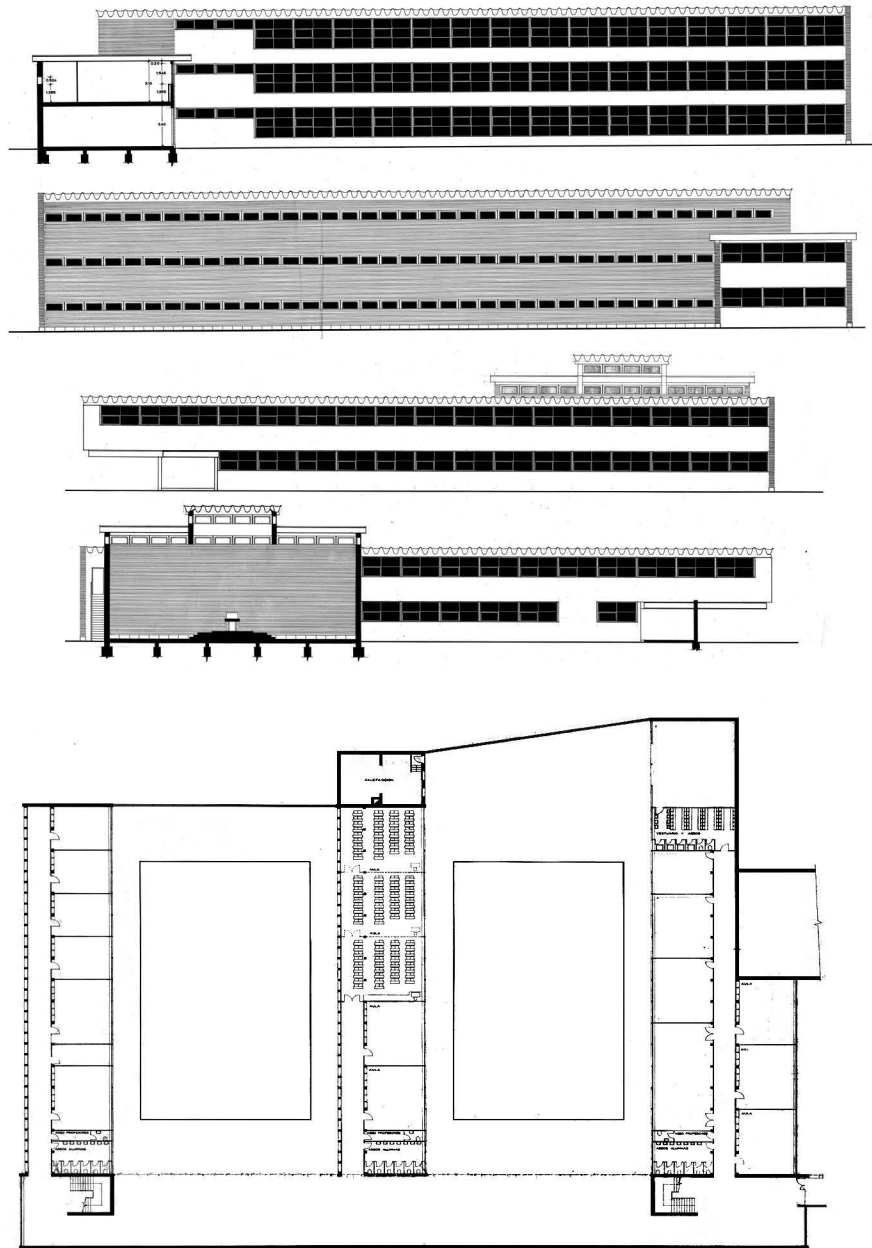
4. Instituto Núñez de Arce. Foto hacia 1970 de la fachada del Paseo de Isabel la Católica.

le pone del lado de una modernidad que elude toda concesión previa al formalismo. Forma como respuesta racional a la función contra el capricho de la imagen, y a su vez unido a un planteamiento que caracteriza la obra y su propia vida, la "austeridad"⁴. Austeridad en el razonamiento aristotélico que no elude los placeres, incluso el visual, sino únicamente lo superfluo y desordenado. Así, en la unión de los elementos que aparecen en el programa como primer principio de organización formal, no existe nada superfluo o desordenado. La planta se organiza siguiendo un esquema de cuatro bloques paralelos y separados entre sí por medio de patios-jardín de los que toman ventilación e iluminación; tres de estos bloques (de dos y tres alturas) fueron dedicados a aulas, y un cuarto situado en la fachada al parque del Poniente (de dos alturas) se destinó a dirección y administración. Entre este bloque y el primero de las aulas se ordenaron dos espacios singulares de gran altura, los

³ La idea síntesis de arquitectura de Miguel Fisac, se concreta en una "unidad indivisible plantada en un paisaje", que está compuesta por tres factores: un *para qué*, un *cómo* y un *no sé qué*; en ellos alude al concepto de función, materialidad de la forma física y obra de arte respectivamente. Factores que siguen una ortogénesis, en término biológico empleado por Miguel Fisac, que implica evolución ordenada a lo largo de una línea. Es esta idea la que organiza el sistema que sigue un orden cierto, ordena y jerarquiza en una linealidad progresiva los tres términos. Véase: Miguel Fisac "Una manera de ver la arquitectura", en: *Fisac*. (Catálogo a la exposición "Miguel Fisac Arquitecto"). Zaragoza, 1995. pp. 5 a 31. Ésta y las citas literales posteriores de Miguel Fisac están extraídas de esta publicación.

5. Instituto Núñez de Arce. Alzados y secciones.

6. Instituto Núñez de Arce. Planta baja del aula.



⁴ Con el término “austeridad”, hacíamos alusión en otro trabajo a una primera característica de la arquitectura de Luis Barragán, cualidad que en el texto referíamos al planteamiento de la obra de Miguel Fisac. Ver: Daniel VILLALOBOS: *El color de Luis Barragán*. Ed. Morés. Oviedo, 2002. pp. 15 y ss. En este texto citamos la concepción aristotélica del término expresada por Tomás DE AQUINO: *Suma Theológica*. Ed. Católica. Tomo X, 2-2, 168, 4 ad 3, Madrid, MCMLX.

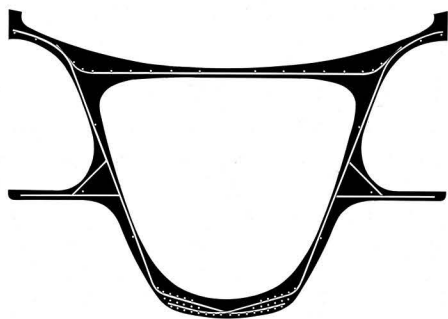
correspondientes al salón de actos y a la capilla (hoy gimnasio pero entonces espacio religioso obligatoriamente incluido dentro del programa oficial de la institución docente). Los vacíos entre estos dos primeros elementos, así mismo se ordenan reinterpretando desde este principio racional la idea de patio-jardín abierto hacia la ribera. En el encuentro del bloque de administración con el paseo, se sitúa el acceso a los espacios singulares del Instituto, bajo una gran viga pared volada que recibe y da cobijo al visitante. Desde allí comienza un recorrido lineal y abierto que se transforma en cerrado hacia el paseo cuando comienza la organización de las aulas, convirtiéndose en un amplia galería de dos plantas con uso de recreo cubierto, elemento ya experimentado en el Colegio de los Padres Dominicos. La galería, que culmina en la calle San Ignacio donde se abre el acceso público a las aulas, admite estas dos funciones: distribuir como el nervio central de un peine articulando los bloques de aulas y a su vez, servir de espacio cubierto en los recreos de invierno. El elemento de análisis posee otra cualidad añadida: cerrar visual y físicamente todo en conjunto hacia la ribera del Pisuegra, paseo Isabel la Católica, como también se cierra la fachada a la calle San Ignacio.

Los planos del Proyecto de Valladolid que en este artículo mostramos, se realizaron en su casa-estudio del Cerro del Aire en Madrid, obra de 1956, definida por él mismo como una casa “crecedera y barata”. Allí vivió, y todavía sigue viviendo y trabajando desde 1957, con su compañera y esposa Ana María Badell. El importante papel que la personalidad de Ana María jugó en su carrera y la vida del arquitecto se define como un constante apoyo a su trabajo y una total participación en sus posturas religiosas y sociales. A ella explica sus proyectos e intenciones y de ella también recibe su comprensión y muchas veces su crítica más acalorada y conspicua.

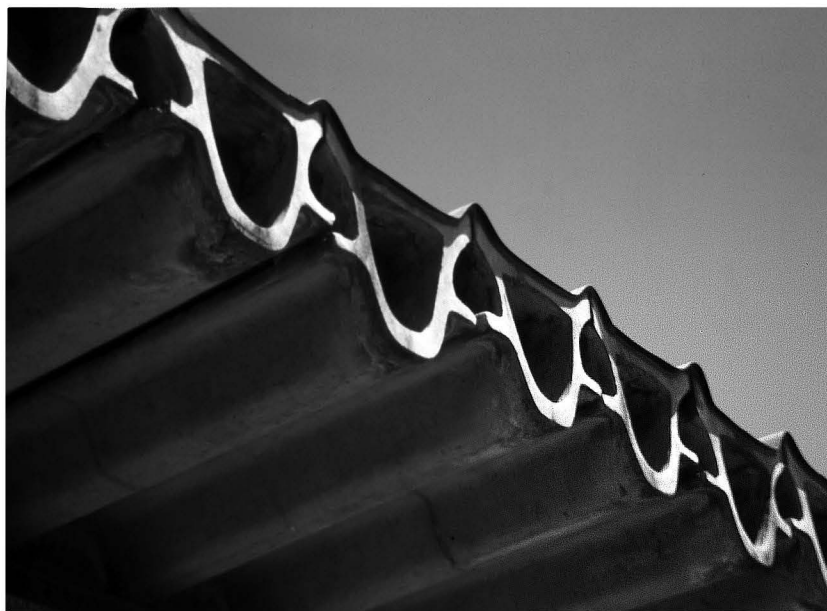
Esos años de finales de los cincuenta, fueron para Miguel Fisac de una intensa creatividad. Entre 1957 y 1959 proyectó obras tan importantes como las Casas de Cultura para Cuenca y Ciudad Real, complejos de arquitectura religiosa como la Iglesia y Parroquia de Nuestra Señora de la Coronación



7. Miguel Fisac. Casa de la Cultura. Cuenca, 1957.



8. Instituto Núñez de Arce. Detalle constructivo de la viga pretensada de cubierta.
9. *Miguel Fisac*. Colegio de la Asunción de Cuestas Blancas. Madrid, 1965. Detalle de huesos de cubierta.



en Vitoria, y el Proyecto Concurso de la Parroquia de San Esteban para Cuenca, el Centro de Investigaciones Geológicas en Madrid, varias viviendas unifamiliares para Madrid, Segovia y Huesca, viviendas colectivas para los empleados de Laboratorios Alter y de renta limitada en Puerta Bonita, Madrid, los Laboratorios Farmabiión en Madrid, así como una diversidad de mobiliario e incluso joyas⁵.

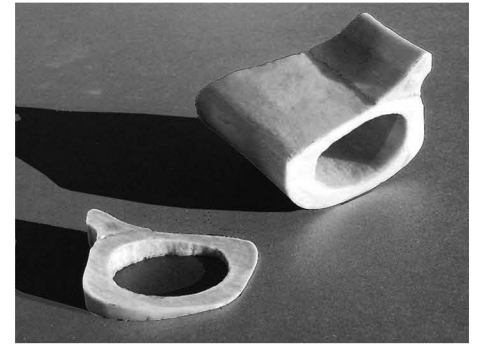
Entre 1959 y 1960, su labor creativa dio un paso importante dentro del campo de la investigación de las estructuras adinteladas de hormigón armado, del que aún sigue teniendo frutos. Construyó en Madrid los edificios para los Laboratorios farmacéuticos MADE, el Pabellón de Dirección de Laboratorios Alter y el Centro de Estudios Hidrográficos, con un sistema de cubierta por medio de láminas de hormigón plegadas y prefabricadas, abiertas en el caso de los Laboratorios MADE y huecas y cerradas para los otros dos proyectos. El "invento" estructural

⁵ Véanse los textos generales de la obra de Miguel Fisac siguientes, Francisco ARQUES SOLER: *Miguel Fisac*. Ed. Pronaos. Madrid, 1996. Revista *Arquitectos* 135, n.º 94/4. Abril de 1995. Revista *Nueva Forma*, n.º 40 y 41, 1969. Andrés Cánovas (Ed. a su cuidado): *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*. Ed. Ministerio de Fomento y Consejo Superior de Arquitectos. Madrid, 1997.



10. Instituto Núñez de Arce. Bloques de aulas, reconstrucción de su estado inicial (D. Villalobos).

11. Fotografía de “los huesos”.



se basaba en un solo elemento de hormigón armado de producción industrial prefabricada, unas vigas de grandes luces plegadas que colocando las piezas paralelas entre sí sobre los muros y una junto a la siguiente, el conjunto en sí mismo solucionaba la estructura de cubierta, incluida la marquesina en dos de los lados, el aislamiento térmico y acústico, la evacuación de las aguas de lluvia, e incluso según las secciones, la iluminación cenital y continua en el interior.

La comprobación de su solución prefabricada, que no el modelo, le vino, en ese caso y en otros, a lo largo de su trayectoria creadora de una analogía biológica⁶. Un día envió a Ana María al mercado con un extraño encargo para su carnicero, que le mandara cortar unas secciones serradas de huesos de vaca. Así los trajo del mercado; su sección cerrada y hueca, con un espolón saliente, fue analizada con minuciosidad en su estudio. La estructura ósea hueca de los vertebrados sirvió como

⁶ Anteriormente recordamos el término biológico empleado por Fisac para ordenar los principios constituyentes de la forma arquitectónica: ortogénesis. Ahora vemos que la comprobación de su acierto se la ofreció un modelo biológico, los “huesos”, como así mismo se acercaban las formas estructurales de pórticos de influencia nórdica que ya había empleado hasta 1960 en numerosos edificios, y que surgen por vez primera en el de los Dominicos de Valladolid. Recordemos que a finales de los cuarenta, empleó un sistema de concatenar espacios entre sí que, según sus palabras, tenía un cierto parecido con los compartimientos del estómago de un rumiante; modo de organización espacial que por su modelo llamó arquitectura “del mondongo”. Así mismo cuando alude a los sistemas de encofrados blandos, no mediante madera, los defiende porque recuerda la cualidad pastosa del materia, en sus términos, preserva la “huella genética”.



12. *Miguel Fisac*. Colegio de la Asunción de Cuestas Blancas. Madrid, 1965.

modelo y ese tipo de vigas de grandes luces a partir de ahí se llamó de “huesos”. En los Laboratorios MADE se empleó abierta, en los edificios para los Laboratorios Alter y el Centro de Estudios Hidrográficos, cerrada y postensada. Fue por primera vez en el edificio para el Instituto Núñez de Arce de Valladolid, donde se diseñó y empleó la solución definitiva mediante un sistema de nervios en los núcleos de tensión de sus vértices de acero pretensado.

La cubierta fue diseñada mediante ese sistema estructural de huesos, como lo demuestran fotografías de la época, aunque en la actualidad no presenta el estado con el que se concibió. Desconocemos las razones que motivaron su cambio efectuado creemos a principios de los años ochenta, ya que de la calidad arquitectónica de la solución no existe duda, y desde aquí seguimos reivindicando la recuperación de la estructura inicial del edificio como un valor histórico incuestionable⁷. Mediante esta misma sección convertida en varias patentes internacionales, Miguel Fisac construyó el Colegio de los Padres Jesuitas de La Coruña (1962-64), el Centro Parroquial de Santa Ana (1965-66), y el Colegio de la Asunción (1965), los desaparecidos Laboratorios Jorba (1965-68) y el Centro de Cálculo Electrónico I.B.M. (1966-67), todos ellos en Madrid.

Tras la primera pregunta “*para qué*”, surge la segunda el “*cómo*”, y su respuesta la da con la investigación de ésta y otras ideas de estructuras pretensadas de distintas secciones, e incluso de sección variable, que fueron presentadas y bien acogidas en su Ponencia presentada en 1982 en el Congreso de la FIP de Estocolmo. Si avaláramos únicamente sus trabajos en la profundización en el uso del hormigón armado pretensado y postensado, la obra de Miguel Fisac se pudiera poner junto a las de Félix Candela, Pier Luigi Nervi, o Eduardo Torroja, en una posición desde donde se apoyó una tesis de un funcionalismo tecnológico. Sin embargo, la ideología arquitectónica de Miguel Fisac va más allá de estas posiciones.

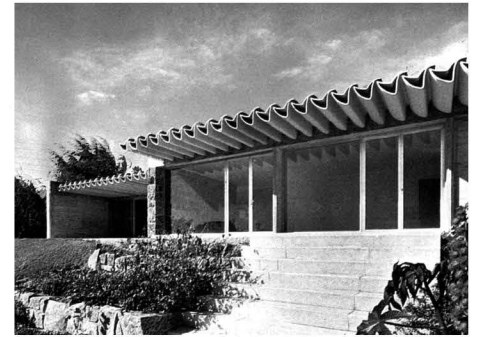
Para concluir con esta última afirmación, que la obra de Fisac va más lejos de un funcionalismo tecnológico, volvamos a

⁷ En marzo de 2004, la representación de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Valladolid, presentó a su Junta presidida por Leopoldo Uría, una petición para “reclamar la conservación y el mantenimiento del Instituto Núñez de Arce”, una vez restaurado respetando el proyecto original. Petición que se hizo llegar a la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León. En esa reunión, todos los miembros de la Junta de la Escuela apoyaron la reclamación.



13. *Miguel Fisac*. Laboratorios Jorba. Madrid, 1965-68.

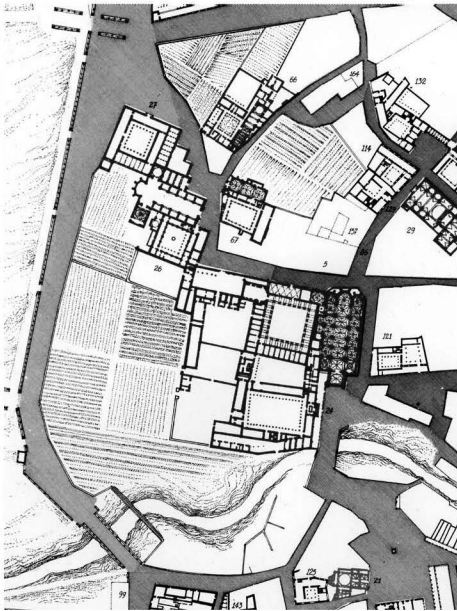
14. *Miguel Fisac*. Casa Barrera, Urbanización Somosaguas. Madrid, 1963.



nuestro edificio, y al principio del artículo donde recordábamos ciertas críticas a la fachada “ciega” del Instituto Núñez de Arce. La respuesta del edificio al entorno, en un análisis superficial, parece por su dureza y ensimismamiento que sería nula, como si de una obra del Movimiento Moderno se tratara. Muy lejos de esta interpretación se encuentran las verdaderas motivaciones de este edificio y de toda la arquitectura de Fisac. Ya en sus primeros años sus obras no se concluían en sus fachadas, “existe un entorno urbano que era esencial para el resultado final”. Esta postura antimoderna en el sentido de la Carta de Atenas, la expuso Miguel Fisac en 1975 en su Ponencia de la UIA, en la que descalificó el enunciado de Le Corbusier, e hizo una crítica muy dura al Movimiento Moderno; exposición que fue pateada por la mayor parte de los arquitectos presentes en el Congreso. Su obra no pertenece al Movimiento Moderno Canónico en el siempre recurrido Estilo Internacional, y aunque parte de una

⁸ No solamente se utilizó el sistema en la solución de cubiertas. En 1967, en la fachada para el Edificio I.B.M. del Paseo de la Castellana en Madrid, Miguel Fisac empleó un sistema prefabricado que con una sola sección de hormigón prestensado solucionó todo el cerramiento del edificio. En 2003 se concluyó su más reciente edificio, el Polideportivo de Getafe, junto con F. Sánchez-Mora, B. Aleisandre, S. González y L. Oro, proyecta con cubierta solucionada mediante seis vigas prefabricadas de hormigón pretensado de 4 metros de ancho y 41 de largo.

⁹ Miguel FISAC: “Una manera de ver la arquitectura”, *op. cit.*, p. 24.

