

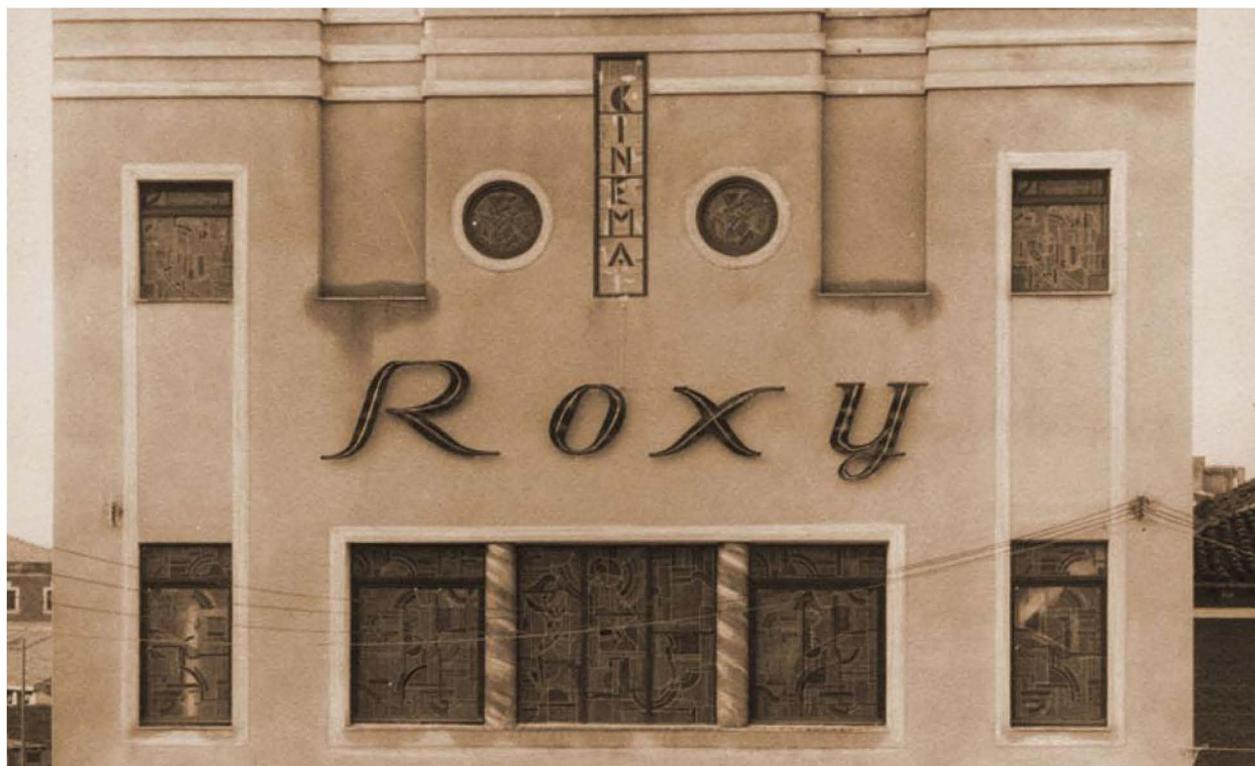


El cronista

El nacimiento del Cinema Roxy: el más ambicioso y moderno de Valladolid

DESCUBRE VALLADOLID

El arquitecto Ramón Pérez Lozana ideó el segundo gran edificio de la ciudad, tras el Cine Coca, exclusivamente dedicado a ver películas | Respondía con modernidad a la demanda de salas que la industria del celuloide requería en las primeras décadas del siglo XX