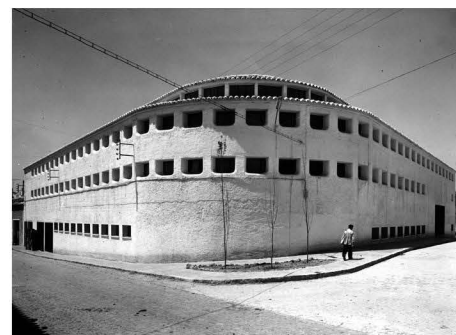


15. Plano de Valladolid 1606-1738 (Daniel Villalobos). Detalle del convento de San Benito.
16. Instituto Núñez de Arce. Fachada del Paseo de Isabel la Católica. Reconstrucción de su estado inicial (D. Villalobos).

modernidad funcional y constructiva como contestación a su formación clásica, al contrario, la modernidad de sus arquitecturas negaron esos planteamientos desde la importante consideración de estar ligadas al lugar, enraizadas en su entorno; en sus palabras: “la Arquitectura es una unidad indivisible plantada en un paisaje”, condicionada con el lugar, como sus pinturas de paisajes manchegos realizadas con tierras de la zona, como por ejemplo, el Mercado de Daimiel proyectado en 1955 mediante una disposición de muros de tapial siguiendo la tradición del lugar. La modernidad de Miguel Fisac, como su planteamiento austero de la arquitectura, define una cercanía a las arquitecturas de Luis Barragán, una disidencia del Movimiento Moderno encabezado en aquellos años por Le Corbusier. Si Barragán ofrece una lectura moderna influida por la tradición de la Arquitectura vernácula mexicana, la obra de Miguel Fisac se acerca a planteamientos más abstractos y sutilmente conectados no

con la tradición sino con el lugar concreto de cada uno de los edificios.

Los conceptos de abstracción y sutileza nos permiten entender claramente la respuesta de Fisac a ese entorno concreto de la ciudad de Valladolid. La dura fachada al paseo de Isabel la Católica no es, en sí, más que un muro de cierre que guarda en su interior una serie de espacios abiertos (hoy en día todos ellos ajardinados), y nace como una respuesta reflexiva al entorno y a la memoria histórica de la ciudad. Mediante ella el edificio se cierra al límite histórico de la ciudad coincidiendo con el muro que durante siglos cerró las huertas del Monasterio de San Benito el Real. El solar del monasterio históricamente estuvo ocupado por edificios cerrados, en la Baja Edad Media por el Alcázar y Alcazarejo de los reyes de Castilla; y a partir de su fundación en 1390 por Juan I, se ocupó por el Monasterio de San Benito. En el siglo XVI en la ciudad que se definió claramente como palaciega y conventual, multitud de solares palaciegos se encajaban en huertas y edificios monacales, y los jardines de los palacios sucedían a las huertas de los monasterios. La mayor parte de los conventos en la ciudad se situaron en el límite noroeste de la ciudad, principalmente en el límite con su ribera, parte del paseo de ronda que fue del Espolón y que hoy conocemos como el paseo de Isabel la Católica. Desde la primera constancia gráfica que se tiene de su entorno urbano¹⁰, el solar donde se encuentra el Instituto Núñez de Arce era el mayor núcleo conventual de la ciudad. En esta macromanzana monástica se aglutinaban tres instituciones religiosas: el Colegio de San Gabriel, del que en la actualidad sólo existe la portada de su iglesia trasladada como puerta de entrada al Cementerio Municipal, el Convento de San Agustín en el que ahora se han instalado los restos de su claustro¹¹ y el de San Benito el Real. Los tres tenían las mismas características formales, eran conjuntos arquitectónicos abiertos hacia el este y en el caso de San Benito asimismo hacia el sur, en dirección al centro histórico de la ciudad, y tras ellos sus huertas que lindaban con la ribera estaban totalmente cerradas mediante una tapia continua. El edificio que proyectó y construyó Miguel Fisac para el Instituto



17. Miguel Fisac. Mercado de Daimiel. Ciudad Real, 1955.

¹⁰ Estamos haciendo referencia al plano de la ciudad de Valladolid de 1738, realizado por Benitura Seco con una gran precisión gráfica. Por nuestra parte realizamos un plano íntegro de la ciudad de 1606 a 1738, actualmente expuesto en el Museo de la Ciudad (225 x 158 cm.), en donde dibujamos con detalle todos y cada uno de los edificios de los que encontramos en nuestra investigación documental constancia gráfica, y situamos con distintos tonos y colores, entre otras, las ocupaciones palaciegas y conventuales. Su análisis gráfico es totalmente elocuente de la idea que estamos exponiendo. Véase Daniel VILLALOBOS: *Plano de la Ciudad de Valladolid. 1606-1738* (a cuatro tintas, 138 x 97 cm.), Ed. Junta de Castilla y León. Valladolid. 1992.

¹¹ La intervención en lo que queda del conjunto monacal se concluye en 2004, obra de restauración de su iglesia y adecuación a Archivo Municipal. Véase de Gabriel Gallegos y Primitivo González, el capítulo del presente libro sobre el Archivo Municipal "San Agustín".

18. Instituto Núñez de Arce. Patio de acceso, reconstrucción ideal del estado de proyecto (D. Villalobos).



Núñez de Arce, situado en ese mismo entorno, presenta características idénticas, abierto hacia el sur y este donde está el centro histórico de la ciudad, y potentemente cerrado hacia la ribera. Los motivos de la clausura en ambos casos son así mismo comparables, ambos buscan una protección; en el caso de los monasterios mediante el muro protegían sus bienes reservados de los hurtos al interior; en el de Miguel Fisac, se resguarda la atención de los alumnos de los ruidos y vistas del paseo de Isabel la Católica.

El proyecto de Fisac se enraizó con la historia del lugar, tomando como directriz abstracta y sutil la cualidad formal del lugar que se enlaza consciente o inconscientemente con una memoria de la ciudad ya irreversiblemente perdida. De la respuesta a su primera pregunta "*para qué*" surgió la forma; de la segunda respuesta al "*cómo*", se originaron todas sus propuestas en vigas-huesos de hormigón armado preten-



19. Instituto Núñez de Arce. Aulario, reconstrucción ideal del estado de proyecto (D. Villalobos).

sado; la respuesta a la tercera, el *"no sé qué"*, está dentro de la idea de arquitectura de Miguel Fisac como arte, que hace que "aquello que ya es una realidad material y que cumple una necesidad objetiva sea, además, una obra de Arte: tenga la fuerza expresiva de trascender lo puramente racional y transmitir, a los demás, los sentimientos del artista", como así es en el caso de su obra para el Instituto Núñez de Arce en Valladolid.

COLEGIO DE LA SAGRADA FAMILIA (1963-67) ARQUITECTURA MODERNA EN EL PINAR

DARÍO ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Colegio de los RR. HH. de la Sagrada Familia.
Ctra. de las Arcas Reales, km. 3, Valladolid.
Arquitectos: Antonio Vallejo Álvarez, Antonio
Vallejo Acevedo, Fernando Ramírez de
Dampierre.

Al proyectar el monasterio dominico de La Tourette (Eveux-sur-l'Arbresle, 1953-57) Le Corbusier definió un modelo que quedaría fijado para siempre a los cánones de la modernidad arquitectónica. Tratándose de un conjunto monástico hubiera sido lógico imaginar que el arquitecto tomara como referencia directa uno de los ejemplos que más le había deslumbrado en su proceso de iniciación a la arquitectura, la Cartuja de Ema, en los alrededores de Florencia, visitada y dibujada en dos ocasiones, una de ellas en el Viaje de Oriente, y de la cual Le Corbusier extraería ideas que convertiría en capítulos brillantes de su producción arquitectónica¹. Sin embargo, aunque Ema permanece como la base teórica, a instancia del padre Alain Couturier, el arquitecto partió del monasterio cisterciense francés de Le Thoronet para construir un sistema que “desplazaba” algunos aspectos del tipo tradicional, al tiempo que incorporaba visiones totalmente novedosas, tanto en la organización del edificio como en su implantación en el paisaje². En La Tourette, Le Cor-



1. A. Vallejo Álvarez, A. Vallejo Acevedo y F. Ramírez de Dampierre. Colegio de la Sagrada Familia. Valladolid, 1963-67. Detalle de la entrada.

¹ Entre otros, el sistema de célula en torno a un jardín que desarrollaría tanto en sus proyectos domésticos (Villa Meyer, Villa Savoye, Villa Stein-de Monzie) como en los urbanos (Inmeubles Villas) y en otros de variada índole (Pabellón de l'Esprit Nouveau en la Exposición de París de 1925).

² Ver Colin ROWE, “La Tourette”, en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo GILI, Barcelona 1978 (1976), pp. 179-195.

2. *Le Corbusier*. Monasterio dominico de la Tourette. Eveux-sur-l'Arbresle, 1953-57. Vista general.



busier no sólo dio solución y forma a un problema funcional, sino que creó, realmente, un nuevo concepto de monasterio. La independencia de los volúmenes dentro de un sistema compacto, el claustro fragmentado y al mismo tiempo continuo, el espacio cerrado y a la vez permeable a la incorporación del paisaje, la cuidadosa disposición de los sistemas de entrada de luz, la poderosa impronta de los materiales, entre otros aspectos, lo ratifican. Especial relevancia tiene la organización de los recorridos: Le Corbusier rompe con el deambulatorio porticado perimetral y convierte los caminos del jardín de claustro tradicional en cuatro galerías cerradas independientes que atraviesan el patio llevando desde las escaleras a la iglesia y al refectorio, con ligeros desplazamientos para evitar, en algún caso, visiones directas, y provocar un cierto efecto de conflicto espacial.

Nueve años después del inicio del proyecto de La Tourette, los arquitectos madrileños Antonio Vallejo Álvarez, Antonio



3. Monasterio de la Tourette. Detalle del patio claustral y comunicaciones.

Vallejo Acevedo y Fernando Ramírez de Dampierre, proyectaron el Colegio para los RR. HH. de la Sagrada Familia (Valladolid, 1962-67)³, reinterpretando y desplazando, a su vez, algunos de los hallazgos tipológicos y formales del monasterio de Le Corbusier, adaptándolos a una estructura a la vez religiosa y docente⁴, añadiendo un singular valor en esa hibridación, y aportando su particular lectura y su concepción arquitectónica en un paisaje típicamente castellano.

Antonio Vallejo Álvarez venía de la escuela racionalista madrileña, en la que había dejado algunas obras significativas, entre otras varios edificios de viviendas⁵, entre los que destaca el de la calle Viriato (Madrid, 1931), con Manuel Cabanyes Mata, de un claro lenguaje moderno y la Escuela “Fernández de Moratín” (Madrid, 1933-35), en colaboración con Bernardo Giner de los Ríos y Guillermo Diz Flórez, alejada formalmente de la típica arquitectura escolar de Antonio Flórez de los años anteriores⁶.

³ *Arquitectura*, n.º 74, febrero 1965; Registro Docomomo Ibérico. *Arquitectura del Movimiento Moderno 1925-1965*. Fundación Mies van der Rohe, Barcelona 1996; Antonio Pizza. *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*. Electa 1997; Celestino GARCÍA BRAÑA y Fernando AGRASAR QUIROGA (eds.). *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia y Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. Colegios Oficiales de Arquitectos de Asturias, Galicia, León y Castilla y León Este, 1998; *Guía de Arquitectura de Valladolid* (dirigida por Juan Carlos Arnuncio). Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid. Valladolid, 1996.

⁴ El colegio se plantea en régimen de internado, con seminario.

⁵ Juan Antonio CORTÉS. *El racionalismo madrileño*. C.O.A.M., Madrid, 1992.

⁶ Ángel URRUTIA. *Arquitectura española siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997.

5. Colegio de la Sagrada Familia. Fachada de acceso con terrazas de la residencia de los Padres. Foto de la época.

4. Monasterio de la Tourette. Detalle de la entrada y terrazas de las celdas.



Vallejo Álvarez y Ramírez de Dampierre habían proyectado en 1953 un edificio religioso que aunque coincidente en el tiempo con el monasterio de Le Corbusier poco compartía arquitectónicamente con él; la iglesia de Santa Rita (Madrid, 1953-59)⁷ tuvo una gran repercusión en su momento, ya que a pesar de su aire neoherreriano tenía aspectos constructivos interesantes y contenidos artísticos de la mano de varios artistas. El Colegio de la Sagrada Familia fue la única obra que Antonio Vallejo Álvarez realizó en Valladolid, aunque su hijo Antonio Vallejo Acevedo tuvo ocasión de construir unos años después, con Santiago de la Fuente, un interesante pabellón de oficinas para TAFISA (Valladolid, 1966) que a pesar de su pequeña escala presenta una seria factura basada en un gran dominio de la técnica constructiva⁸.

El Colegio de la Sagrada Familia plantea una propuesta ambiciosa de conjunto, en un momento en el que la ciudad de Valladolid se encuentra en pleno proceso de desarrollo, optán-

⁷ Laura ARIAS SERRANO. *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la posguerra: La iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Editorial Complutense, Madrid, 2000.

⁸ *Guía de Arquitectura de Valladolid, op. cit.*

dose por un planteamiento similar al que habían seguido unos años antes los PP. Dominicos de la mano de Miguel Fisac, al construir el Colegio de Arcas Reales (Valladolid, 1951-54)⁹ en las afueras de la ciudad. En realidad ambos edificios se encuentran próximos, apenas a un kilómetro de distancia, en la misma carretera que lleva al Pinar de Antequera: el colegio de los Dominicos al lado de las Arcas Reales, la primera traída de agua de Valladolid, realizada en el siglo XVI, y el de la Sagrada Familia al lado del Canal del Duero, dos de las líneas de agua que organizan el peculiar paisaje de los alrededores de Valladolid.

El Colegio de la Sagrada Familia se implanta en un lugar llano ocupado por los últimos pinos del Pinar de Antequera, y los árboles, de tallo largo y esbelto, se convierten así en un potente elemento proyectual del que los arquitectos se sirven con gran inteligencia para crear visiones equilibradas en el edificio. Mientras que en La Tourette el edificio organiza en cierto sentido el paisaje mismo del lugar, ocupando los espacios vacíos de la ladera en la que se ubica —el emplazamiento fue elegido por el propio Le Corbusier—, aquí el edificio asume un paisaje y unos elementos existentes, que con el paso del tiempo han ido adquiriendo mayor tamaño e importancia. Frente a la airosa opción de elevarse sobre pantallas de hormigón que toma el conjunto de Le Corbusier, el de la Sagrada Familia se pega al suelo, y asume una condición de horizontalidad extrema sólo rota por la aparición de ciertas formas en los remates de los pabellones y por los propios árboles.

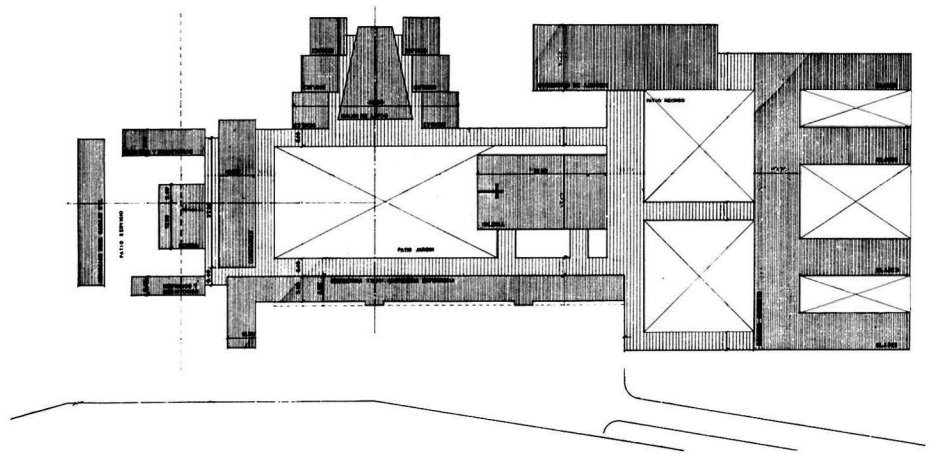
Todo se organiza en torno a un patio jardín rectangular, a la manera de un claustro tradicional, con ausencia de pórticos y con un elemento articulador del conjunto, una galería en planta baja que discurre por el suelo y lleva a todos los pabellones, con una sección apaisada que demuestra su clara adscripción moderna. Los pabellones se conectan mediante esta galería, no siempre permeable visualmente atendiendo a la orientación —creándose así en el recorrido una secuencia de claroscuros sumamente interesante—, y, a pesar de la ortodoxia claustral, podemos leer un cierto sabor corbusieriano en la capacidad de



6. Santiago de la Fuente y Antonio Vallejo Acevedo. Oficina Tafisa. Valladolid, 1966.

⁹ *Guía de Arquitectura de Valladolid, op. cit.*; Juan Antonio CORTÉS, "Miguel Fisac, arquitecto inventor", *Bau. Revista de Arquitectura*, n.º 1, 1989, pp. 78-82, y del mismo autor el capítulo del presente libro dedicado al Colegio de Arcas Reales.

7. Colegio de la Sagrada Familia. Planta de conjunto del proyecto.



desgajarse la galería, llevando a piezas independientes, formal y espacialmente, igual que sucede en La Tourette, de tal manera que la galería se convierte en el elemento que da cohesión y sentido al edificio, en realidad una inteligente suma de partes claramente diferenciadas.

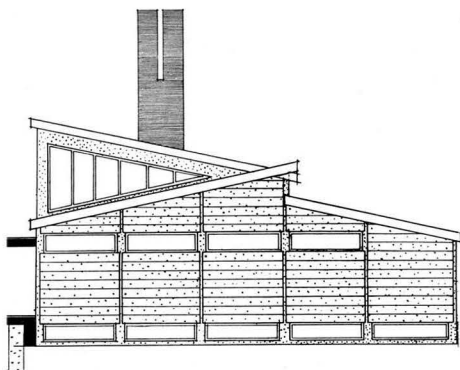
En torno al gran patio, definido por la galería, se colocan los pabellones que resuelven el programa funcional: al sureste, el bloque lineal de entrada que contiene, básicamente, la residencia de los frailes; al noroeste, el salón de actos trapezoidal, bordeado de salas de estudios de forma cuadrada, y el pabellón rectangular de dormitorios de alumnos; al suroeste, el ala lineal de comedores y cocina; al nordeste, la iglesia, un rectángulo dentro del patio principal, con dos pequeños patios interiores generados por las conexiones de la galería, y finalmente el pabellón de aulas en peine hacia el exterior. En esta última zona las galerías se dividen y generan dos patios cuadrados de recreo, ampliando la riqueza espacial exterior del edificio; a su vez el pabellón de aulas genera tres patios de diferente dimensión que se abren hacia el paisaje.



- 8. Colegio de la Sagrada Familia. Galería de acceso a dormitorios de alumnos.
- 9. Colegio de la Sagrada Familia. Patio claustral.

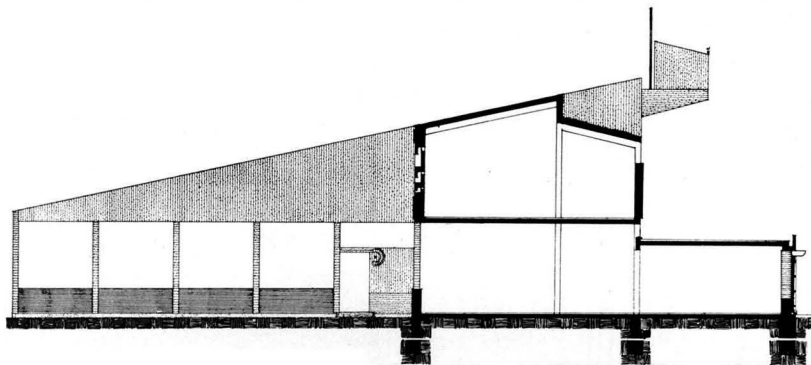
A pesar de la alusión a La Tourette, el Colegio de la Sagrada Familia adquiere una personalidad propia muy acusada cuando se pormenoriza su lectura, consiguiendo ver rasgos peculiares que lo desplazan del modelo; de hecho podríamos afirmar que en el conjunto conviven varios lenguajes al mismo tiempo de una manera perfectamente armónica. El bloque de entrada presenta formalmente un lenguaje corbusieriano, especialmente matizado por el empleo del hormigón, el tipo de huecos, la introducción de formas plásticas como el relieve de entrada realizado en el propio hormigón estructural; la galería que define los diferentes patios y articula todo el edificio, y el pabellón de dormitorios se decantan por un lenguaje funcionalista con ciertos toques organicistas especialmente en el uso de los materiales y en el diseño de algunos detalles; el ala de comedor y el pabellón de aulas se acercan a concepciones constructivistas, sobre todo en el juego de las cubiertas; la utili-





10. Colegio de la Sagrada Familia. Alzado lateral de hospedería.

11. Colegio de la Sagrada Familia. Interior de la habitación de los Padres.

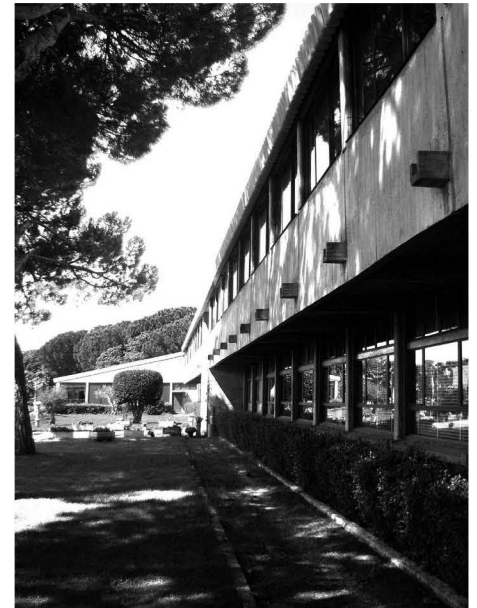


zación en algunos puntos de largas cubiertas de una pendiente nos remite a una inspiración nórdica. Todo el conjunto destila finalmente un aire de arquitectura brutalista, muy bien encajada en el momento, resuelta con una gran elegancia y contención formal, como premisas básicas del proyecto.

El pabellón de entrada alberga en la planta inferior las clases¹⁰, dirección y administración, zona de estudio, hospedería –con acceso directo desde el exterior– y en la superior las celdas y la capilla privada de los frailes, creando un largo frente que oculta el resto de los pabellones del colegio. La fachada, toda ella de hormigón con algún entrapaño en ladrillo, se divide en tres partes –una más larga en el centro y dos más cortas en los extremos– mediante dos huecos verticales que la rasgan del suelo a la cubierta; el hueco de la izquierda resuelve, sin monumentalidad, la entrada al edificio. La parte superior de la fachada la configura la secuencia de terrazas separadas de cada celda¹¹, voladas sobre el cuerpo inferior de aulas –en realidad una grieta horizontal casi continua de vidrio–, creando un efecto de profundidad y generando una poética y funcional sombra en la orientación sur.

Con una severidad extrema y sin concesiones a la forma, se resuelve claramente la función, ofreciendo una imagen pura horizontal, subrayada por los huecos también horizontales en la cara exterior y compensada, en la cara interior hacia el patio, por huecos verticales, por la orientación hacia el norte, que iluminan la galería en planta baja y el pasillo superior de distribución. La organización de las celdas, el elemento mueble que crea el cierre de fachada, conteniendo la mesa, la ventana y la puerta de salida a la terraza –todo de madera–, y la propia terraza asignada a cada celda también nos remiten directamente a La Tourette, aunque a través de un proceso de simplificación formal que evita utilizar el mismo lenguaje.

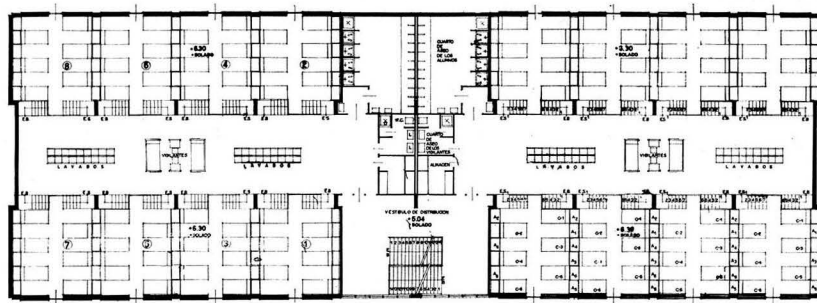
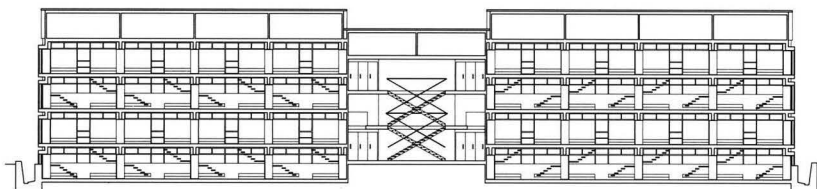
El pabellón de dormitorios de los alumnos es una pieza muy rica en investigación tipológica y espacial que explota toda la capacidad de la arquitectura para organizar, resolver y al mismo tiempo crear. Se trata de un bloque rectangular dividido transversalmente en tres partes: una zona central con la escalera, distribuidor y núcleos de aseos y dos laterales con las zonas de dormitorios, que plantean una curiosa solución. Desde el distribuidor se accede en cada lado a un espacio común alargado, en cuyo centro se sitúa una batería lineal de lavabos de fábrica, en forma de espina que crea el sistema de circulación (en el centro un cubículo con dos camas para los encargados de la vigilancia nocturna). A ambos lados del espacio central aparecen sendos niveles intermedios, uno hacia arriba y otro hacia abajo, a los cuales se accede mediante escaleras metálicas con barandillas de tubo que le dan al conjunto un aire entre industrial y náutico. La propia estructura de pantallas de hormigón define cubículos, a modo de camarotes abiertos de un barco, en estos medios niveles, separando habitaciones abiertas para seis personas. El mobiliario cumple la función de división de los espacios: en el hueco que deja la pantalla de hormigón se coloca un muro compuesto por armarios de madera de suelo a techo que dan a uno y otro lado, la trasera de cada armario se convierte en el cabecero de la cama del cubículo adyacente, solución ingeniosa que resuelve el problema y crea un diálogo muy ágil



12. Colegio de la Sagrada Familia. Fachada de acceso con aulas y terrazas de la residencia de los Padres.

¹⁰ En el proyecto original estos espacios estaban destinados a los profesores, ya que se contaba con la construcción de un pabellón independiente de aulas.

¹¹ Estos elementos son los que formalmente se aproximan más a La Tourette, a pesar de no tener los recursos plásticos –balaustradas en celosías de hormigón– de las terrazas de Le Corbusier. El cierre actual de las terrazas mediante carpinterías de aluminio altera profundamente la visión de esta fachada.



13. Colegio de la Sagrada Familia. Escalera doble de acceso a dormitorios de alumnos.

14. Colegio de la Sagrada Familia. Planta y sección de pabellón de dormitorio de alumnos.

¹² El pabellón de dormitorios ha sido alterado con el paso del tiempo: en los espacios centrales han desaparecido las baterías de lavabos y los cubículos se han cerrado como habitaciones independientes, sólo una de las alas de una planta conserva su estado original.

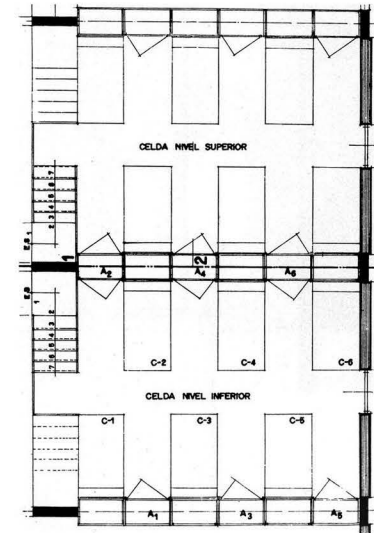
entre el hormigón visto y la madera. El resultado final es sorprendente: desde el espacio central, de mayor altura, se desvelan de golpe los espacios laterales, a medias alturas y a contraluz, ya que la única fuente de iluminación natural está en las dos fachadas laterales.

El pabellón se resuelve en dos plantas, con cuatro entreplantas¹², articuladas por una escalera de hormigón de singular carácter y estructura. Se trata en realidad de dos escaleras cruzadas en aspa, con tramos que arrancan en las dos direcciones, y que permite que los alumnos de cada ala de dormitorios suban o bajen de manera independiente, un elemento de organización y de orden muy adecuado para el edificio al que sirve, pero que además se resuelve con gran pericia constructiva y formal. El hormigón se equilibra con la presencia de un gran pasamanos de madera en forma acanalada tan potente como el propio hormigón; los tramos de esca-



lera se cruzan y generan unos huecos rematados también mediante el mismo reborde de madera; finalmente, en el descansillo y en la plataforma superior, las barandillas de tubo le aportan de nuevo un aire industrial al elemento y al espacio al que sirve. El desfase de niveles que se produce en los dormitorios permite introducir en la zona central un piso intermedio, al que se accede desde el descansillo de la escalera, con aseos y duchas.

El conjunto construido presenta variaciones importantes sobre el proyecto original ya que no se llegaron a realizar el salón de actos¹³, la iglesia y el peine exterior de aulas que rompía, con su juego de cubiertas fuertemente inclinadas y cruzadas entre sí, la tranquila horizontalidad de las galerías de distribución del edificio. Un tema similar de cubiertas sí se construyó en el último de los pabellones, el de los comedores de profesores y alumnos. Un espacio alargado puramente rectangular,



16. Colegio de la Sagrada Familia. Detalle de la planta de los dormitorios de alumnos.
15. Colegio de la Sagrada Familia. Detalle de niveles de dormitorio de alumnos.

¹³ En su lugar se construyó en 1974 un nuevo pabellón destinado a aulas, obra de Carlos Turriño Criado del Rey, que apenas dialoga con el conjunto pero que tampoco altera profundamente el concepto global del mismo.

17. Colegio de la Sagrada Familia. Comedores.



continuo y sólo dividido por unas monumentales mamparas de madera que permiten crear zonas independientes sin perder la unidad del espacio, que se resuelve con una potente cubierta sujeta por grandes vigas inclinadas de hormigón que se cruzan en diente de sierra, permitiendo una adecuada luz cenital con entrada desde el norte. Además, uno de los laterales de la gran sala se remata con grandes acristalamientos hacia el corredor, de manera que se consigue una continuidad visual con el patio central y con los esbeltos pinos que alberga en su interior. El resultado final es de una gran funcionalidad no exenta de una intencionada espectacularidad espacial y formal, con un cierto aire constructivista cercano al del Instituto de Enseñanza Media de Herrera de Pisuerga (Palencia, 1954-56), de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

El pabellón de comedores se conecta mediante una galería-oficio con las zonas dedicadas a cocina, almacenes, etc., en

las que se recurre a los mismos temas estructurales y de iluminación, destacando la gran campana acristalada de recogida de humos y gases.

De los dos espacios religiosos proyectados sólo se construyó la capilla de la comunidad en el primer piso del bloque de entrada, un espacio severo de ladrillo y hormigón –destaca el tratamiento de los paramentos del altar y del lateral izquierdo, este último perforado mediante aberturas-vidrieras de una gran plasticidad tanto al interior como al exterior– con el techo inclinado y detalles singulares en la vidrieras y en suelo de madera de tiras estrechas que recuerda muy directamente las soluciones de Alvar Aalto, especialmente en la Villa Mairea. Este espacio se acaba al exterior en hormigón con una gran presencia hacia el patio central, con un elemento en voladizo con la campana que nos remite directamente al detalle de la iglesia de La Tourette, y hacia el frente exterior, en pendiente de un único faldón, rematando la hospedería, con un diálogo entre hormigón, ladrillo, con largos y estrechos ventanales a modo de franjas entre ambos materiales, recreando un motivo característico del empirismo nórdico.

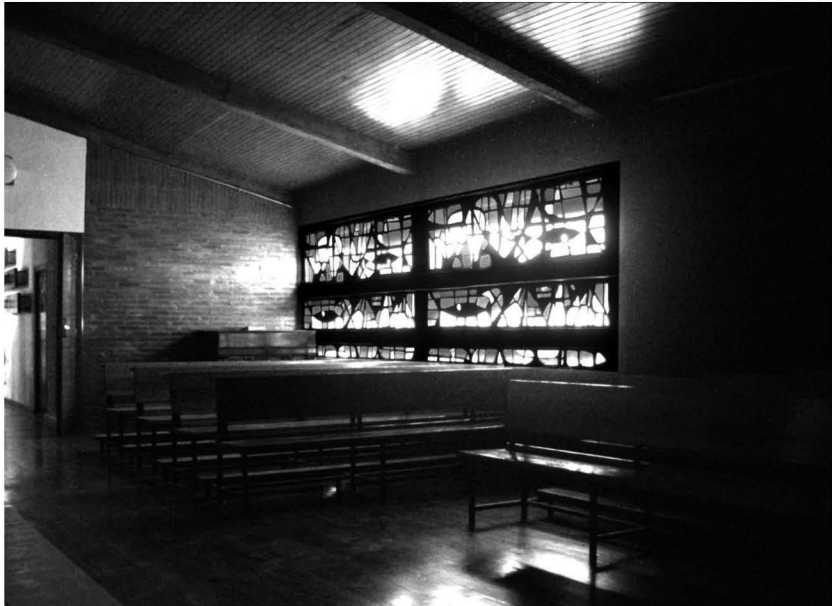
En lugar de la iglesia se habilitó un tramo de la galería de circulación, en el extremo norte del bloque de entrada; una pieza rectangular de ladrillo, con una cubierta escalonada, mediante grandes vigas transversales de hormigón, que produce una luz cenital dirigida hacia el altar.

Desde el punto de vista constructivo el edificio resulta muy rico en detalles: la combinación equilibrada entre ladrillo y hormigón, tanto en el exterior como en muchos espacios interiores, las carpinterías de grandes marcos de madera y particiones interiores de acero, las cubiertas de fibrocemento con remates lobulados de carácter orgánico, los elementos decorativos realizados en hormigón –especialmente en la entrada, con un claro matiz corbusieriano–, los vierteaguas y las gárgolas de hormigón de las cubiertas, los radiadores integrados en el diseño de cada espacio, los tiradores, pasamanos, luminarias, pavimentos –madera, piedra, cerámica–, y demás elementos; todo ayuda a crear un mundo perfectamente organizado en el cual cada cosa



18. Colegio de la Sagrada Familia. Galería de habitaciones de los Padres.

19. Colegio de la Sagrada Familia. Capilla de los Padres.



tiene su sitio y su definición formal adecuada. Alguno de estos detalles merece destacarse, como la marquesina de hormigón sobre la entrada exterior de la hospedería, que se remata en una pieza curva que envuelve la luminaria exterior, o los planos de hormigón que se giran hacia el exterior, como si realmente se tratase de elementos móviles, para crear las vidrieras en la capilla de los frailes. Hay que reseñar también una importante tarea llevada a cabo por los arquitectos en el diseño de elementos de mobiliario accesorio, mamparas, estanterías, sillas, etc.

El conjunto, pese a no haberse construido al completo, presenta una gran homogeneidad de carácter, ayudado seguramente por la implantación y la presencia constante de los verticales pinos, pero conteniendo, como hemos visto, una variedad tipológica y espacial muy rica y completa. Además, el resultado final se mueve entre formas muy potentes y detalles delicados, juegos de luz, ingeniosos sistemas de circulación, etc.

En el panorama arquitectónico de la ciudad de Valladolid el Colegio de la Sagrada Familia representa un hito en la utilización de un lenguaje moderno en una época marcada por el proceso de destrucción del casco antiguo y por la aparición de ejercicios arquitectónicos puntuales de gran valor, de arquitectos locales o de aportaciones foráneas, como es el caso de este edificio o de las dos obras de Miguel Fisac, el citado Colegio de Arcas Reales y el Instituto Núñez de Arce (Valladolid, 1961)¹⁴. Frente a la liviana y ensimismada modernidad del colegio de Fisac, el de la Sagrada Familia propone una visión arquitectónica global muy próxima al “new brutalism” inglés de arquitectos como Alison y Peter Smithson o Denys Lasdun, aunque suavizado oportunamente su rigor por los elementos del paisaje con los cuales dialoga en perfecta armonía.



20. Colegio de la Sagrada Familia. Detalle del campanario de la Capilla de los Padres.

¹⁴ *Guía de Arquitectura de Valladolid, op. cit.* y Daniel Villalobos, el capítulo del presente libro dedicado al Instituto Núñez de Arce.

MERCADO CENTRAL DE ABASTOS

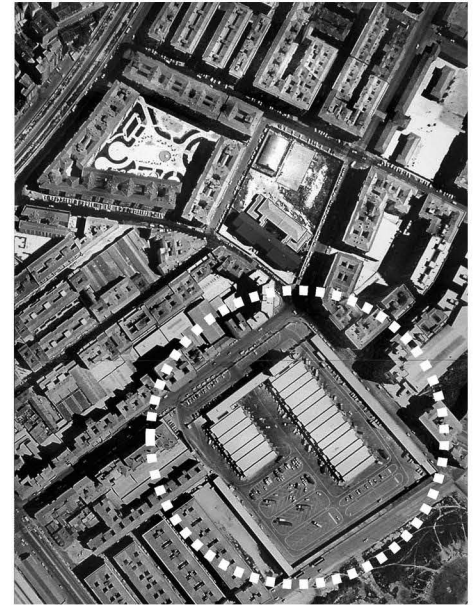
IVÁN RINCÓN BORREGO

“Debemos crear una arquitectura y un urbanismo que a través de la forma construida pueda hacer significativos el cambio, el crecimiento, el flujo y la vitalidad de la comunidad” Con estas palabras Alison y Peter Smithson reivindican en 1957 el cambio de mentalidad de una nueva generación de arquitectos dispuesta a enfrentarse a la cruda situación de la posguerra europea “aceptando sus contradicciones y confusiones, e intentando hacer algo con ellas”¹.

En esos mismos años en España se comienza a experimentar una incipiente apertura tras el difícil periodo de aislamiento sufrido después de la Guerra Civil. La década de los cincuenta y sobre todo los sesenta se caracterizan por un desarrollo industrial y económico que será determinante para impulsar la producción arquitectónica “nacional” de edificios industriales.

En Valladolid encontramos varios de estos edificios cuyo atento estudio remite a planteamientos pertenecientes al brutalismo: actitud bautizada por el crítico inglés Reyner Banham con la publicación en *The Architectural Review* del artículo titulado “The New Brutalism”. Entre esos edificios se encuentra el Mercado Central de Abastos proyectado por Juan Antonio Aguiló Villahermosa y Ángel Valdés Martínez y construido entre 1965 y 1966.

En el momento de su construcción el Mercado de Abastos es el único edificio de este tipo en Valladolid y a pesar de las



1. Barrio de Pajarillos y Mercado Central de Abastos. Valladolid.

¹ SMITHSON, Alison y Peter: “Cluster City”. *La arquitectura del siglo XX*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974, pp. 414.

2. *Juan A. Aguiló Villahermosa y Ángel Valdés Martínez.* Mercado Central de Abastos. Valladolid, 1965-66. Foto de la época de la nave principal.



crecientes condiciones favorables para su construcción por el auge industrial, la solución se caracteriza por una austeridad material y un rigor formal casi militantes, que denotan la asimilación de los presupuestos brutalistas por parte de sus arquitectos.

En el ámbito regional el ejemplo precedente más destacable es el Mercado de San Juan de Salamanca, de Luis Gutiérrez Soto y Javier Barroso Sánchez Guerra, construido en 1942, en el que a pesar de las imposiciones representativas del régimen nacional en la imagen del proyecto, se abordan problemas como la estructura, las circulaciones y la iluminación desde un punto de vista moderno. Cabe destacar en este sentido el uso del hormigón armado en la solución de la planta semisótano. Tal y como después sucederá en el Mercado de Abastos de Valladolid la iluminación cenital es un factor clave en esta tipología edificatoria.

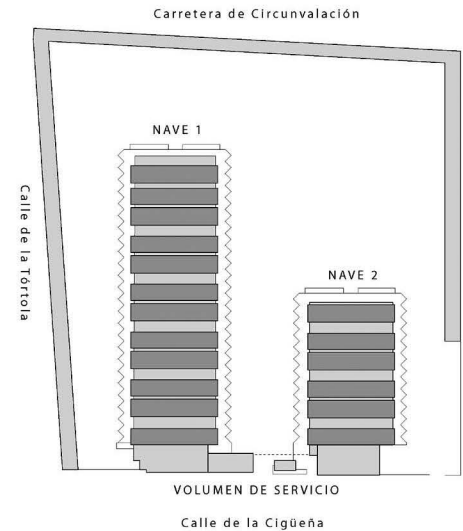
Dadas las características del proyecto para el Mercado Central de Abastos éste se sitúa en lo que en ese momento era una zona de la periferia de la ciudad, el Barrio de Pajarillos, al otro lado de la línea del ferrocarril respecto al centro histórico. La implantación del edificio se lleva a cabo en una amplia parcela de aproximadamente 3,5 hectáreas de extensión localizada entre la carretera de Circunvalación, la calle de la Tórtola y la calle de la Cigüeña compartiendo medianera con el grupo de viviendas sociales de San Isidro.

El conjunto se compone de tres piezas fundamentales. Por un lado dos naves principales de mercado dedicadas a la distribución al por mayor de verduras y pescados respectivamente, con unas superficies aproximadas de 4.800 y 2.400 m.² Cada una de las naves albergará 48 y 24 puestos de venta.

La tercera pieza constituye el bloque de oficinas que origina la fachada urbana del conjunto hacia la calle de la Cigüeña a la vez que une las dos naves independientes. Este bloque integra las oficinas de gerencia y administración del centro, una oficina bancaria y una cafetería. Finalmente las instalaciones del mercado se complementan con una muralla de almacenes en el límite de la parcela que actúan como barrera entre el espacio público de la calle y la plaza interior de carga y descarga.

A pesar de ser unas amplias instalaciones en el momento de su construcción, el rápido crecimiento económico de la ciudad conseguirá que la superficie libre de la parcela, algo más de 2 hectáreas, destinada al estacionamiento y maniobra de vehículos acabe resultando insuficiente para un eficaz funcionamiento².

Los dos bloques centrales de venta y almacenaje son las piezas más interesantes del conjunto, demostrando una enorme coherencia formal y constructiva en todo su desarrollo. Desde un punto de vista proyectual, cada bloque puede ser entendido en su condición abstracta como un sistema de crecimiento unidireccional e infinito, generado a través del pliegue ortogonal de un plano que define cubierta y paramentos verticales. A pesar de



3. Mercado Central de Abastos. Planta general.

² Excmo. Ayuntamiento de Valladolid: Estudio para la implantación de un nuevo Centro Mayorista de Alimentación en Valladolid. Madrid, Tarsis, S.A., 1994.