Cinema Roxy en 1936 / FOTO GERBOLÉS

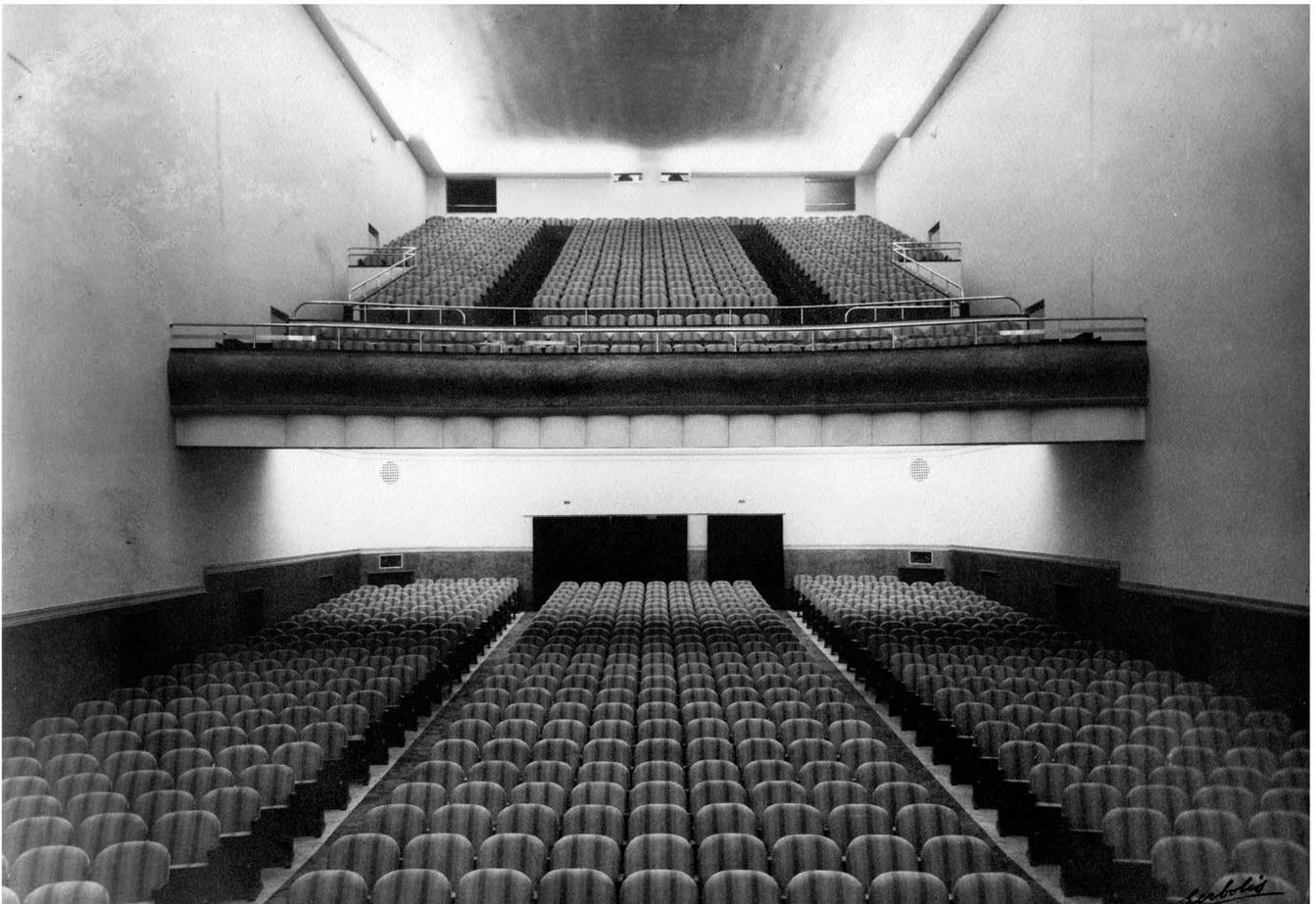


DANIEL VILLALOBOS ALONSO

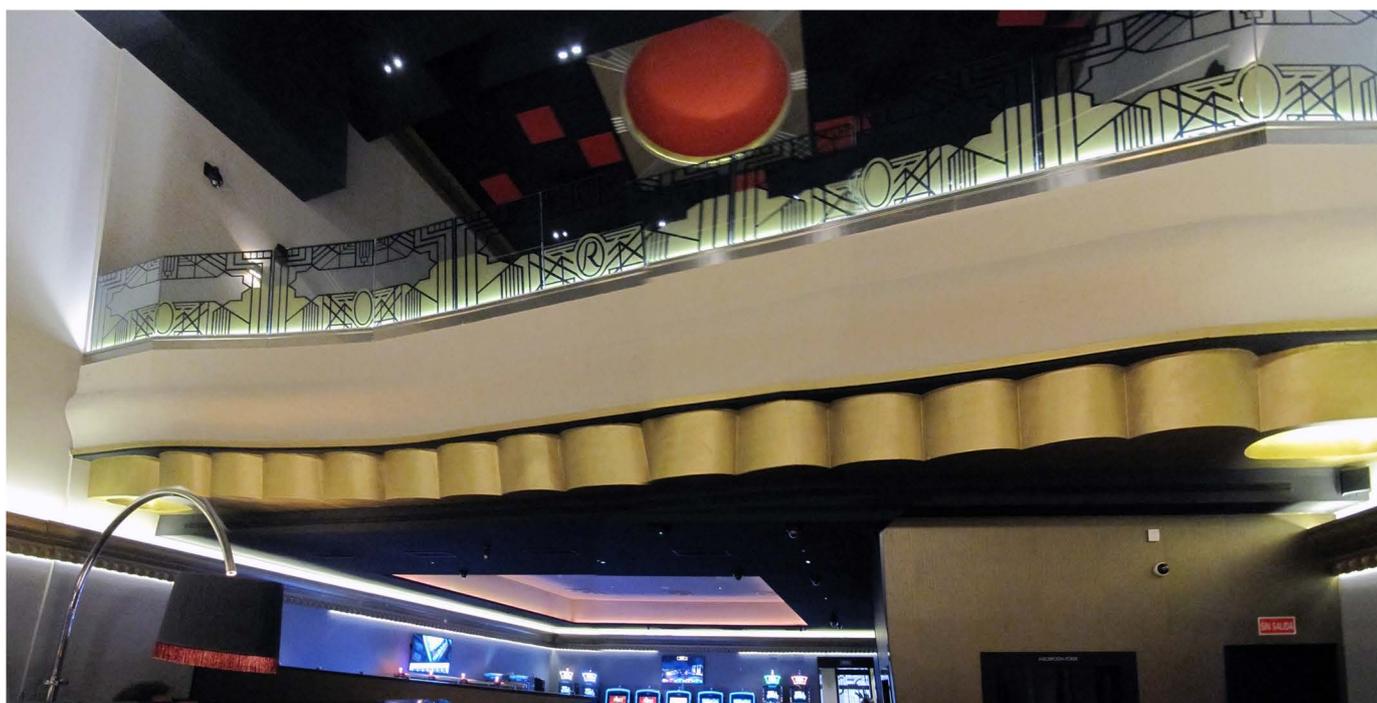
Sábado, 12 noviembre 2022, 09:58

El 4 de marzo de 1936 se inauguró el Cinema Roxy con la película 'Don Quintín el Amargao' del director Luis Marquina y guion de Ugarte y Buñuel. La cinta, sonora con música de Jacinto Guerrero, se proyectó con éxito ante un aforo de 1.150 espectadores, 650 en la sala de butacas y otros 500 también cómodamente sentados en el anfiteatro, los cuales la pudieron ver sobre su pantalla de siete metros de anchura. A partir de ese día, el Roxy fue el sexto cine de Valladolid y el más ambicioso y moderno de los construidos desde la primera proyección pública en la ciudad el 11 de septiembre de 1896; se consolidaba ya como una capital del celuloide.

Los hermanos José y Emilio de la Fuente habían encargado el proyecto al arquitecto ovetense Ramón Pérez Lozana después del éxito que tuvo la empresa cuatro años antes con el cine Lafuente, cuyo nombre resultaba de unir las dos últimas palabras del apellido de la familia y que fue proyectada por este mismo arquitecto en la calle Mantería.