4. *Allison + Peter Smithson*. Escuela Hunstanton. Norfolk, 1950-1954.



la fragmentación que el origen modular del proyecto propone, con un único material se resuelve la continuidad formal del edificio. El resultado es un modelo de crecimiento en sección cuyo ritmo pauta la lectura de la planta.

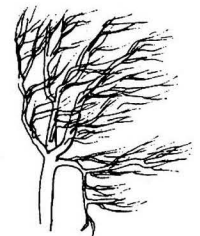
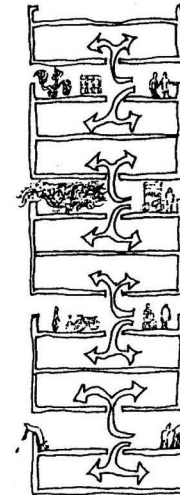
Dos proyectos de principios de los cincuenta; La Escuela Hunstanton de Norfolk y el proyecto de viviendas en Golden Lane, ambos de Alison y Peter Smithson, serán referentes de los innovadores presupuestos planteados por el “Nuevo Brutalismo”.

La Escuela Hunstanton de Norfolk se inspira en el ITT de Mies van der Rohe en Illinois. Está considerada la primera obra brutalista, y en ella destaca la sinceridad constructiva en el uso de los materiales, especialmente del acero estructural, evitando ocultarlos y haciendo que sus diferentes texturas muestren la construcción del proyecto. Incluso se llegan a dejar vistas las instalaciones.

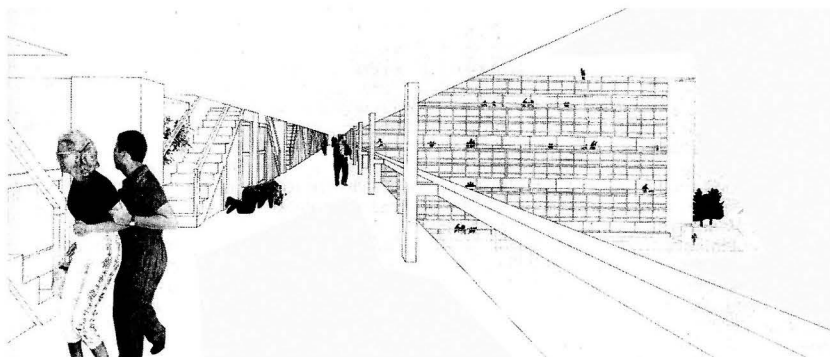


5. Mercado Central de Abastos. Vista general.
6. *Allison + Peter Smithson*. Concurso de viviendas Golden Lane. Londres, 1952. Esquema en sección.

El conjunto residencial para Golden Lane en Londres también puede ser contemplado como un sistema de asociación y crecimiento, en este caso, en planta como en sección. El proyecto se organiza en torno a la idea de la calle peatonal cubierta y elevada. La distribución de la sección propone tres niveles de plataformas pasantes desde las que acceder a los módulos de vivienda. En planta la propuesta se desarrolla de manera extensiva, uniendo los diferentes bloques de viviendas como si de un organismo en crecimiento se tratase. Cada dos plantas de módulos residenciales aparece una franja correspondiente a la plataforma abierta de circulación donde, como si de una calle tradicional se tratase, se extiende la vida de cada hogar. Los puntos de intersección entre plataformas tienen una altura triple y en ellos se concentra la actividad social del bloque. Esta brillante articulación espacial se ve acompañada con decisiones constructivas basadas en la sencillez y



7. Viviendas Golden Lane. Perspectiva de la calle cubierta.

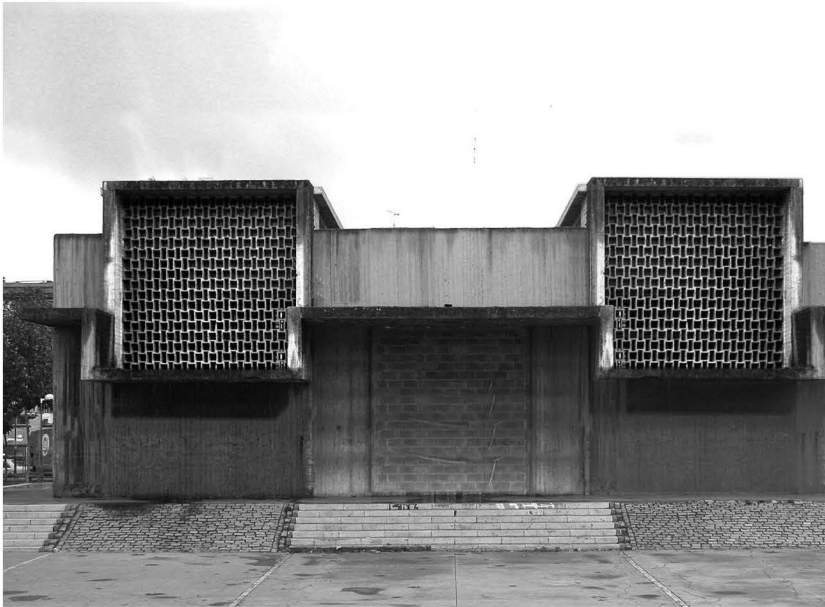


economía de medios a través del uso del hormigón armado y prefabricado a pie de obra. En los dos ejemplos mencionados la estructura se convierte en protagonista y el material que la conforma se muestra desnudo revalorizando así su imagen en bruto.

La manifestación honesta y expresiva de la estructura es una de las características principales del Mercado Central de Abastos. El plano abstracto originario se hace estructural diferenciando con sus quiebros ortogonales cada uno de los módulos pasantes que conforman la propuesta. Así, los pliegues descenden en las crujías de acceso de las mercancías, a doble altura, y se elevan allí donde el edificio requiere el uso de la planta primera. La forma de la cubierta de hormigón llega hasta el alzado donde se recorta y pasa a ser marquesina proyectada al exterior manteniendo el sistema de pliegues aunque desfasando el ritmo original. Este cambio enfatiza la mayor altura de los puntos de acceso pero sobre todo remarca los vacíos por donde se ilumina el espacio interior. En definitiva, una imagen brutalista³ propia de Reyner Banham, donde la topología predomina sobre la geometría platónica elemental.

³ BANHAM, Reyner explica a través del proyecto de los Smithson para la Universidad de Sheffield cómo el Nuevo Brutalismo manifiesta al exterior de los edificios conceptos topológicos tales como cualidades de penetración, circulación, dentro y fuera, que predominan sobre la geometría platónica elemental. De esta forma desplazarán el concepto de belleza clásico en favor de una *imagen brutalista*. En "El Nuevo Brutalismo". *La Arquitectura del Siglo XX, op. cit.*, pp. 411.

8. Mercado Central de Abastos. Alzado fotográfico.



La utilización del hormigón armado en su condición más expresiva no es una característica única del Mercado Central de Abastos en el momento de su construcción en Valladolid. De forma paralela a la realización de las obras del Mercado, se lleva a cabo la construcción del Colegio para los RR. HH. de la Sagrada Familia. En este edificio, a pesar de que tan sólo son respetadas a grandes rasgos las pretensiones originales, se concentra un gran interés desde el punto de vista funcional y tipológico reconociendo en él relaciones con el convento de la Tourette de Le Corbusier. La solución final expone de manera directa y desnuda la estructura de hormigón armado así como el resto de los materiales consiguiendo a través de las texturas constructivas expresiones de una gran carga plástica.

Otra obra de este mismo periodo es el Instituto Politécnico Cristo Rey de Pedro Feduchi Canosa. El edificio enfatiza



9. Mercado Central de Abastos. Diferentes formas de utilización del hormigón.

al máximo las posibilidades formales del uso del hormigón. La nave de talleres, inspirada en las estructuras de Félix Candela y Pier Luigi Nervi⁴, se organiza siguiendo una retícula estructural sobre la que se apoyan superficies inclinadas de hormigón armado en forma de paraguas invertido que, al igual que en el Mercado, terminan por manifestarse al exterior caracterizando el alzado desde la concepción estructural del proyecto.

Al igual que en las propuestas coetáneas mencionadas, la sabia combinación constructiva del hormigón en sus diferentes formas, aporta al Mercado de Abastos una gran riqueza de texturas a la vez enfatiza una gran coherencia constructiva. Estructura y cubierta se realizan con hormigón armado in-situ encofrado con tablilla, constituyendo el esqueleto formal identificable con la idea del proyecto. Los testeros, lugares por donde el edificio permitiría ser ampliado se construyen también con hormigón, sin embargo, esta vez en bloque prefabricado, facilitando de esta manera la idea de cerramiento provisional así como el lugar real de ampliación en caso de ser necesaria. Finalmente, destacan los filtros de iluminación donde de nuevo es el hormigón el material elegido aunque en forma de celosías prefabricadas de cierre que además de tamizar la luz, diferencian, por el cambio de textura, los vacíos generados por la idea de pliegue de la propuesta.

La historia del proyecto de Juan Antonio Aguiló Villahermosa y Ángel Valdés está íntimamente ligada a la comunidad del Barrio de Pajarillos donde se encuentra. En un primer momento el edificio asumió un papel de hito determinante de la estructura urbana del barrio. Después, de forma dilatada en el tiempo, el desarrollo de su actividad ha repercutido en el desarrollo socio-económico en su entorno próximo. En último término, el uso ha llegado al punto de agotar las posibilidades de sus instalaciones, quedándose obsoletas y dando lugar a un problema urbano. En el año 2003 se optó por rehabilitar el edificio eliminando el volumen de oficinas y convertir las naves en Centro Cívico y Centro de Salud, respectivamente.

⁴ RUIZ MÉNDEZ, Víctor. "Instituto Politécnico Cristo Rey". En *Guía de Arquitectura de Valladolid*. IV Centenario Ciudad de Valladolid, 1996, *op. cit.*, ficha 234, pp. 270-271 y Pérez Barreiro, Sara: el capítulo del presente libro dedicado al Colegio de Cristo Rey.



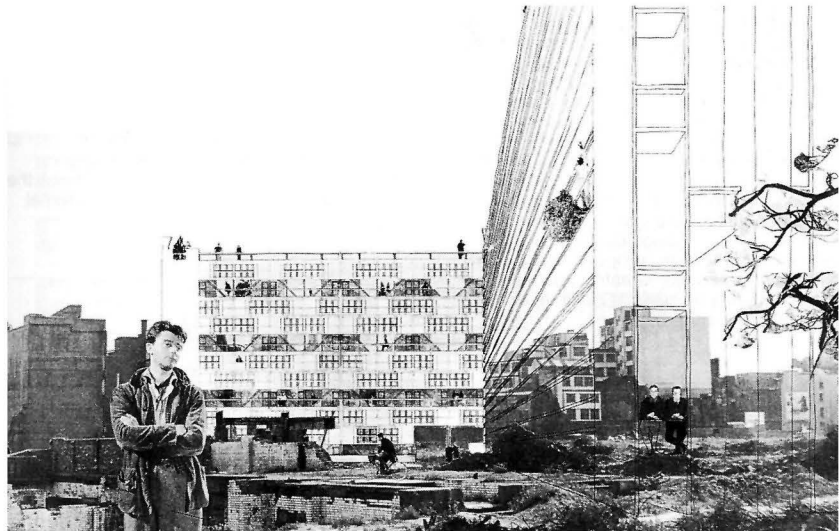
10. Mercado Central de Abastos. Rehabilitación de partes del edificio realizada en 2003.

La buena arquitectura es capaz de convertir aparentes desventajas, como la limitación de materiales o el propio paso del tiempo, en virtudes y en el caso que nos ocupa también exhibirlas de forma contundente. El Nuevo Brutalismo nace en Inglaterra como respuesta ante las dificultades que la producción arquitectónica encontraba después de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que los conceptos brutalistas son por momentos “*confusos y ambiguos*”⁵, la mirada de los arquitectos que lo impulsan es clara y optimista, focalizándose de manera especial en las relaciones entre las comunidades y la arquitectura. Los Smithson dirían: “*De los edificios individuales, disciplinados en conjunto por las técnicas estéticas clásicas, pasamos a examinar la totalidad del problema de las asociaciones humanas y de las relaciones que existen entre los edificios y la comunidad. De este estudio surgieron una nueva actitud y una estética*”⁶.

⁵ MARCHÁN FIZ, Simón: “Del brutalismo al pop” en *La Arquitectura del Siglo XX, op. cit.*, pp. 406.

⁶ SMITHSON, Peter: “Respuesta sobre el nuevo brutalismo” en *La Arquitectura del Siglo XX, op. cit.*, p. 412.

11. Viviendas Golden Lane. Perspectiva y vista de la calle cubierta.



La exposición “*Paralelo de la vida y el arte*” instalada en el Institute of Contemporary Arts de Londres de 1953 donde también intervienen los Smithson es buen ejemplo de ello. Se presentan imágenes caracterizadas por toscas texturas granuladas de un mundo destruido por la guerra y la enfermedad, debajo de cuyas capas aún se podían encontrar resquicios para la vida⁷. Los propios fotomontajes propuestos para el concurso de Golden Lane también se sitúan en ese paisaje arrasado por los bombardeos donde la arquitectura decide ser voluntariamente austera y materialmente rotunda, contrastando de forma radical con los destellos de optimismo reflejado por la comunidad a la que acoge.

Las palabras de Reyner Banham hablando sobre esta misma propuesta son, si cabe, más precisas: “Constituye un ejemplo notable en su decisión de crear una imagen visual a través de medios no formales, enfatizando las circulaciones y cada

⁷ FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 269.

una de las células de habitación y valorizando plenamente la presencia de los seres humanos como parte de la imagen total⁸. Salvando las distancias y haciendo un modesto juego en una imagen del Mercado, en efecto, junto a la expresividad de los materiales constructivos desnudos, la imagen brutalista adquiere su verdadera dimensión sólo en presencia del hombre que la vive.



12. Mercado Central de Abastos. Foto-montaje.

Bibliografía relacionada:

AA.VV.: *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid. Valladolid, 1996.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

GARCÍA BRAÑA, Celestino y AGRASAR QUIROGA, Fernando (ed.): *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*. C.O.A.A., C.O.A.G., C.O.A.C.Y.L.E. y C.O.A.L., 1998.

MARCHÁN FIZ, Simón: *La arquitectura del siglo XX*, Alberto Corazón, Editor, Madrid, 1974.

VIDOTTO, Marco: *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

⁸ Banham, Reymer: "El Nuevo Brutalismo" en *La Arquitectura del Siglo XX*, op. cit., pp. 410.

COLEGIO CRISTO REY**LA NAVE DE TALLERES PROYECTADA POR LUIS M.^a M. FEDUCHI**

SARA PÉREZ BARREIRO

En la década de los sesenta se construye en Valladolid, junto a la avenida de Gijón, una nave dedicada a albergar los talleres de mecánica del Colegio Cristo Rey, obra que consideramos tan interesante desde el punto de vista arquitectónico como es desconocida para la mayoría de los vallisoletanos. Esta nave pertenece a un complejo educativo y residencial más amplio, gestionado por los Padres Jesuitas, y constituye el elemento más interesante de todo el proyecto: posee un esquema estructural y funcional claro y adaptado a las necesidades del conjunto.

El arquitecto madrileño Luís María Martínez Feduchi¹ fue quien proyectó el edificio según la documentación existente², siguiendo unas tendencias arquitectónicas que en el momento estaban en plena actualidad. Modernidad de su obra que contrasta con el perfil de las inquietudes de investigación en los primeros años de vida profesional, en los que estuvo muy influenciado por lo vernáculo y la arquitectura popular; como lo demuestra los trabajos publicados a este respecto³. Creador de varios centros como la Escuela en Dalías, Almería 1927-28 y la Escuela de Huesca, 1928, su obra más reconocida es el madrileño Edificio Capitol⁴. Así mismo interesado por el diseño, creó varios muebles en madera y publicó libros relacionados con ellos, diseños que actualmente aún están en el ámbito comercial.

En la fecha del encargo, realizado en 1965, su estudio estaba desarrollando en Valladolid una reforma para el Minis-



1. *Luis M.^a Martínez Feduchi*. Colegio de Cristo Rey. Valladolid, 1965. Nave de Talleres.

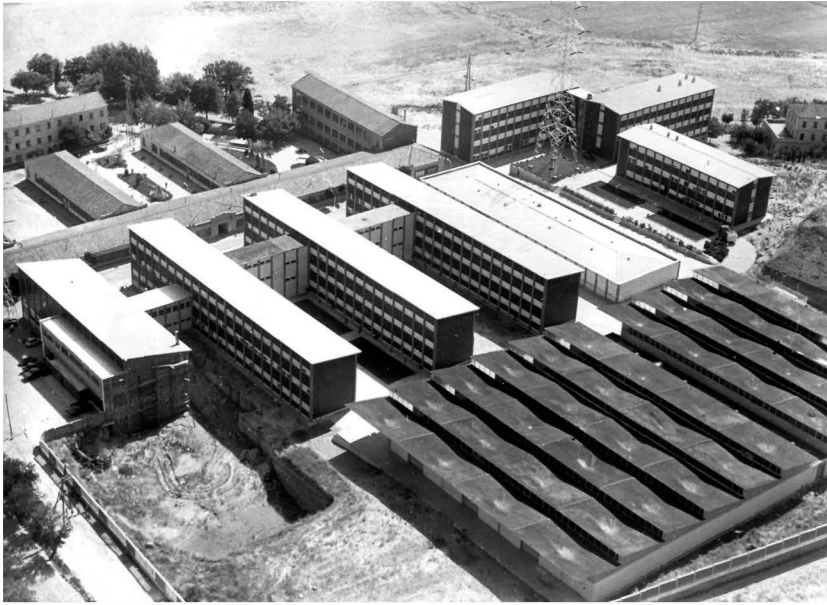
¹ Luis María Martínez Feduchi, arquitecto de ascendencia italiana, fue el fundador de una gran saga de artistas que siguen trabajando hoy en día. Fue el padre de Ignacio Feduchi, que colaboró con él en el estudio, concretamente en el proyecto que nos ocupa entre otros. También Javier y Luz Feduchi hijos de Luis María son reconocidos arquitectos y diseñadores. A su vez esta saga de arquitectos continúa en sus nietos, Pedro y Luis. Incluso está emparentado con arquitectos tan conocidos como Rafael Moneo. En este sentido concretamos la paternidad de la obra aparecida en: ARNUNCIOPASTOR, Juan Carlos (Ed. a su cargo): *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Ed. Consorcio Cuarto Centenario de la Ciudad de Valladolid. Valladolid, 1996, pp. 270-71. Ficha 234. Víctor Ruiz Méndez.

2. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Marquesina de acceso y Pabellones.
3. *Vicente Eced y Luis M.^a M. Feduchi.* Edificio Capitol. Madrid, 1931-33.



terio de Educación, consistente en la rehabilitación del entonces edificio de la Maestría Industrial, situado en el centro de la ciudad. El padre jesuita Mariano Rodríguez Ramírez le contrató para construir no ya una simple reforma como la que estaba realizando, sino un nuevo centro de educación en un gran solar situado a las afueras junto a la salida noroeste de la ciudad hacia León. El encargo planteó un complejo programa funcional ya que este complejo necesitaba no sólo aulas, sino también pabellones de residencia para alumnos y educadores. El programa también incluía naves para diversos usos y un Salón de Actos. Además, en el programa había que respetar unas construcciones existentes.

El proyecto se desarrolló en una serie de pabellones independientes colocados de manera paralela, éstos están unidos por una pieza perpendicular a ellos que permite su comunicación, pudiendo ir de un edificio a otro sin necesidad



4. Vista aérea del Colegio de Cristo Rey.
5. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Fotografía durante la obra.



de salir al exterior. En el alzado también encontramos una identidad arquitectónica que acerca el edificio al lenguaje moderno, los pabellones tienen una serie de elementos verticales que dotan de ritmo a la fachada coincidente con el de la estructura, pero también existen unas bandas horizontales creadas por la diferencia de materiales que remarcan la linealidad de los bloques, insistiendo así en un principio básico de la modernidad, la composición por bandas horizontales. Las ventanas generan una serie de líneas de vacío y se contraponen al revestimiento cerámico rojizo de las otras bandas: juega con la diferencia de color, de materiales y con los llenos y vacíos. En cambio, en la pieza perpendicular que une los bloques de pabellones anteriores, estas bandas horizontales no existen, ni tampoco la diversidad de materiales, todo está realizado con el mismo acabado, un revestimiento continuo, siendo sus ventanas más pequeñas y sin agruparse formando bandas. En el ala

² La documentación utilizada en este artículo nos ha sido amablemente facilitada por su hijo, Ignacio Feduchi, colaborador en varios proyectos del estudio de su padre en los inicios de su carrera profesional, y quien posee toda la documentación archivística de la obra de su padre.

³ Véase: MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis María: *Arquitectura popular española* 1, “La meseta septentrional”, Ed. Blume, 1979. *Arquitectura popular española* 2, “La orla Cantábrica. La España del Hórreo”, Ed. Blume, 1979. *Arquitectura popular española* 4, “Los pueblos blancos”, Ed. Blume, 1979. *Arquitectura popular española* 6, “La mancha, del Guadiana al mar”, Ed. Blume, 1979. *Antología de la silla española*, Ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1957. *La casa por dentro*, Ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1957.

⁴ Véase al respecto: Juan Antonio CORTÉS. *El racionalismo madrileño*. C.O.A.M., Madrid, 1992.

7. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Plataforma.

6. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Fotografía de la marquesina durante la obra.



de dormitorios encontramos habitaciones donde la calidad del espacio, y su máximo aprovechamiento, fueron prioritarios en el diseño. Se proyectaron varios modelos de dormitorios, individuales, dobles..., etc., dependiendo de las necesidades de las particularidades del programa. En el desarrollo de todo el conjunto se dio gran importancia a la zona de estudio colocándola cerca de la ventana, favoreciendo el uso de la luz natural. En cada planta, también se plantearon zonas de esparcimiento para promover la convivencia entre los alumnos. Una de las piezas clave en el diseño fue el Salón de Actos, del que se hicieron diversas propuestas hasta conseguir el que actualmente existe.

Pero será la nave de talleres la que más nos interese por sus peculiares características arquitectónicas. Es un edificio independiente del resto del complejo y sin acceso a él desde la pieza perpendicular que comunica el resto de los elementos pro-

yectados. La clave de la propuesta consiste en regularizar la pequeña pendiente que posee el solar en esa zona, mediante una gran plataforma, sobre la que se apoya el edificio. El cambio de cota de la nave así conseguido marca aún más la diferenciación de caracteres con las demás construcciones, ya que el resto de los pabellones se apoyan directamente sobre el terreno. Este podio nivelado con la cota de más altura, situada en el borde norte del recinto, crea en los lados de la nave cercanos al resto de pabellones y a la carretera una gran zona de relación de alumnos y un espacio previo cubierto por el mismo sistema de estructura y acristalamiento que desborda los límites del recinto cerrado. Pero no es la plataforma la única diferencia con el resto de edificios descritos, el revestimiento de la fachada es de color ocre y refuerza la composición horizontal estableciendo otro podio sobre el podio. En la parte superior colocó, a modo de cerramiento, una chapa ondulada que orientada en el sentido verticalmente de la nevadura, se opone a la horizontalidad del conjunto, creando un contraste compositivo con el resto de los elementos.

Desde el exterior, y debido al sistema de cubiertas desbordantes del interior, podemos percibir el procedimiento constructivo que se desarrolla en todo el recinto. Grandes piezas de hormigón, extremadamente delgadas, vuelan sobre el acceso protegiendo el cierre murario, formando una banda de sombra en sus bordes sur y este, y estableciendo un espacio que antecede a la entrada: un oleaje de hormigón flota sobre nosotros cubriéndonos, y el ritmo de estas ondas se rompe para marcar el acceso principal al recinto.

La nave de talleres consta de una estructura de diez líneas de pilares, y cada una de ella, a su vez, se compone de cuatro paraguas, estando dividida la nave por la galería de acceso que separa en dos el espacio central. Cada una de esas partes es diferente, la situada al norte contiene cuatro líneas, y la sur, las seis restantes. Dentro de cada pilar se encierra una bajante que recoge las aguas pluviales de cada paraguas⁵. Este elemento de doble uso hacía tiempo que había sido planteado por Le Corbusier, lo dibujó en sus casas en serie para artesa-

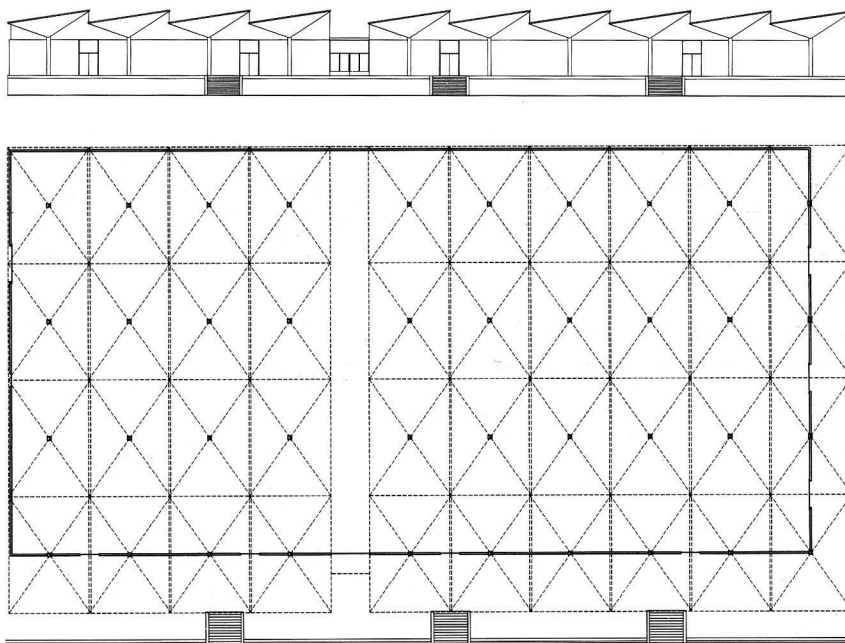
8. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Fotografía del acceso durante la obra.



⁵ Con este único elemento se solucionó la estructura y la cubierta. Durante la construcción fueron muy comentados los posibles problemas que podía dar el codo de la bajante en el pilar, ya que no podría repararse en el caso de que hubiese alguna fuga, pero no ha existido ningún fallo, lo que demuestra que este sistema funcionó, y aún sigue funcionando perfectamente.



9. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Fotografía del interior durante la obra.
10. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Planta y alzado.



nos, proyecto del año 1924, muy anterior a esta nave, en la que el prisma de 7 x 7 x 4,5 m, basa su estructura en un único pilar situado en el centro, que esconde la bajante de pluviales de la cubierta.

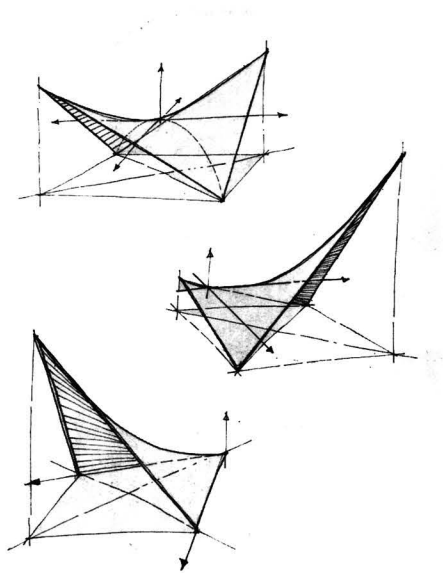
Cada pilar soporta cuatro paraboloides hiperbólicos, conjunto de pilar y paraboloides también denominados “hypar”, que dan la imagen de paraguas invertido. Esta superficie alabeada permite utilizar una cantidad mínima de hormigón cubriendo grandes luces. Pero no fue el arquitecto Luis María Martínez Feduchi el creador de este sistema, el método constructivo se basa en un diseño del arquitecto Félix Candela, quien desarrolló la mayor parte de su labor y proyectos en México, en los que investigó el uso de finas superficies alabeados de hormigón armado como elementos de cubrición repetitivos. En el proyecto de las naves del Colegio de Cristo Rey, se utilizó una de sus patentes, el “hypar” descrito. La compleja forma geométrica en



11. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Escalera de acceso a la plataforma.

la que se basa este elemento, el paraboloides hiperbólico, contrasta con la sencillez en su génesis ya que se origina por una recta, generatriz, que es paralela a un plano director y se apoya en otras dos rectas que se cruzan; es decir, se construye a base de elementos lineales, lo que permite la fabricación de superficies aparentemente curvas a base de elementos rectos. Principio geométrico que facilita el encofrado mediante tablas rectilíneas, y que pese a su compleja imagen no exige una mano de obra muy especializada. En este sistema, y adentrándonos en el resto de sus elementos constituyentes, la armadura de acero se coloca conforme a la dirección de las líneas que lo generan, de ahí el mínimo uso de hormigón que convierte este proceso en un elemento rentable en economía y óptimo estructuralmente⁶. El encofrado de cada paraguas se compone de cuatro partes, una para cada paraboloides, y permite su reutilización, lo que aumenta su facilidad de manejo y rentabilidad. Ade-

⁶ Este sistema se basa en la transmisión de esfuerzos de la manera más directa posible, encauzando los empujes para eliminar lo más posible los esfuerzos a flexión. Éstos se transmiten conforme a las directrices del paraboloides hiperbólico. Al desaparecer la flexión, se pueden construir estructuras muy delgadas, ya que no es necesario la existencia de un gran canto en la estructura para poder soportarlo. Esta estructura maximiza las capacidades estructurales de cada material y se obtienen cubiertas realmente livianas.

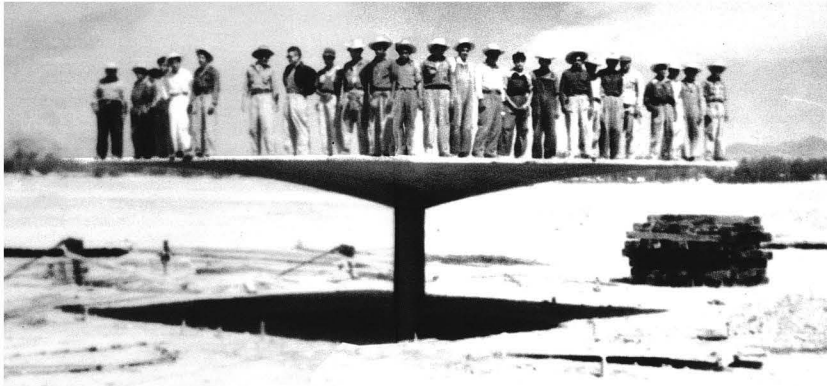


12. *Félix Candela*. Dibujos explicativos del paraboloides hiperbólico.
13. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Interior.



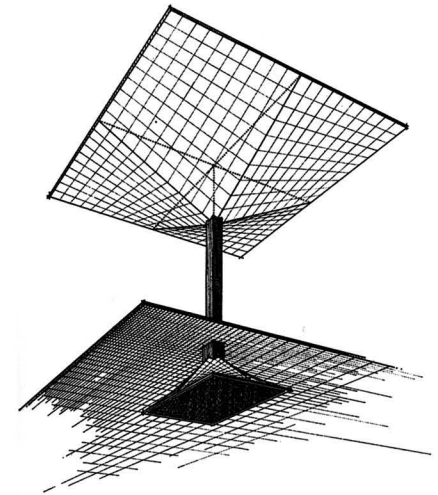
más, al ser cada paraguas estructuralmente independiente, se puede ir construyendo en diferentes áreas de proyecto sin necesidad de tener acabado el paraguas colindante, creando un bosque de pilares con sus copas de hormigón.

Los paraguas estructurales definen en planta un rectángulo, los lados paralelos a la línea de pilares están a diferente cota, pero siempre son horizontales. Este desfase crea la imagen de una nave con dientes de sierra, pero realmente no existe ninguna cercha. Desde el exterior se percibe la imagen tradicional de una nave industrial, pero estructuralmente nada tiene que ver con un sistema mucho más rígido de cerchas metálicas. Este desnivel introduce una serie de franjas horizontales en toda la cubierta donde se sitúan las ventanas, permitiendo la entrada de luz de una manera homogénea. En los "hypar" se producen flechas en el borde de considerable magnitud. En este caso, además se sitúa una carga lineal continua, las



ventanas, lo que aumentara la flecha en el extremo. Al ser cada paraguas estructuralmente independiente, se crean diferentes movimientos, esto implica que las ventanas tienen que soportar estos desfases. De ahí que los marcos, se proyectaran con una holgura de más de un centímetro para resolver este problema, eliminando las posibles roturas en el vidrio.

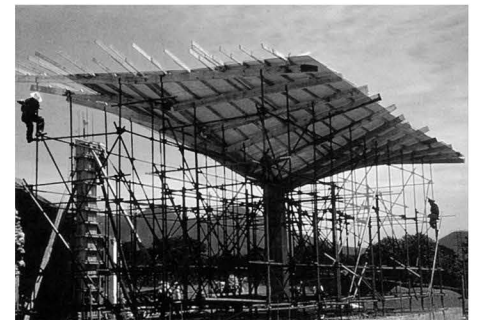
La sensación de independencia estructural que se quiere dar al edificio se comprueba en la relación del cerramiento con la estructura. Éste no tiene ninguna capacidad portante, y en la línea de cierre, en las zonas sur y este, se coloca entre los pilares, dejando parte de los "hypar" fuera, a modo de voladizo. En las otras fachadas se sitúa al borde del paraguas, y se cierra con un muro revestido hasta media altura mediante piezas cerámicas. La parte superior, en el encuentro con los paraboloides, se reviste a su vez con una chapa dispuesta verticalmente. No obstante, las ventanas que se sitúan entre los paraguas se colocan hasta el final, apareciendo en los vuelos, donde evidentemente no son necesarias ya que están en el exterior, marcando, una vez más el carácter desbordante del sistema interior.



15. *Félix Candela*. Axonometría del "Hypar" (Paraboloide hiperbólico).

14. *Félix Candela*. Colonia Vallejo. México D.F., 1953. Paraguas experimental.

16. *Félix Candela*. Encofrado del "Hypar".





17. *Frank Lloyd Wright*. Edificio Johnson
Racine, Wisconsin, 1936-39.

Una vez en el interior, se comprueba cómo esa entrada lleva a una galería de acceso que separa en dos partes desiguales la nave, y que rompe la trama estructural. Esta división no se corresponde con la mitad del espacio interior, sino que está desplazada hacia un lado generando dos ámbitos de diferente tamaño; aunque ambos están relacionados visualmente, se puede contemplar la estructura de hormigón continua en el interior. El elemento que origina el espacio es un gran paraguas con el vaso invertido y de planta rectangular, construido con hormigón armado que se repite siguiendo una trama geométrica únicamente desfasada en la galería de acceso. En el espacio interior adquiere un ritmo plástico coincidente con el único elemento con el que se concibe, su estructura. La luz entra de una manera homogénea, produciendo un ambiente de iluminación continua y evitando la jerarquización del espacio, que permite establecer, entre estructura, luz y espacio, una complicidad de un continuo sin término, a modo de una gran sala hipóstila recorrida por su eje. Las áreas de trabajo situadas cerca de las ventanas del cerramiento no serán las más apreciadas, ya que todo el espacio está iluminado por igual. La nave en cualquiera de sus partes tiene las mismas cualidades espaciales, siendo innecesarias, por tanto, las ventanas en los cerramientos.

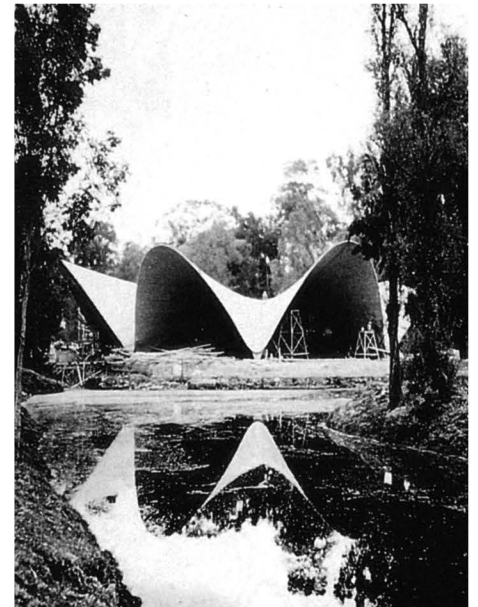
La continuidad espacial está determinada por su destino, ya que el edificio, propuesto para talleres, y donde en la actualidad se llevan a cabo las prácticas de mecánica, necesitaba una gran área para situar los puestos de trabajo garantizando una iluminación homogénea; principios funcionalistas que implican una racionalidad estructural y una economía constructiva. Consecuentemente, la función determinó la estructura del proyecto ya que debía ser un espacio grande, diáfano y polivalente, una zona de trabajo que permitiera variar su cambio de uso sin necesidad de modificaciones. De ahí que el sistema estructural elegido fuera a base de pilares de hormigón que articulan el espacio, pero no delimitan, como se determinaría mediante sistemas de muros de carga.



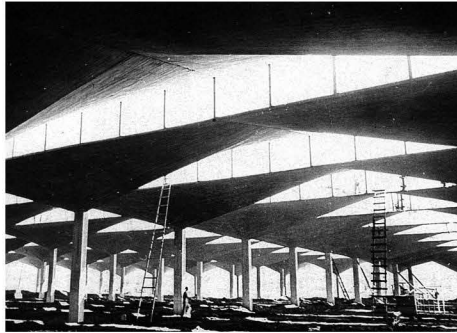
18. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Fotografía del interior durante la obra.
19. *Félix Candela*. Restaurante "Los Manantiales". Xochimilco, México D. F., 1957.

Salvando las grandes diferencias conceptuales, la idea está emparentada con el concepto organicista de estructura independiente soportada mediante un gran pilar central, como metáfora orgánica de hongo, en su caso circular, que permitió a Frank Lloyd Wright construir una de sus obras más brillantes, el edificio Jonson & Son en Racine, Wisconsin, 1936-39. La luz en el edificio americano penetra entre los espacios residuales de las circunferencias, en el caso del edificio de Cristo Rey, la luz se introduce por la diferencia de alabeo de cada elemento.

El sistema patentado por Félix Candela ya había sido utilizado por él en la década de los cincuenta. El primer paraguas lo desarrolló en 1953 en Colonia Vallejo, México D.F.⁷, también lo encontramos las bodegas Río, en Lindavista, en la Vidriera Nacional, y en la fábrica Celestino Fernández, así mismo situado en Colonia Vallejo, por citar algunos de ellos⁸. Usando los mismos criterios estructurales, proyectó edificios renombrados como el restaurante Los Manantiales, Xochimilco, México D.F., 1957, o la insignia del parque industrial Great



21. *Félix Candela*. Fábrica de muebles Frey. Xalostoc (México), 1955.



20. *Félix Candela*. Vidriera Nacional.

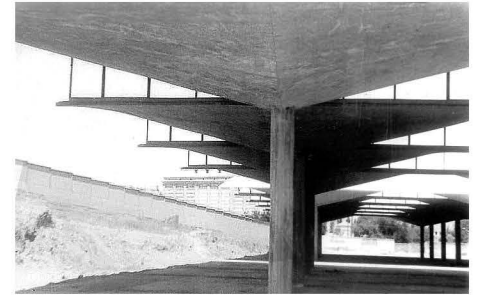


Southwest, Dallas (Texas) USA, 1958, que tanto inspiró algún diseño de Norman Foster.

De la misma manera que Félix Candela, Luis M. Feduchi ensayó el sistema antes de llevarlo a cabo en el Colegio Cristo Rey, inicialmente para un proyecto de garaje en Baena (Córdoba). Tras el resultado obtenido en Valladolid, Feduchi lo empleará en otros proyectos como el Gimnasio construido en Lisboa para un colegio de enseñanza media, como aún recuerda su hijo Ignacio Feduchi.

Luis María Martínez Feduchi consiguió crear una obra magnífica con materiales muy económicos y estables, usando una tecnología altamente novedosa en la época en la que fue construido. Incrementó el valor de la estructura añadiéndola connotaciones espaciales, no sólo destinada a su misión portante, sino que articula y organiza el espacio interior dotando de una magistral espacialidad a un ámbito industrial, tema que fun-

damentalmente fue revalorizado por la arquitectura de Movimiento Moderno. En sintonía con otras obras en la ciudad como el Instituto Núñez de Arce de Miguel Fisac (1961), el Mercado Central de Abastos de Juan A. Aguiló y Ángel Valdés (1965) y el Colegio de la Sagrada Familia de Antonio Vallejo (1963-67), estas arquitecturas, aunque emparentadas en una modernidad tecnológica cada una de ellas con su propio lenguaje, basan su aportación fundamental en la racionalidad constructiva y eficacia estructural, siendo la belleza una consecuencia, que como las obras de Félix Candela, Eduardo Torroja y Pier Luigi Nervi, señalan una etapa fundamental en la arquitectura de la Modernidad.



22. Nave de Talleres del Colegio de Cristo Rey. Fotografía durante la obra.

⁷ Alfonso Basterra, recientemente ha desarrollado una Tesis Doctoral sobre la obra de Félix Candela, brillantemente defendida en la Universidad de Valladolid. Tesis en la que se analiza exhaustivamente éste y otros sistemas estructurales y constructivos ideados por el arquitecto. Departamento de Construcción de la E.T.S.A. Valladolid. Sobre la obra de Félix Candela véase además: CANDELA, Félix: *En defensa del formalismo y otros escritos*. Ed. Xarait, Bilbao, 1985. VV.AA.: *Félix Candela, Arquitecto*, Catálogo de la Exposición. Ed. Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1994.