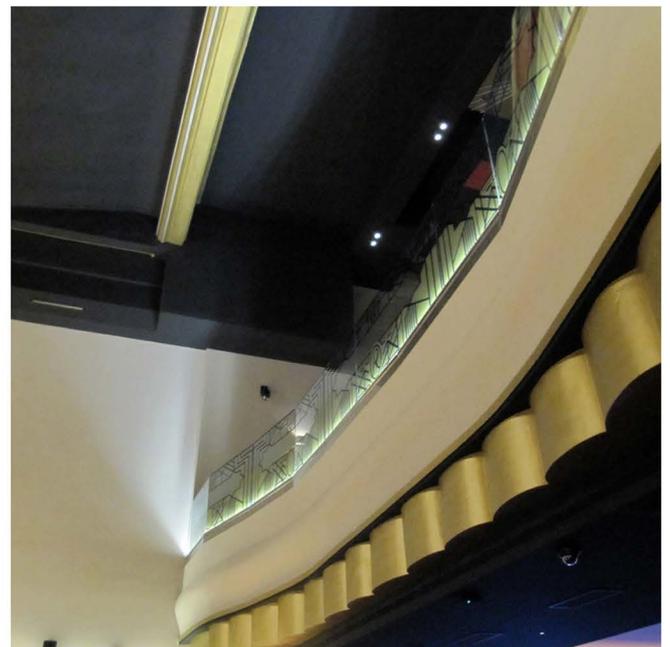
Cinema Roxy en 1936 / FOTO GERBOLÉS



D. VILLALOBOS

Para Pérez Lozana era su tercer edificio destinado a proyectar películas después de que, en sus dos anteriores, Lafuente y Capitol, hubiera ensayado soluciones y diferentes estéticas para el nuevo tipo de salas surgido con el nacimiento de esta industria emergente. El proyecto lo firmó en abril de 1935, donde en sus planos se definía perfectamente el espacio para las proyecciones: era una caja rectangular con la sala de butacas en una ligera pendiente de caída para permitir una buena visibilidad en todas ellas y un techado en diente de sierra que facilitaba su correcta acústica. Sobre la platea se extendía el anfiteatro como una visera encima de las diez últimas filas de la sala de butacas. Para acceder al interior de la sala y al anfiteatro había que atravesar el porche de taquillas, cubierto al exterior por una pequeña marquesina, y el vestíbulo con bar y guardarropa. Sobre él, un segundo vestíbulo de acceso al anfiteatro servía de bar con la barra bajo las primeras filas del graderío, también como acceso a la sala de fumadores con ventanales de la fachada.

Este modo de salas era nuevo, surgido exclusivamente para ver películas, y aunque también las cintas de celuloide se proyectaban en teatros, ambos tipos de edificios diferían claramente en su forma.



M. GARCÍA / J. L. BELTABOL Y E. RODRIGO / D. VILLALOBOS

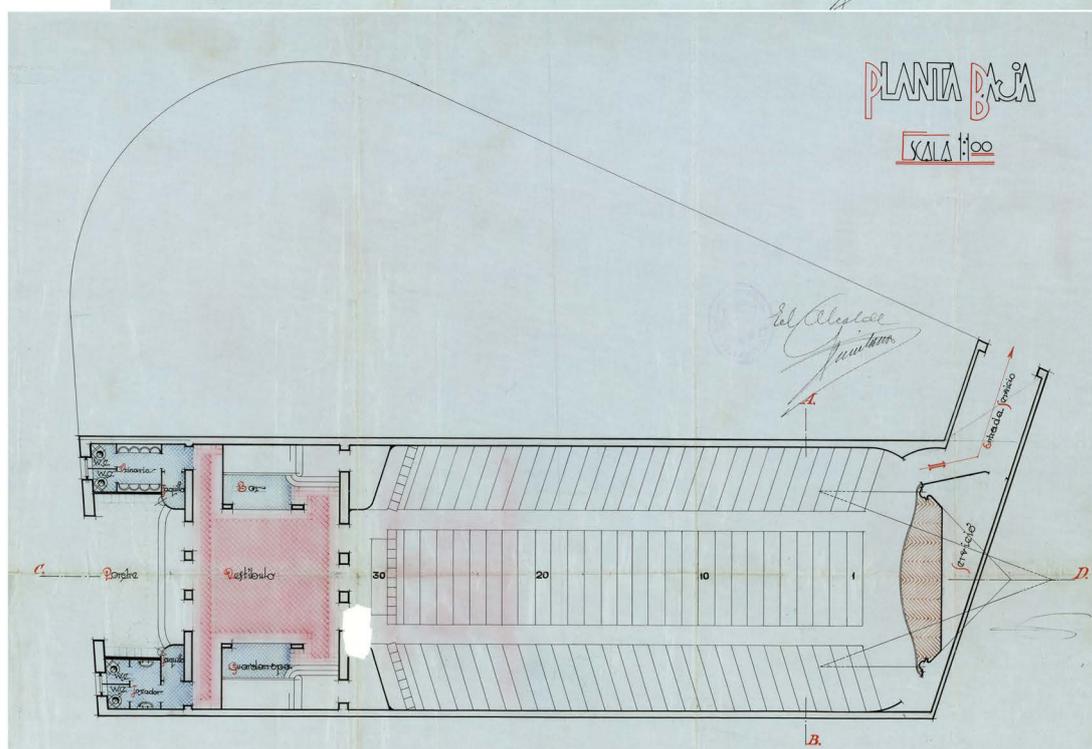
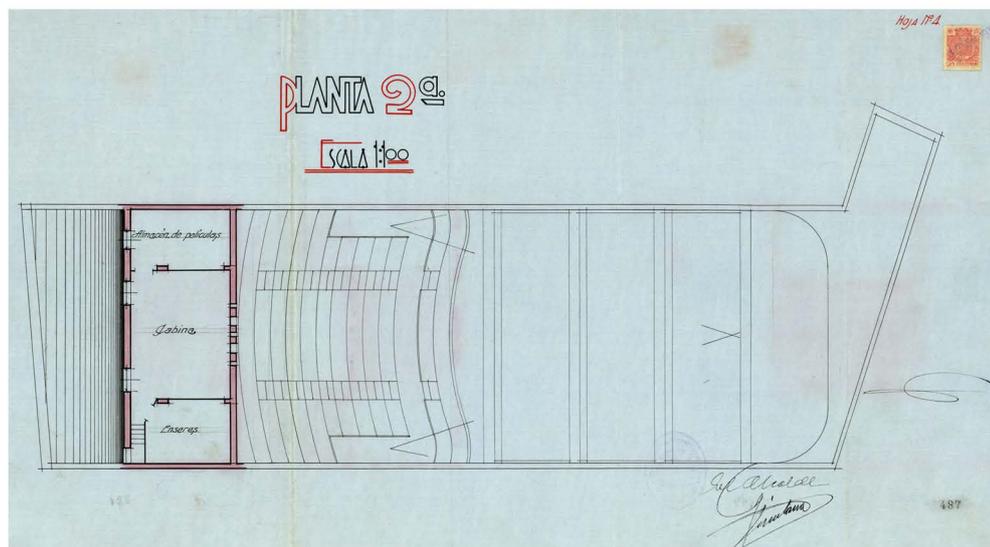
Los cines no tenían escenario ni camerinos ni la sala tomaba la forma de una herradura. Tampoco había una serie de niveles de palcos al fondo. La novedad de los espacios diseñados exclusivamente para ver películas se utilizó por primera vez en Valladolid en 1930 para el cine Coca, proyectado por el arquitecto Joaquín Secall Domingo, al que siguieron los tres de Pérez Lozana: Capitol, Lafuente y Roxy. Y es que las otras dos primeras referencias como iniciales construcciones de cines en Valladolid fueron edificios de un uso mixto que servían tanto para espectáculos de actuaciones en directo como para proyecciones cinematográficas. Así, el Salón Pradera de 1910 y el Teatro-Cine Hispania de 1915 no prescindieron de un escenario ni del fondo de la sala en curva como tampoco de los distintos niveles de graderíos abrazando sus patios de butacas.