⁸ De hecho dos de los ingenieros colaboradores habituales de Candela, trabajaron en este proyecto, Ricardo Urgoiti y Enrique Ruiz Castillo. Fueron los encargados del cálculo de esta estructura. Incluso trabajaron con los Padres Jesuitas en otros colegios de la Compañía. Algunos de los obreros encargados de la construcción de los paraguas habían trabajado anteriormente con Candela, a las órdenes de estos dos ingenieros.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL "PATIO HERRERIANO"

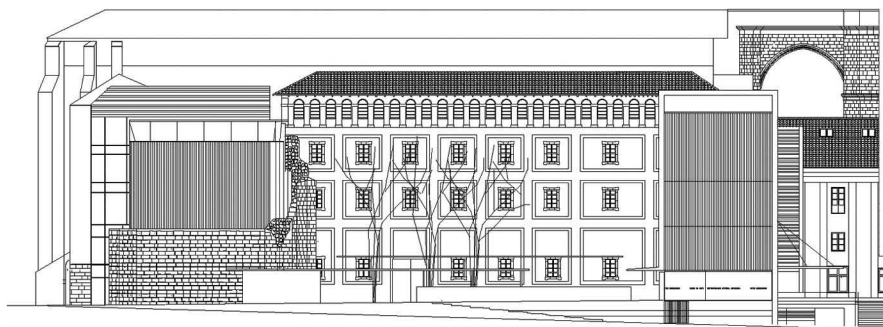
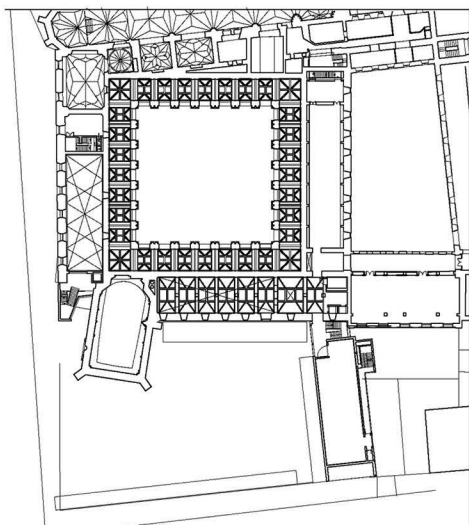
JUAN CARLOS ARNUNCIO PASTOR

El museo está situado en el antiguo Monasterio de San Benito, fundado en el siglo XIV y localizado en un lugar del borde de la ciudad antigua, sobre los restos del viejo Alcázar, hoy en el centro histórico de Valladolid. El edificio refleja las vicisitudes de la orden benedictina y en su arquitectura se superponen los momentos de esplendor y los de abandono. El monasterio llegó a alcanzar una gran importancia en el siglo XVI en el que fue cabeza de la orden benedictina en todo el mundo. Tras la guerra de la Independencia cedió su uso al de cuartel, uso con el que llegó hasta los años sesenta. No obstante una parte fue cedida a los PP. Carmelitas para el uso de la iglesia de San Benito. Posteriormente, se sumió en un estado de abandono a excepción de las obras de reparación que se practicaron en aquellos años, fruto de las cuales el monasterio llegó hasta nosotros. Durante algún tiempo, el Patio Herreriano, fue utilizado para actos culturales, conciertos, representaciones de ballet, etc. En la década de los ochenta, el patio de la Hospedería, fue rehabilitado para dependencias municipales.

Los elementos arquitectónicos más importantes, relativos a la intervención para museo, son la capilla de los Condes de Fuensaldaña (1453) proyectada por Juan Gómez arquitecto también de la catedral de Palencia, una sala abovedada proyectada por Gil de Hontañón y la iglesia de San Benito (Juan de Aradia en 1499) con una portada ulterior, también, de Rodrigo Gil de Hontañón levantada entre 1559 y 1573 y el "Patio Herreriano" uno de



1. *Juan Carlos Arnuncio, Clara Aizpún y Javier Blanco. Museo "Patio Herreriano". Valladolid, 1996-2002. Marquesina de la ampliación.*



2. Museo "Patio Herreriano". Planta primera.
3. Museo "Patio Herreriano". Alzado a la calle Jorge Guillén.

los tres claustros del edificio ejecutado, junto con la portada Este, por Juan de Ribero Rada en 1584. Este patio, el elemento de mayor interés del conjunto, constituye uno de los ejemplos más interesantes de la arquitectura clasicista de la península. El resto lo constituye una arquitectura de la que quedaba únicamente, de su estado primitivo, los paramentos verticales, ya que los forjados de madera antiguos habían sido sustituidos, en los años sesenta, por otros de hormigón soportados por pilares del mismo material superpuestos al edificio. Todas estas dependencias estaban en un estado de semiabandono y desde el punto de vista patológico presentaban estados diferentes de conservación.

Así, el patio presentaba un estado de conservación más que aceptable, si bien la sillería estaba sucia, sobre todo en zonas específicas con escorrentías de agua. Pavimentado únicamente en planta baja y, básicamente con soleras de hormigón y alguna zona de canto rodado.

La sala abovedada, (sala 10 del museo) que presentaba la bóveda íntegra apoyando en dos muros de carga, corres-

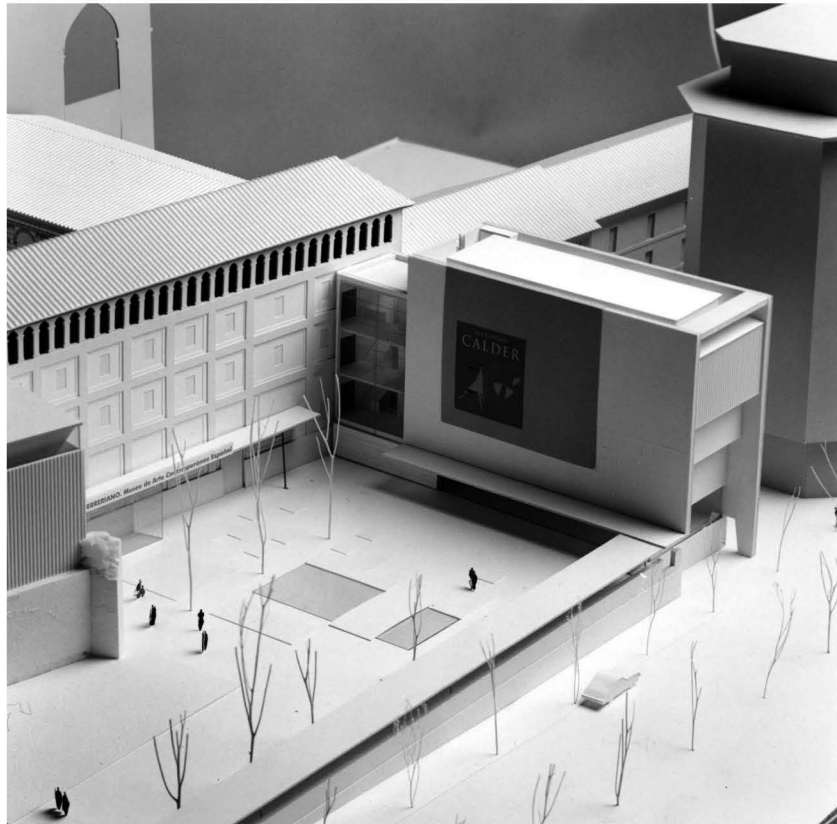


5. Museo "Patio Herreriano". Detalle del edificio de la ampliación.

4. Museo "Patio Herreriano". Vista general desde la calle Jorge Guillén.

pondiendo uno de ellos al exterior del edificio el cual, ejecutado con mampostería presentaba al interior irregularidades importantes. En uno de los testeros de la sala existían, en su parte superior, restos de una pintura de interés probablemente de la primera mitad del siglo XVI. Pintura que fue restaurada en la intervención.

6. Museo "Patio Herreriano". Maqueta general de conjunto.



La capilla funeraria de los Condes de Fuensaldaña estaba arruinada en su totalidad permaneciendo, únicamente, los paramentos verticales que en el lado de la cabecera alcanzaban toda la altura. No así en el lado de los pies en el que únicamente llegaba hasta la cota superior de unos arcosolios bastante desfigurados y con pérdida casi total de los elementos iconográficos. Alguno de los arcos de los que conformaban el arranque de las bóvedas mantenían restos de pintura que se consolidó en las obras de intervención.

El Museo de Arte Contemporáneo Español ocupa esta zona del edificio; es decir las crujías vinculadas al patio citado así como la capilla de los condes de Fuensaldaña; dispone además de una ampliación que configura un espacio ajardinado previo de acceso al museo.

La intervención ha tratado de responder al doble objetivo de, por un lado respetar la arquitectura original y poner en valor todos los elementos de interés que han llegado hasta nosotros, y por otro no renunciar a ninguna de las exigencias del nuevo uso del museo.

Cualquier museo cabe entenderse desde la dialéctica, entre su condición de espacio contemplativo y por lo tanto estático y entre la naturaleza dinámica que implica cualquier recorrido. La intervención trata de racionalizar al máximo las circulaciones y recorridos museísticos así como lograr la mayor neutralidad visual de las salas expositivas sin renunciar en su caso a la categoría arquitectónica de algunos espacios.

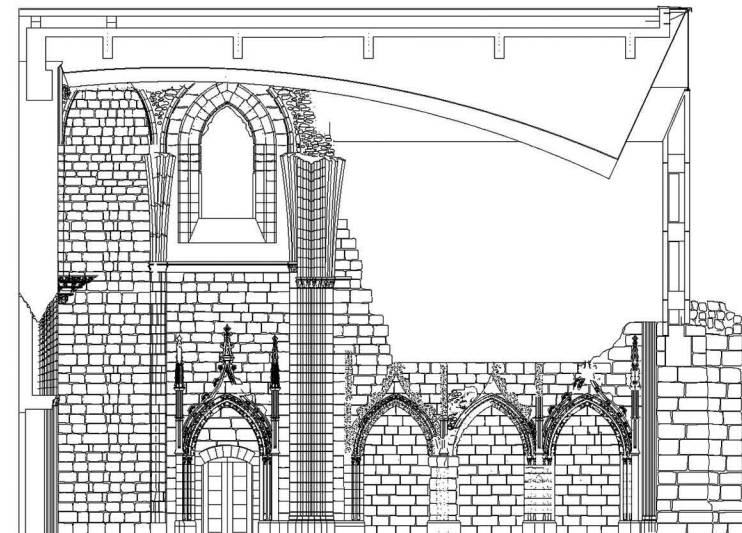
Las circulaciones se centralizan en torno al nuevo núcleo de escaleras y aparatos elevadores que se dispone en el punto de unión del monasterio y el edificio ampliación. Este punto viene a constituir el "centro de gravedad" organizativo del edificio. El Claustro se utiliza como espacio de tránsito y forma parte del recorrido museístico.

El grado manifiestamente diferente de deterioro en el que se encontraban las diversas partes del edificio al inicio de las obras, planteaba un problema, desde el punto de vista del proyecto pues podía derivar en que los niveles de intervención en cada zona, necesariamente diferentes, derivasen en tres planteamientos formales que provocasen la lectura de tres edificios distintos. Efectivamente, la intervención en el patio se redujo a labores de saneamiento y limpieza y pavimentación, así como acabados de revoco en los entrepaños de las pilastras. En las salas la intervención se planteó con el único objetivo de dotar de condiciones óptimas de contemplación de la obra, de versatilidad y de dotarlas de las condiciones necesarias en este tipo de espacios: climatización, seguridad, etc. La arquitectura sobre la que se intervino en estas salas no tenía mayor valor que el de



7. Museo "Patio Herreriano". Exterior de la Capilla de los condes de Fuensaldaña.

8. Museo "Patio Herreriano". Sección de la Capilla de los condes de Fuensaldaña.



hacer de soporte y el grado de libertad a la hora de operar en ellas, consecuentemente fue mayor. Quiero referirme a la salas del edificio antiguo que no son ni la de Gil de Hontañón ni la capilla mencionada. Se han construido once salas, ocho de las cuales corresponden a otros tantos espacios del Monasterio. Se ha pretendido conseguir la mayor neutralidad expositiva tanto en los materiales de acabado como en la geometría de las salas y la iluminación. Pero es necesario señalar dos de ellas por sus características específicas: por un lado la sala proyectada por Rodrigo Gil de Hontañón. Se ha mantenido escrupulosamente su configuración y la intervención en ella se ha limitado a dotarla de los elementos necesarios para su funcionamiento (climatización, iluminación y acabados). Se ha recuperado en parte un fresco de las primeras décadas del siglo XVI, que por su situación no interfiere en el espacio expositivo.

Particularmente significativo resulta la capilla de los Condes de Fuensaldaña; absolutamente arruinada al inicio de la

9. Museo "Patio Herreriano". Interior de la Capilla de los condes de Fuensaldaña.



intervención, dejaba ver únicamente su traza y el recuerdo de su antiguo esplendor. Se trataba, por lo tanto de "completar" una arquitectura en la que, necesariamente se establecería un contraste entre lo heredado y lo nuevo. La intervención evita el imposible intento de recuperar su pretérita configuración y se ha tratado de que el nuevo volumen "dibuje" la ruina a través de una luz indirecta que le confiere al lugar unas características particulares.

Por último el edificio nuevo alberga tres salas expositivas que tienen correspondencia directa a través del núcleo de escaleras con el resto del museo. Estas salas grandes y diáfanas se han proyectado en base a lograr las mejores condiciones de contemplación.

Este edificio se resuelve con un gran lienzo de hormigón blanco ya que por necesidades museográficas debía de ser ciego y además se prevé utilizar el muro como lugar donde anunciar los diferentes eventos de las actividades del museo.

Este muro se concibe como una gran viga de modo que el edificio se abra, en su planta baja, sin pilares hacia el jardín.

El proyecto manifiesta la voluntad expresa de conformar la lectura de un único edificio a pesar de la diferente casuística que establece el diferente grado de intervención entre unas y otras zonas. Esta voluntad se llevó a cabo con una contención explícita en el uso de los materiales y de su expresión cromática que quiere ceñirse a la gama que le proporciona, la piedra utilizada de Campaspero, una localidad cercana, el revoco del claustro, la propia pintura utilizada en las salas y el color del hormigón.

El museo se completa con una serie de servicios. Por un lado las dependencias administrativas que ocupan la planta cuarta así como la Biblioteca especializada que se dispone en un espacio diáfano también en la planta superior.

Dispone de taller de restauración, sala de actos y seminarios, sala de juntas, almacenes de obra y de menaje y, por último y vinculado al público, la zona de recepción y tienda y la cafetería restaurante que ocupa la planta baja del edificio ampliación.

El edificio ampliación no oculta su voluntad de abordar el problema urbano que definía aquel lugar. Originalmente formaba parte de la periferia de la ciudad. De hecho, hasta que la ciudad en los años sesenta cruzó el río. Así lo entendió Miguel Fisac cuando en los cincuenta levantó el Instituto Núñez de Arce. El edificio se muestra, en extremo, respetuoso con la arquitectura del monasterio. Se proyectó horizontal y silencioso, de modo que no alterase la silueta del Valladolid de aquellos

años. Menos respeto tuvo el edificio de viviendas que en 1975 se edificó delante del Monasterio, entre él y el citado instituto. Edificio alto, 13 plantas, que alteró considerablemente al Monasterio de San Benito produciéndose una pérdida de la escala de éste. El lugar restante, convertido en aparcamiento improvisado, tenía todo el carácter de un lugar periférico y degradado aun cuando se encontraba en el, ya, centro de la ciudad a escasos pasos de la Plaza Mayor.

La ampliación quiere ser sensible a ese problema y, para ello, se dispone perpendicular al edificio de viviendas y, por lo tanto, a la calle Jorge Guillén, generando con el alzado Oeste del Monasterio y con la capilla de los condes de Fuensaldaña un ámbito ajardinado de uso público, propio del museo.



10. Museo "Patio Herreriano". Edificio de la ampliación.

MUSEO DE LA CIENCIA DE VALLADOLID

LA ARQUITECTURA COMO YUXTAPOSICIÓN DE CUERPOS Y COMO CONSECUENCIA DEL LUGAR

ENRIQUE DE TERESA

Durante la presentación de su proyecto para el museo Whitney, en 1963, el arquitecto Marcel Breuer se preguntaba “¿Qué debe ser un museo, un museo en Manhattan? Con seguridad, debe funcionar, debe cumplir unos requisitos –unas exigencias de uso y de adecuación a su función– pero, ¿cuál es su relación con el paisaje de Nueva York?, ¿qué expresa?, ¿cuál es su mensaje arquitectónico?”.

Esta doble atención, por un lado al funcionamiento y a los requisitos de organización así como a las necesidades técnicas, y por otro, al papel que juega un edificio en la construcción del espacio urbano donde se sitúa, han sido también, en nuestro caso, una continua preocupación en la elaboración del Museo de la Ciencia de Valladolid.

Hay que indicar, como punto de partida, que un edificio de esta condición es bien distinto de los dedicados a la exposición de obras de arte. Los museos de tipo interactivo buscan una experiencia directa del visitante mediante la manipulación de elementos capaces de dar respuesta a las acciones que el mismo usuario propone, dentro de las posibilidades que cada módulo le ofrece. Tienen, por lo tanto, unas necesidades radicalmente diferentes de aquellos espacios dedicados a la contemplación de obras, bien sean de arte o de otro tipo: Las salas deben ser contenedores neutros y estar preparadas para una, relativamente continua, modificación de los módulos de exposición, que permita la renovación temporal de la experiencia del museo.



1. *Enrique de Teresa*. Museo de la Ciencia. Valladolid, 1995-2004. Vista desde el paseo del río.

2. Museo de la Ciencia. Vista aérea desde Parquesol.



En nuestro caso, además, existe un programa diversificado que cuenta con un área importante dedicada a exposición permanente –aunque renovable–, un planetario, una sala para exposiciones temporales, así como un pequeño auditorio con servicios anejos para que pueda funcionar con autonomía como centro de congresos y, finalmente, un área amplia de oficinas.

Junto a estas premisas, es necesario indicar como punto de partida el origen del proyecto a partir de las ruinas de la fábrica de harinas del Palero. Un conjunto de construcciones cuyo origen parece remontarse al siglo XVI y que alcanza su principal impulso a comienzos del siglo XX, cuando se levanta, en 1912, su edificio principal. Un incendio acabará definitivamente con el complejo en 1975.

El nuevo edificio del Museo de la Ciencia, quiere mantener la memoria de esa condición industrial que caracteriza al



3. Museo de la Ciencia. Itinerario peatonal y edificio de Exposiciones Temporales.

lugar y, por ello, la agrupación de los volúmenes y la definición de sus formas quieren aludir a esa condición fabril. Lo muestra tanto en la manera en que se organiza –independencia y autonomía de cada uno de sus cuerpos– como en el lenguaje formal y en la materialidad de sus volúmenes. Pues, al igual que una factoría va añadiendo distintas áreas de producción o de oficinas, el nuevo museo es concebido como un conjunto yuxtapuesto de piezas, unidas por conductos y galerías, permitiendo, de este modo, el correcto funcionamiento del mismo al modo de los procesos de producción industrial.

Junto a esta evocación del mundo fabril, que se constituye en un principio básico del museo y le dota de un determinado carácter, aparece un segundo aspecto que impregna y determina el proyecto: la atención que el edificio presta a la creación de ámbitos urbanos diferenciados. Desde el primer momento hemos sido muy conscientes del papel que el museo debía

4. Museo de la Ciencia. Acceso-plaza urbana hacia el Sur.



jugar en la construcción de un área residual, delimitada por zonas residenciales más o menos autónomas y desconectadas entre sí.

Tres intenciones principales han estado presentes en este sentido: Potenciar los espacios de acceso al edificio entendidos como pequeñas plazas urbanas –una al sur y otra al norte– sería una de esas intenciones; acentuar el valor del río Pisuerga como eje y espina dorsal de la ciudad y, por lo tanto afirmar la imagen más emblemática del museo en la fachada que se abre hacia el cauce, sería la segunda. Pero, si estos dos aspectos son importantes existe un tercero que es, quizás, el más decisivo. El museo establece, desde sí mismo, una conexión entre las distintas áreas residenciales de la margen derecha y, a su vez, las comunica peatonalmente con la margen izquierda del Pisuerga,

con la ciudad consolidada –vinculada al Paseo de Zorrilla–. Eso lo realiza mediante un itinerario peatonal que arranca desde Parquesol –salvando la carretera de Salamanca–, y que, bordeando el museo, llega a una pasarela que cruza el cauce del Pisuegra y las islas existentes en este punto, para concluir en la calle Juan de Altisent. Se salvan así los dos obstáculos principales en el recorrido entre Parquesol y el Paseo de Zorrilla: La carretera de Salamanca y el cauce del río. Esta conciencia del papel organizador de un amplio ámbito urbano, acaba siendo esencial para la configuración del proyecto.

Detengámonos ahora en la manera en que se organiza el museo como tal. Hemos hablado de cinco áreas principales: exposición permanente, sala de exposiciones temporales, planetario, centro de congresos y área de oficinas. A ellas se les puede agregar el aparcamiento como un área más. Las cinco están articuladas por un espacio de distribución: un hall que actúa como núcleo del conjunto, a la vez que posibilita el funcionamiento independiente de cada una de ellas.