El cine en el año 2005. / D. VILLALOBOS

Para conocer el inicio de la forma que la arquitectura dio a estos cines tenemos que recordar el Cinema Scala, en la ciudad suiza de La Chaux-de-Fonds, pionero de este tipo arquitectónico en Europa. Fue construido en 1916 durante la Gran Guerra por el arquitecto suizo-francés Charles Édouard Jeanneret, quien tomaría en París, años más tarde, el nombre de Le Corbusier, el padre de la

Arquitectura del Movimiento Moderno. La sala del cine Roxy, como la del Lafuente, retomaron su misma forma: sala de butacas con un anfiteatro en visera dentro de una caja ciega rectangular. De este modo ya se habían proyectado anteriormente cines en España, como algunos de Madrid: en 1931 el Cine-Teatro Fíguro, entre 1931 y 1933 el Cine Capitol e incluso con anterioridad, de 1928, se podría incluir al Cine Europa dentro de este mismo tipo. Edificios de manos de arquitectos que dieron referencia a la arquitectura moderna española como Felipe López Delgado, Luis Feduchi con Vicente Eced y Luis Gutiérrez Soto, empeñados como Ramón Pérez Lozana en hacer una arquitectura moderna distante de los cánones que marcaban los estilos historicistas, en estos casos para responder con modernidad a la demanda de salas que la industria del cine requería en las primeras décadas del siglo XX.



Cinema Roxy . R. Pérez Lozana 1935 / AMVA



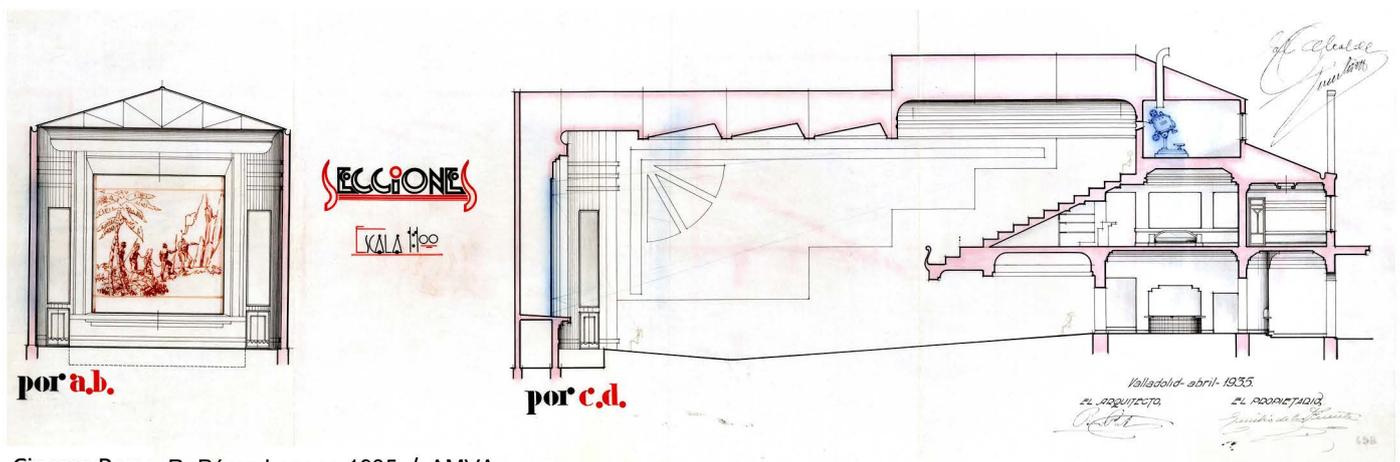
Cinema Roxy . R. Pérez Lozana 1935 / AMVA

Volviendo al día en que se inauguró el Cinema Roxy, el 4 de marzo de 1936, unos meses antes del inicio de la Guerra Civil Española, sendas fotografías tomadas a medio día por el fotógrafo Gerbolés atestiguan tanto la calidad del espacio en el interior del cine, horas antes de su apertura al público, como la imagen de la fachada que entraría en la memoria arquitectónica y cinematográfica de la ciudad.