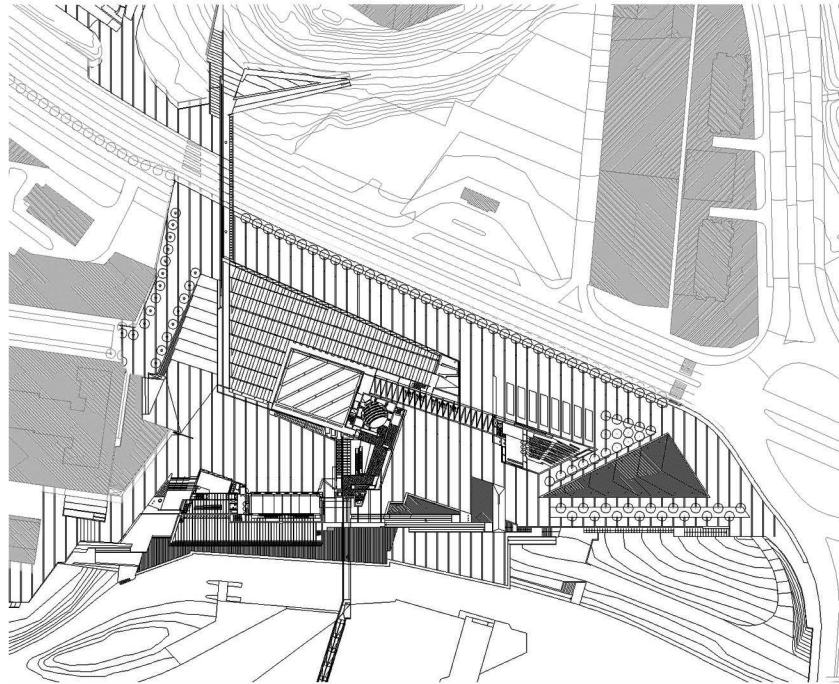
Este espacio que constituye el vestíbulo, es el lugar del movimiento y sus formas quieren expresar esa condición. Tanto su geometría en planta como su sección pretenden favorecer la expresión del movimiento. Su esquema de organización en molinete, la posición diagonal de las escaleras mecánicas y su sección ascendente y escalonada hacia el lucernario situado en el plano sur, ponen de manifiesto su carácter. El vestíbulo es entendido como una plaza cubierta que desarrolla su máxima superficie en un piso inferior al acceso. Allí se sitúan las tiendas, el museo de los niños, la cafetería y la zona de aseos.

Probablemente el espacio más claramente singular del complejo sea el ámbito destinado a exposición permanente. Deriva éste del edificio principal de la antigua fábrica de harinas, del que se mantiene la fachada hacia la plaza y su volumen, así como su división en plantas. A este volumen se le adosa una gran nave longitudinal que mira hacia el río y que apoya un nuevo paseo de borde. Entre ambos se crea un espacio de transición donde se sitúan los elementos de comunicación vertical:

5. Museo de la Ciencia. Vestíbulo.

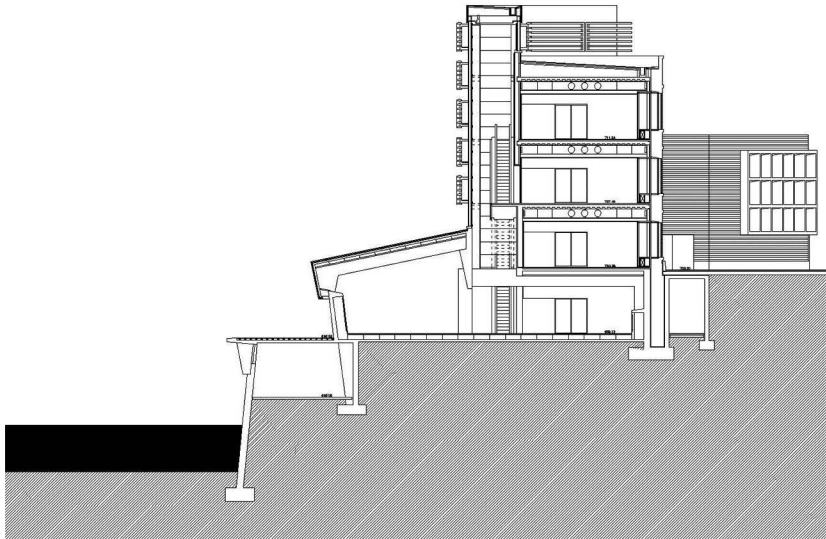


6. Museo de la Ciencia. Planta general.
7. Museo de la Ciencia. Detalle de celosías del frente al río.



escaleras mecánicas, ascensores y escaleras convencionales. Junto a la antigua fábrica aparece el volumen dedicado a biblioteca, cerrando el desarrollo hacia el sur de la nave.

El lenguaje que adoptan estos cuerpos quiere afirmar su condición unitaria e independiente, la dimensión, también unitaria, de su espacio interior, así como la negación de huecos que remitan a una escala de utilización doméstica. Los materiales con que se construyen quieren, a su vez, estar atentos a las características del lugar. Por eso el frente que da al río se define prioritariamente por el cobre oxidado de la cubierta de la nave y de las celosías –igualmente de cobre– que protegen el vacío donde se sitúan las escaleras mecánicas, así como por el vidrio del muro cortina que las encierra. El juego del cobre verde



favorece el diálogo con la vegetación de la ribera y el vidrio potencia los reflejos. En el lado de la plaza sur, el volumen inclinado de la biblioteca, apoya, sin embargo, mediante su construcción en ladrillo negro, la condición urbana de la plaza, aunque su lenguaje se aleje de cualquier aproximación al edificio original, también cerámico.

La sala de la exposición permanente aparece definida por la nave de desarrollo longitudinal y constituye, como hemos comentado, el espacio más singular del museo. Las características del mismo están soportadas en una serie de consideraciones que afectan, de modo general a todos los ámbitos principales del complejo museístico, pudiéndose resumirse en tres:

8. Museo de la Ciencia. Sección del Edificio de Exposiciones Permanentes.
9. Museo de la Ciencia. Celosías del muro cortina del Edificio de Exposiciones Permanentes.



10. Museo de la Ciencia. Lucernarios de la Sala de Exposiciones Permanentes.

A- Se ha buscado la creación de un orden claro. En este caso, la geometría de la planta posee una marcada direccionalidad y existe un ritmo indicado poderosamente por la presencia de la estructura de vigas de hormigón. Se construye en sentido longitudinal, mediante una sucesión de planos paralelos –indicados por los pórticos de hormigón– que se presentan frontalmente–, según un ritmo constante y uniforme, cada 1,16 m.

B- A este orden se le incorpora una tensión que activa ese espacio. En este caso, mediante la inclinación de sus elementos –soportes, vigas– creando una sensación envolvente, de movimiento continuo, que reproduce, de algún modo una cierta analogía naval. Pero también, esa tensión proviene de la disposición diagonal de algunos elementos como el muro que remata al Sur la nave y la presencia de las patas del pórtico vinculadas a los lucernarios y creadoras de un juego de equívoco visual.

C- La ampliación visual de la percepción de los espacios.

1- La visión diagonal contribuye a aumentar la sensación de profundidad, apoyada, en este caso, por la inclinación de la cubierta y el esviaje del muro sur.

2- La distinción entre ámbito de uso y espacio ampliado para la captación de luz.

3- La potenciación de la sensación de fuga, de escape hacia los bordes, de ascender y compartir el espacio con otros ámbitos.

Como vemos, esta sala intenta conjugar la presencia de la regularidad, la sensación de orden, con la capacidad de proporcionar sorpresas visuales. Cada elemento cumple su papel funcional y constructivo, pero, al mismo tiempo, forma parte de una estructura visual y perceptiva del espacio.

El planetario se concibe, sin embargo, como un prisma neutro de hormigón que alberga en su interior la cúpula de proyección de 11 m. de diámetro y su graderío con capacidad para algo más de 80 butacas.



11. Museo de la Ciencia. Sala de Exposiciones Permanentes.

Las exposiciones temporales, el volumen más caracterizado con la imagen de una nave de producción industrial, se sitúan en un espacio diáfano soportado por una retícula de pilares circulares que aguantan una serie de lucernarios diagonales. Encerrado en un prisma de ladrillo negro sin huecos al exterior, el espacio está dominado por una cubierta de cobre oxidado que establece una sucesión diagonal de naves en forma de diente de sierra. Existe, desde su propia materialidad la expresión de una condición dual de su espacio, indicada por el contraste de formas y materiales. Su interior, está organizada en base a una geometría ortogonal que marca tanto su perímetro como la disposición de sus pilares, dando lugar a un espacio diáfano servido desde una galería lateral. Esta geometría ortogonal define el orden principal del espacio de exposición. Pero, como sucedía en la exposición permanente, se introducen de nuevo operaciones que tensionan el espacio. Sobre los pilares cilíndricos de la sala, se disponen unas vigas que crean naves

12. Museo de la Ciencia. Cubierta del Edificio de Exposiciones Temporales.



diagonales para captar la luz al Norte y evacuar las aguas. Estos dientes de sierra manifiestan una diagonalidad explícita que activa el espacio, rompiendo su neutralidad. A ella se le contrapone otra diagonal implícita: la que crea el visitante con su mirada oblicua desde el punto de acceso.

El espacio, de este modo, gira, rota sobre sí mismo y, a la vez, la mirada sesgada acentúa la dimensión en profundidad del mismo. También en este caso no se percibe de manera completa el espacio, ya que la división en un ámbito de uso y otro de iluminación que amplía el primero, hace que la mirada se escape hacia arriba y contribuya a la sensación de amplitud y continuidad espacial. En suma, como vemos en las piezas comentadas, la arquitectura del museo quiere potenciarse como experiencia del espacio interior, como suma de acontecimientos plásticos y espaciales diferentes. Se trataría de mantener la identidad de cada ámbito sin perder la idea de continuidad.

La torre contiene cinco plantas dedicadas a oficinas, dos de servicios e instalaciones y una última contemplada como res-



13. Museo de la Ciencia. Sala de Exposiciones Temporales.

14. Museo de la Ciencia. Torre.

taurante. Aunque los núcleos de escalera y ascensores surgen desde el sótano primero, el desarrollo de los espacios comienza en una plataforma situada por encima del edificio de la antigua fábrica. Supone, por lo tanto una estructura arbórea con un vástago central que aguanta en suspensión un volumen superior. Está concebida como un sólido bordeado por una estructura metálica ligera que permite la presencia de pasarelas de mantenimiento, limpieza y protección del sol. Quiere recordar, en su lenguaje, cierta imagen derivada de los depósitos de gas, o de otros elementos industriales, sometidos a presiones laterales que era necesario controlar mediante estructuras perimetrales capaces de aguantar dichas tensiones. El espacio de sus plantas es diáfano y continuo, permitiendo una amplia visión panorámica sobre la ciudad, y organizado alrededor de un núcleo central. Pero, quizá, su característica principal deriva de ser el único elemento del museo con una clara acentuación vertical. Esta condición la afirma como el eje en torno al cual todos los componentes del museo entran en rotación, giran alrededor de este elemento que asume el papel de núcleo de la composi-



15. Museo de la Ciencia. Detalle de la estructura metálica ligera de la Torre.



ción de todos los volúmenes. Su propia forma geométrica favorece esta cualidad rotacional. Dada su altura y su cualidad expresiva, la torre adquiere un papel de referente urbano, una imagen que indica su condición de edificio público. Se trata de un referente urbano tanto diurno como nocturno, que acerca visualmente las dos márgenes del río.

Podemos considerar el aparcamiento como un espacio más del museo. Su perímetro y sus límites se presentan diáfanos y permiten la continuidad visual. Pero su característica más peculiar es el modo en que está cubierto. Sobre una sucesión de pórticos longitudinales se disponen unas vigas de hormigón en forma de artesa, capaces de rellenarse con tierra vegetal y constituir un jardín colgante, percibido, sobre todo, al recorrer la pasarela desde Parquesol. El espacio que crea este sistema se afirma claramente en la regularidad que marca su orden, aunque, también, los testeros norte y sur incorporan la



16. *Rafael Moneo y Enrique de Teresa. Pasarela sobre el río Pisuerga. Valladolid, 2004.*

tensión diagonal, similar a las otras grandes salas ya comentadas.

Finalmente, una gran marquesina que deriva del volumen del planetario crea un brazo lineal que delimita al Oeste la plaza situada al Norte. Su remate acoge la presencia de un auditorio y salas de exposición, conectadas a nivel subterráneo con el vestíbulo central del museo.

Junto a las cuestiones ya indicadas respecto a la composición del edificio y a los principios formales que subyacen a su definición, apuntaré, para concluir, algún otro aspecto así como algunas ideas acerca de su condición visual. En primer lugar que en el museo, la agrupación de cuerpos y volúmenes diferenciados que se yuxtaponen a modo de un collage y cuya diversidad queda controlada por la nuclearidad que implica la torre, se dispone sobre plataformas, planos horizontales, dispuestos en estratos que aportan mecanismos capaces de dotar de unidad

17. Museo de la Ciencia. Edificio de Auditorio y Salas de Exposiciones.



al conjunto. En este sentido el pavimento de las plazas crea, a modo de alfombra, una gran superficie sobre la que se posan los distintos volúmenes. Aunque con distinciones en los materiales con que se construye, marca un orden general acordado con la geometría de los diferentes cuerpos. La condición expansiva del complejo crea otros estratos horizontales que dilatan a la gran superficie de las plazas: el paseo de borde del río, entendido como muelle fluvial, y rematado por el embarcadero; la gran superficie del jardín colgante –que puede ser entendida como plataforma a un nivel superior–. Se produce así una sucesión escalonada de plataformas que apoyan la composición piramidal del conjunto, reforzadas por los juegos de rampas que unen los distintos niveles.

Podemos observar en el museo un principio general de *contraposición* que se afirma en cada una de las decisiones formales y materiales, alcanzando a la definición geométrica –el

establecimiento de un juego en todo el edificio entre ortogonalidad y diagonalidad que impregna tanto el trazado en planta como las secciones de los espacios y los volúmenes—. Pero existe otro aspecto que considero decisivo para la definición del museo: la idea de *multiplicidad visual*. Hemos indicado ya que el edificio tiene diversos frentes y que su composición está formada por volúmenes distintos que se yuxtaponen y conectan entre sí. Se propicia siempre una tendencia rotacional, una incitación a dar la vuelta alrededor del museo que permite una percepción cambiante y variable. Pero, además, es un edificio que incluye caminos que lo bordean o lo atraviesan y, esos caminos, quieren favorecer determinadas visiones. Cualquiera de esos recorridos buscan, al igual que sucede en los espacios interiores, que el itinerario proporcione una suma de acontecimientos, o impactos visuales, sea una “promenade arquitectural” en el sentido planteado por Le Corbusier, pero, también quiere ser para el paseante una experiencia que aliente y permita la consciencia del lugar. A la percepción de las imágenes que el paseante observa, quiere sumársele la evidencia de las características del lugar: el modo en que se superan las barreras y obstáculos que hasta ahora se encontraba, el carácter diverso de los espacios que atraviesa, la manera en que redescubre el Pisuerga y lo contempla desde puntos hasta ahora no habituales, la existencia de transiciones y acuerdos entre zonas y elementos,... En suma, contribuir a la no indiferencia de la mirada.*



18. Pasarela sobre el río Pisuerga y Torre del Museo de la Ciencia.

*** Museo de la Ciencia de Valladolid y Pasarela Peatonal sobre el río Pisuerga.** Avda. de Salamanca, s/n. Valladolid. España. 1995-2004. (Realizado en 5 fases). Arquitectos: Museo: Enrique de Teresa, Rafael Moneo Vallés (arquitecto consultor). Pasarela: Rafael Moneo Vallés, Enrique de Teresa. Arquitectos Colaboradores: Francisco Romero Muñoz y Juan José Echeverría. Estructura: NB-35, MC2. Ingeniería Instalaciones: J.G. Asociados. Equipo Técnico del Ayuntamiento: Pablo Gigosos (arquitecto), Pablo González (aparejador). Promotor/Propietario: Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Aguas del Duero. Empresa Constructora: Volconsa, S.A. (Fases 1ª, 3ª, 4ª y 5ª), Joca, S.A., A.C.S. (2ª Fase), Puentes, S.A.

ARCHIVO MUNICIPAL "SAN AGUSTÍN" REHABILITACIÓN DE LA IGLESIA Y RECINTO ARQUEOLÓGICO

GABRIEL GALLEGOS Y PRIMITIVO GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La iglesia de San Agustín constituyó el templo de un complejo conjunto que fuera el Monasterio de la Orden Agustina.

La fundación del Monasterio de San Agustín data de principios del siglo XV, alrededor del año 1407, cuando la esposa de Enrique III cede a la Orden unos terrenos en el barrio de Reoyo, junto a la muralla de la ciudad.

El convento desarrolló su actividad monacal de forma más o menos pujante. En el siglo XVI se le vincula al Monasterio el Colegio de San Gabriel, mientras que la iglesia se construye en el XVII, probablemente sobre parte de las trazas de una iglesia anterior, bajo el patronato de Felipe de Tassís y con planos de Diego de Praves.

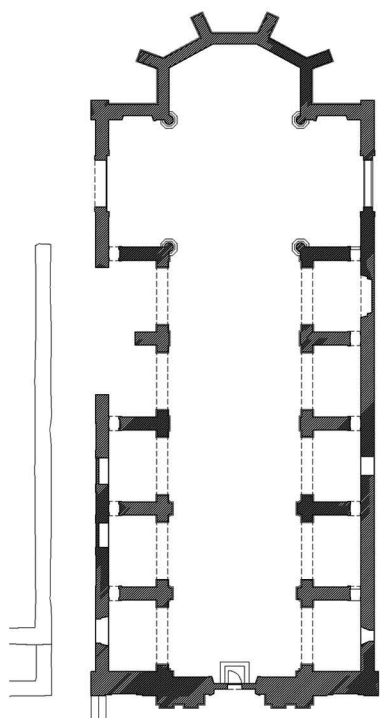
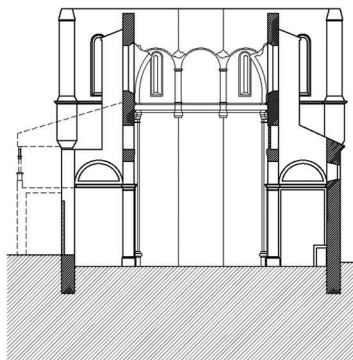
La actividad monástica se ve alterada a comienzos del siglo XIX con la invasión francesa, cuyas tropas utilizan el monasterio como asentamiento y almacén generando un gran deterioro. La vida monacal y eclesiástica retornan tras la retirada de los franceses, hasta la Desamortización del año 1835, donde se produce el abandono definitivo del Monasterio.

En el año 1925 se desmontan las arquerías del claustro para ser ubicadas en el Campo Grande y posteriormente trasladadas al Museo de Escultura, y tanto el Monasterio de San Agustín como el próximo de San Benito ven ocupadas gran parte de sus dependencias por el ejército, siendo progresivo su deterioro.



1. *Gabriel Gallegos y Primitivo González.* Archivo Municipal "San Agustín". Valladolid, 1999-2004. Detalle del ábside.

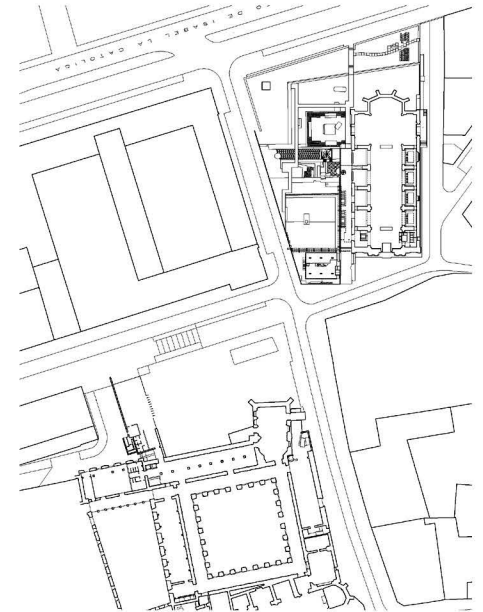
3. Archivo Municipal "San Agustín". Vista del estado previo del edificio.
2. Archivo Municipal "San Agustín". Planta y sección del estado previo del edificio.



La nueva calle de la Encarnación se prolonga en los años 60, con la construcción del Instituto Núñez de Arce, hasta el Paseo de Isabel la Católica. El nuevo trazado acaba con los restos del claustro y dependencias anejas. El "desarrollo" de los años 60 no admite "estorbos" en los trazados de nuevas vías para el tráfico, encontrando posteriormente en el espacio libre, fruto del derribo de estas dependencias, un lugar "idóneo" para el aparcamiento de los turismos que comienzan a invadir la ciudad. La incapacidad de la Administración de crear los adecuados instrumentos de planeamiento va a derivar en la degradación general del Centro Histórico vallisoletano.