La fachada difería en varios temas respecto a la que Pérez Lozana dibujó en el proyecto once meses antes. El primero, y más anecdótico, era su nombre. El inicial, Tenaful, que se ve rotulado en el plano y que corresponde al anagrama del apellido de sus propietarios y de su primer cine -resultado de cambiar las

letras de la palabra Lafuente para obtener un nuevo nombre- fue sustituido por el definitivo Roxy. Con él retomaban el nombre del empresario que construyó en 1913 el primer cine de Nueva York, S. L. Rothapfel, apodado Roxy.

Pero el Roxy vallisoletano tuvo que cambiar su nombre inaugural durante la guerra por la prohibición de emplear referencias anglosajonas, por lo que tuvo que sustituirlo durante cuatro años por el de Cinema Radio. Tras el final de la Guerra Civil, el 17 de noviembre de 1941 recuperó el inicial Roxy no sin el permiso preceptivo de la autoridad militar competente. Así, el «cine de los cinco nombres», pasaría de llamarse Tenaful en el proyecto de 1935 a Roxy en 1936 para cambiar ese mismo año a Cinema Radio. En 1941 se llamó Roxy de nuevo y a esta lista habría añadir en 1996 Multicines Roxy, tras la reforma de los arquitectos Bentabol y Rodrigo. Actualmente, con la compra por el empresario Enrique Cerezo, se llama Casino Roxy, todo un récord para referirse a un mismo edificio.



Cinema Roxy . R. Pérez Lozana 1935 / AMVA

Pero lo que creo que más puede interesarnos es explicar su lenguaje arquitectónico, resultante de los cambios en su proyecto de 1935 a lo que Gerbolés fotografió en 1936. El inicial predominio de bandas verticales agrupando los ventanales se sustituyó por la organización en bandas horizontales. También se cambió su proporción achaparrada por la de un cuadrado perfecto, aumentando una planta más. Sobre esta última el edificio se remataría mediante tres franjas horizontales.

Su composición carece de ornamentos, es limpia y elegante utilizando fundamentalmente como materiales el estuco y el vidrio decorativo en las ventanas. Era la estética que caracterizaba su época, la de las máquinas, el maquinismo de una modernidad puesto en evidencia asimismo en la forma de los dos ventanales circulares con referencia a los ojos de buey de los barcos.

Estética que junto a la solución ya analizada de su organización de la sala y el anfiteatro le ha servido para entrar por derecho propio en el Registro Internacional de la Fundación Do.Co.Mo.Mo. Ibérico.



D. VILLALOBOS

Para explicar este cambio hacia una mayor modernidad, la referencia principal estaría en el «estilo» arquitectónico del que está teñida esta fachada, surgido a partir de 1920 con carácter internacional y que tomó su nombre 'art déco' de la Exposición Universal de París de 1925 sobre las Artes Decorativas e Industrias Modernas («arts décoratifs et industriels modernes»). Estas ideas de modernidad influirían en todas las artes: moda, pintura, cinematografía... etcétera, así como en la arquitectura, donde se planteaba una etapa de transición sin rupturas entre los estilos historicistas y lo que sería la futura arquitectura moderna.