ARCHIVO MUNICIPAL

Un espíritu cultural renovado por las reformas políticas y sociales va a determinar que a principios de los años 90, el Ayuntamiento, que había adquirido la titularidad de la iglesia en el

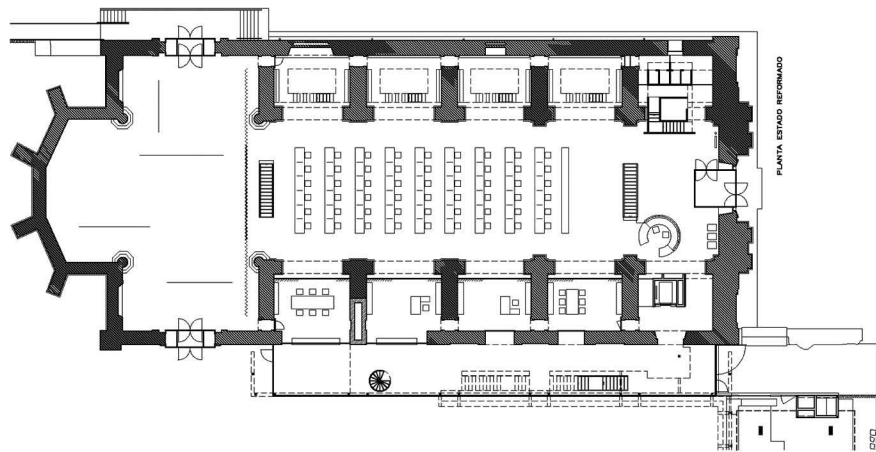
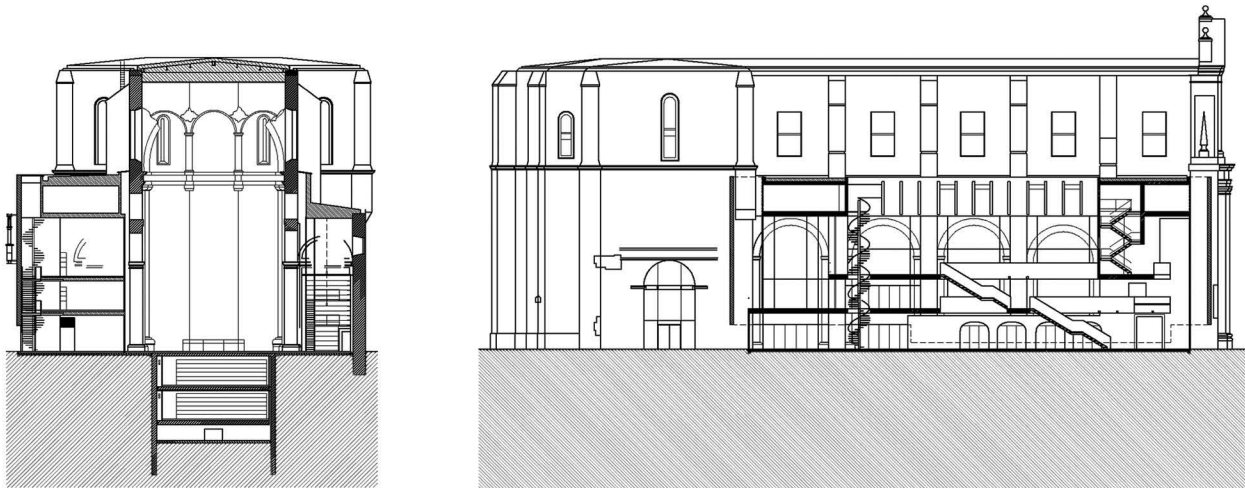


año 1966, decida llevar a cabo su rehabilitación. Una iglesia que a pesar de su estado de ruina y abandono, con un entorno degradado, todavía era capaz de explicar su pasado aunque era preciso encontrar un uso adecuado alejado de su primitivo cometido espiritual.

Tras una etapa inicial (1994) en la que se decide su uso como contenedor de un complejo cultural ambiguo, apto para el desarrollo de espectáculos musicales, exposiciones, etc., se toma la iniciativa, ya en el año 1999, de llevar a cabo su rehabilitación para albergar el Archivo Municipal de Valladolid, lo cual recuperaba una tradición histórica puesto que antiguamente las arcas documentales de la ciudad fueron conservadas en sus distintas iglesias.

La iglesia conservaba los cerramientos exteriores a excepción de las cubiertas y el muro sur, cerramiento que estuviera adosado al claustro desaparecido.

4. Archivo Municipal "San Agustín". Vista general desde el Paseo de Isabel la Católica.
5. Archivo Municipal "San Agustín". Planta general.



La fachada principal, una muestra elegante de clasicismo posherrero, y el ábside, así como los contrafuertes y arquerías de la nave central están realizados con cantería, empleando fábrica de ladrillo y tapial como materiales complementarios.

Las obras necesarias para la recuperación y consolidación del monumento consistieron en operaciones de superposición, las necesarias para la consecución de un espacio adecuado para su utilidad como Archivo, siempre tratando de preservar al máximo el poder evocador de la ruina inicial, un lugar donde todavía, en su contemplación, el usuario pudiera oír resonancias de los ecos de litúrgica monacal.

Las estructuras añadidas, tales como la creación de los depósitos subterráneos, las nuevas cubiertas y el nuevo cerramiento sur, tras el cual se sitúa la zona administrativa, dotan al edificio del contenido funcional preciso.

Las reuniones mantenidas con la dirección del Archivo Municipal nos facilitaron el conocimiento de las necesidades básicas de las instalaciones del Archivo. Los depósitos se sitúan en dos niveles de sótanos, excavación que se llevó a cabo con la ayuda de la ejecución previa de los muros pantalla perimetrales.

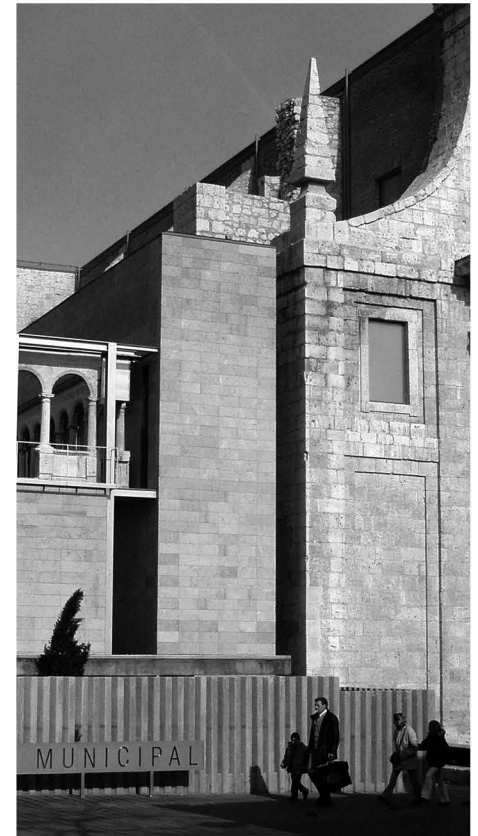
La entrada del público se realiza, lógicamente, a través del acceso principal de la iglesia. Un puesto de control próximo al mismo canaliza el movimiento de los fondos desde el depósito a la sala de consulta, que ocupa la nave central.

La biblioteca de libre acceso se sitúa en las capillas orientadas a norte donde una ligera estructura configura tres niveles de estanterías en cada una de las capillas, salvo en la más inmediata al acceso, ocupada por un contenedor que alberga los aseos y un vestidor para los investigadores.

El trabajo interno se reparte en diferentes secciones que se distribuyen en los tres niveles creados en las capillas del lado sur, a las que se accede por una galería delimitada por el nuevo cerramiento.

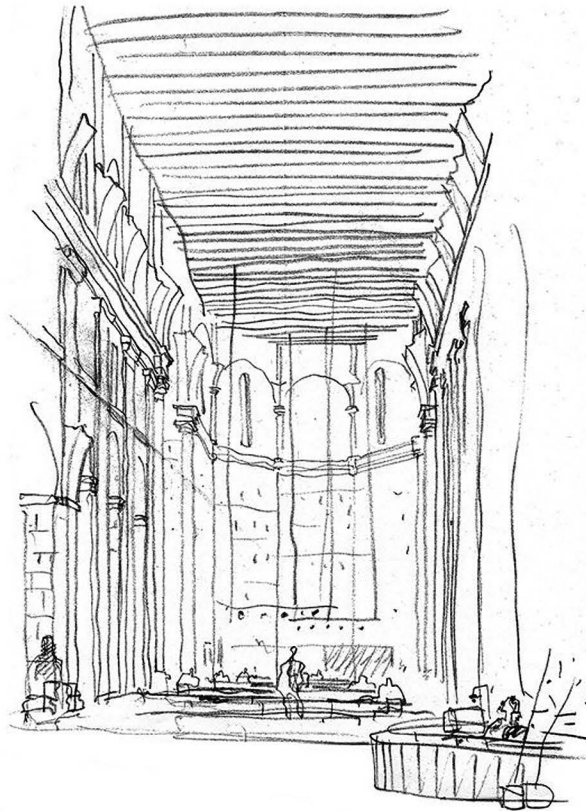
En el nivel de acceso se sitúan Préstamo, Reprografía e Informática, así como un área de descanso para el público. En el primer nivel, la Dirección, junto con una sala de Reuniones y despachos donde se organiza la coordinación de las entradas documentales.

En el segundo nivel, las secciones de clasificación, encuadernación y restauración así como aseos de personal.



7. Archivo Municipal "San Agustín". Detalle de la fachada de acceso.

8. Archivo Municipal "San Agustín". Perspectiva interior del proyecto.



Un aparato elevador relaciona las distintas plantas con la zona de depósito.

Los nuevos materiales empleados, de texturas tersas y nítidas, constituyen el contrapunto de las fábricas ajadas, erosionadas por el transcurso del tiempo y maltratadas por el hombre, la cita entre un pasado trágico y nuestro presente, encuentro que quiere ser el acto conciliador entre ambos para el futuro del monumento.

ARCHIVO MUNICIPAL "SAN AGUSTÍN"



9. Archivo Municipal "San Agustín". Nave de la iglesia.
10. Archivo Municipal "San Agustín". Nuevos espacios administrativos.



RECINTO ARQUEOLÓGICO

Durante la ejecución de las obras de rehabilitación de la iglesia se realizaron las excavaciones arqueológicas de su entorno inmediato.

Las excavaciones dejaron al descubierto restos de depósitos, silos, correspondientes al antiguo barrio de Reoyo, el bastión defensivo realizado, durante las guerras carlistas, con sillares provenientes de la demolición de la Capilla aneja

11. Archivo Municipal "San Agustín". Capillas adecuadas a biblioteca de libre acceso.



al crucero, así como las trazas del antiguo claustro y sus dependencias.

La administración creyó oportuna la creación de un recinto arqueológico visitable y supuso el momento adecuado para restituir a su lugar original las arquerías del claustro ubicadas en el Museo de Escultura.

El recinto ha sido delimitado por una celosía de elementos prefabricados de hormigón, cerramiento que facilita la preservación del conjunto arqueológico y el aislamiento necesario, facilitando, no obstante, la visión del recinto a través de los vacíos intermitentes de la celosía de postes verticales. El bastión militar complementa el cerramiento de un recinto donde el tratamiento y conservación de las ruinas se ha desarrollado con la misma filosofía que la rehabilitación de la iglesia, con actitud sincera, sin maquillajes, facilitando una lectura clara. Destaca la presencia de las antiguas arquerías del claustro que enmar-



12. Archivo Municipal "San Agustín". Ábside y detalle del cerramiento Sur.

cadras por platabandas de acero, constituyen una "pieza" sustancial del museo arqueológico, al que se accede a través de un pórtico que se constituye en pequeño recinto informativo sobre la historia del Monasterio.

La colocación de una escultura, obra póstuma de Jorge Oteiza, constituyó el epílogo de nuestra intervención y un magnífico ejemplo del trabajo del gran escultor, la mejor invitación al acceso, desde el Paseo de Isabel la Católica, al vecino Museo del Patio Herreriano.*

* **Rehabilitación de la antigua Iglesia de San Agustín para Archivo Municipal de Valladolid.** Calle Santo Domingo Guzmán. Valladolid. 1999 - 2004. Arquitectos: Gabriel Gallegos y Primitivo González. Colaboradores: Estructura: Juan Carlos Alonso, Pejarbo. Instalaciones: Carlos Ara, ARGU Ingeniería. Arquitectura: Alexis Abril, Jana Zschuppe, Javier Martínez, Manuel García, Inés Escudero, Jorge Calle. Aparejadores: Antonio del Fraile, José Ramón Fernández. Promotor/Propietario: Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Empresa Constructora: NECSO, S.A.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO POR CAPÍTULOS

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

INTRODUCCIÓN:

DOCE EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN VALLADOLID

Daniel Villalobos Alonso.

1 a 3 y 5 a 9, fotografías Daniel Villalobos. **4**, María Alonso-Pimentel García: "La ciudad del ocio: el Proyecto de las piscinas Samoa". Salvador Mata (dirección): *Arquitecturas en Valladolid. Tradición y Modernidad, 1900-1950*. Ed. Colegio de Arquitectos en Valladolid. Valladolid, 1989. pp. 268.

CASA "MANTILLA"

EL CARÁCTER DEL SIGLO

Javier Pérez Gil.

1, 7, 9, 10, 12, 13 y 15 a 20, fotografías Javier Pérez Gil. **3, 6, 8 y 11**, fotografías Daniel Villalobos. **2**, *Ventura Seco*. Plano de la ciudad de Valladolid, 1738. Ed. Talleres del Servicio Geográfico del Ejército. Madrid, 1981. **4**, Plano dibujado bajo la dirección de Javier Blanco, publicado en Juan Carlos Arnuncio (dirección): *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Ed. Consorcio IV Centenario de la Ciudad de Valladolid. Valladolid, 1996. Ficha 107, p. 157. Julio Arrechea. **5**, Plano propiedad de la familia González Enciso. **14**, Propaganda en el expediente del edificio en Archivo Histórico Municipal de Valladolid, "Iglesia de San Agustín".

COLEGIO SAN FERNANDO DE VALLADOLID

TÉCNICAS DE RECICLAJE: LA MODERNIDAD DEL PROYECTO DEL ARQUITECTO JOAQUÍN MURO

Rodrigo Almonacid Canseco.

1, 3, 5, 8, 9, 11, 14, 20 y 22, fotografías Daniel Villalobos. **4, 7, 15 a 19, 21 y 23 a 26**, fotografías Rodrigo Almonacid. Retoques en las fotografías 14, 15, 20, 24 y 25, Daniel Villalobos. **2 y 6**, Plantas retocadas por Rodrigo Almonacid a partir de planos provenientes de la Evaluación de Centros Escolares del Ministerio de Educación y Ciencia, amablemente facilitadas por Román Almonacid Bécquer. **10**, Eduardo González Fraile: "Arquitectura escolar de vanguardia: el Colegio público "San Fernando", en Salvador Mata: *op. ref.* p. 172. **12 y 13**, plantas y alzados correspondientes al proyecto original. Copias facilitadas amablemente por Eduardo González Fraile, a partir de los originales ubicados en el Archivo del Ministerio de Educación y Ciencia (*Archivo General de la Administración*. Alcalá de Henares, Madrid).

CASA "DEL BARCO"

OFICINAS DE LA REFINERÍA DE ACEITES HIPESA

Antonio Álvaro Tordesillas.

1, 7, 9 y 12, fotografías Daniel Villalobos. **2, 3, 8 y 10**, esquemas compositivos de Antonio Álvaro. **4**, Plano dibujado bajo la dirección de Javier Blanco, publicado en Juan Carlos Arnuncio: *op. ref.* Ficha 174, p. 216. Josefina González. **5**, V. M. Lampugnani (ed.): *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989. p. 147. **6**, Juan Antonio Cortés: "Castilla y León". En C. García Braña y F. Agrasar Quiroga (eds.): *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*. Ed. Colegios de arquitectos citados. La Coruña, 1998. p. 182. **11**, fotografía de Antonio Álvaro.

COLEGIO APOSTÓLICO DE LOS PP. DOMINICOS

MIGUEL FISAC, ARQUITECTO INVENTOR

Juan Antonio Cortés.

1, 2, 4, 5 y 8 a 11, fotografías Daniel Villalobos. **3**, Revista *BAU*, nº 1, noviembre de 1989, p. 92. **6 y 7**, Andrés Cánovas (ed.): *Fisac*. Ed. Ministerio de Comercio y Consejo Superior. Madrid, 1997, p. 68.

IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

RITMO, LUZ, LÍMITES Y ESCALA

Nieves Fernández Villalobos.

1, Foto aérea Valladolid, 1990. Ed. Mapas Cartografía, (dibujo: Nieves Fernández) **5, 7, 8, 12 a 14 y 16**, fotografías Nieves Fernández. **2 a 4**, Mata, Salvador: "Iglesia de Santo Domingo de Guzmán". *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. pp. 236-237. **6**, Gargiani, Roberto: *Auguste Perret, 1874-1954: teoría e opere*. Electa. Milán, 1993. p. 122. **9 y 11**, Fernández Arenas, Arsenio: *Iglesias Nuevas en España*. Polígrafa. Barcelona, 1963. **10**, Celestino García Braña: "Poblado de Fontao" *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*, p. 128. **15**, dibujo: Nieves Fernández.

INSTITUTO NÚÑEZ DE ARCE DE MIGUEL FISAC

Daniel Villalobos Alonso.

1, 2, 9 a 12, 16, 18 y 19, fotografías Daniel Villalobos. Retoques en las fotografías 1, 2, 10, 16, 18 y 19, Daniel Villalobos. **3, 5, 6 y 8**, planos facilitados por Miguel Fisac. **4, 7, 13, 14 y 17**, fotografías facilitadas por Miguel Fisac. **15**, Daniel Villalobos: Valladolid. Planta de la Ciudad, 1606-1738. Ed. Junta de Castilla y León, 1992.

COLEGIO DE LA SAGRADA FAMILIA (1963-67)
ARQUITECTURA MODERNA EN EL PINAR

Darío Álvarez Álvarez.

1, 6, 8, 9, 11 a 13, 15 y 17 a 19, fotografías Daniel Villalobos. **2 a 4**, Archivo de imágenes del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Sección de Teoría. Universidad de Valladolid. **5, 7, 10, 14** (planta), **16 y 20**, Revista *Arquitectura*, nº 74, febrero 1965. pp. 27 a 32. **14** (sección), Salvador Mata: "Colegio para los RR. HH. De la Sagrada Familia", en: Celestino García Braña: *op. ref.* p. 272.

MERCADO CENTRAL DE ABASTOS

Iván Rincón Borrego.

1, Foto aérea Valladolid, 1990. Ed. Mapas Cartografía, (dibujo: Iván Rincón). **2**, Exposición sobre las obras de rehabilitación del Mercado. **3**, dibujo Iván Rincón. **4**, Archivo de imágenes del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Sección de Teoría. Universidad de Valladolid. **6, 7 y 11**, Vidotto, Marco: *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1996. pp. 35-37. **5**, fotografía Daniel Villalobos. **8, 9, 10 y 12**, fotografías Iván Rincón. Retoques en las fotografías 8 y 9, Daniel Villalobos.

COLEGIO CRISTO REY

LA NAVE DE TALLERES PROYECTADA POR LUIS M.^a M. FEDUCHI
Sara Pérez Barreiro.

1, 2, 7 y 11, fotografías Daniel Villalobos. **3**, Ángel Urrutia: *Arquitectura Española Siglo XX*. Ed. Cátedra. 1997, p. 328. **4 a 6, 8, 9, 18 y 22**, Archivo fotográfico del Colegio de Cristo Rey. **10**, Salvador Mata: "Nave en el Instituto Politécnico Cristo Rey", en: Celestino García Braña: *op. ref.* pp. 277 y 278. **12, 14, 15, 19, 20 y 21**, Miguel Seguí Buenaventura: *Catálogo de la Exposición "Félix Candela arquitecto"*. Ed. Instituto Juan de Herrera y otros. Madrid, 1994. pp. 13, 48-49, 47, 21, 52 y 58, respectivamente. **13**, fotografía Sara Pérez. **16**, imagen extraída de Internet. **17**, Bruce Brooks: *Frank Lloyd Wright*. Ed. Taschen. Colonia, 1994, p. 144.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL "PATIO HERRERIANO"

Juan Carlos Arnuncio Pastor.

1, 5, 7, 9 y 10, fotografías Ángel Marcos. **2, 3 y 8**, Documentación aportada por el estudio de Juan Carlos Arnuncio. **4**, fotografía Daniel Villalobos. **6**, maqueta Fernando Fuentes, fotografía Ricardo González.

MUSEO DE LA CIENCIA DE VALLADOLID

LA ARQUITECTURA COMO YUXTAPOSICIÓN DE CUERPOS Y COMO CONSCIENCIA DEL LUGAR

Enrique de Teresa.

1, 5, 10, 12 a 14 y 16, fotografías Enrique de Teresa. **2**, fotografía Paisajes Españoles. **3, 4, 7, 9, 15, 17 y 18**, fotografías Daniel Villalobos. **6 y 8**, documentación aportada por el estudio de Enrique de Teresa. **11**, fotografía Francisco Garín.

ARCHIVO MUNICIPAL "SAN AGUSTÍN"

REHABILITACIÓN DE LA IGLESIA Y RECINTO ARQUEOLÓGICO
Gabriel Gallegos y Primito González.

1, 4, 9, 11 y 12, fotografías Luis Asín. **2, 5, 6 y 8**, documentación aportada por los estudios de Gabriel Gallegos y Primitivo González, (8, dibujo Gabriel Gallegos). **3**, fotografía Ricardo González. **7 y 10**, fotografías Gabriel Gallegos.

ISBN 84-689-7165-0



9 788468 971650

ISBN 972-8784-20-1



9 789728 784201



DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



ASOCIACIÓN CULTURAL "SURCO"



ESCOLA SUPERIOR ARTÍSTICA DO PORTO