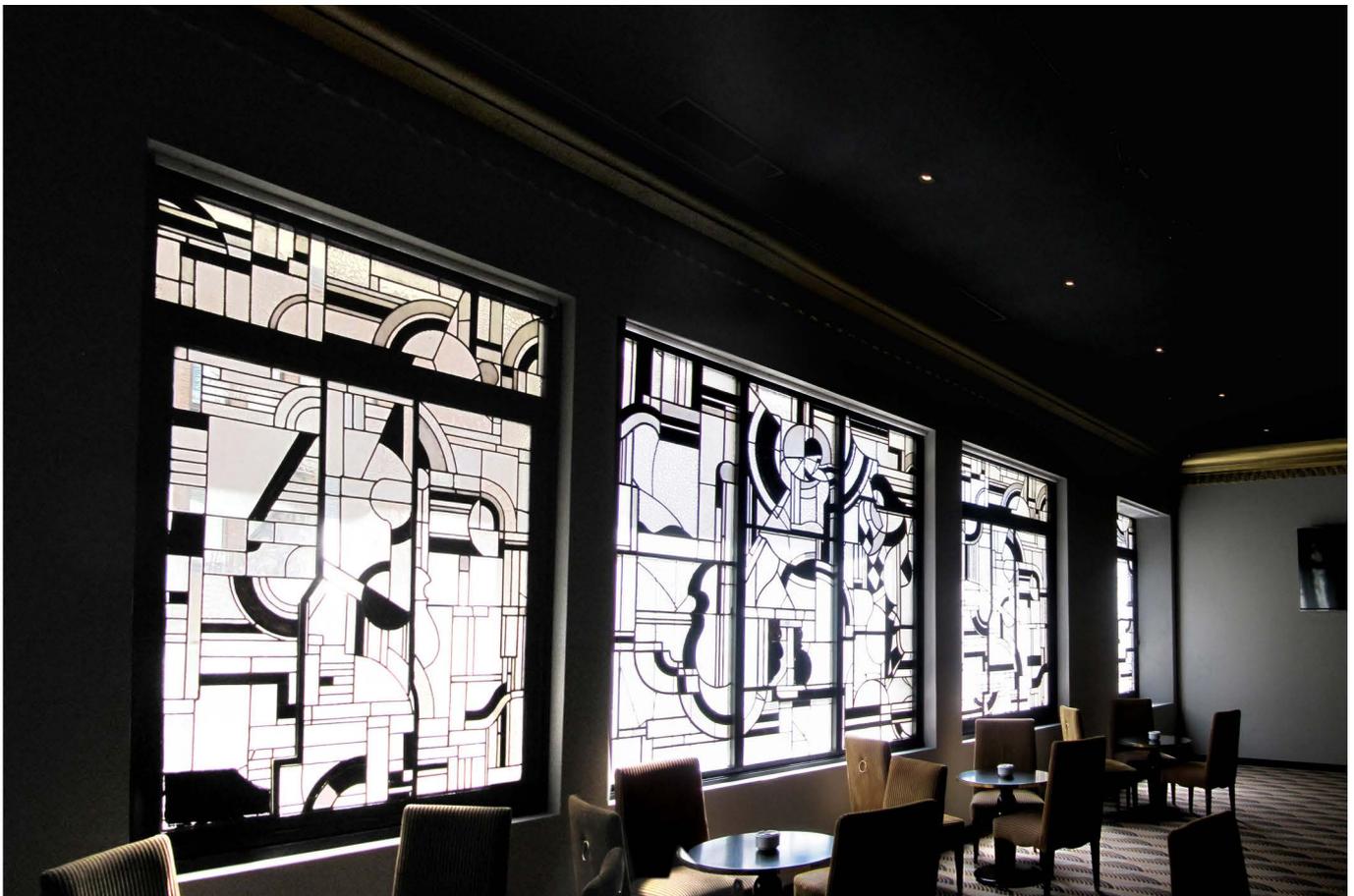
Aunque evidenciamos esta relación del cine Roxy con el 'art déco', sin embargo, no sería del todo correcto incluirlo exclusivamente en este estilo arquitectónico, aunque sí se encuadra dentro de su influencia.

Siguiendo los trabajos de Nieves Fernández Villalobos, quien estudió en profundidad este edificio en el capítulo dedicado a este edificio en el libro 'Arquitectura de cine', en él coexiste la influencia del 'art déco' junto a permanencias racionalistas como la inclusión de estas bandas que recorren la

cornisa. También se encuentran formas procedentes del cubismo en sus vidrieras diseñadas por la Unión de Artistas Vidrieros de Irún, incluso utilizando geometrías rigurosas cercanas a las experiencias del artista Josef Albers en la Bauhaus. Un resultado compatible en una modernidad alternativa que su arquitecto, Ramón Pérez Lozana, sumó con erudición para ofrecer un edificio que ha terminado incorporado a la memoria de la renovación en los inicios de la arquitectura del Movimiento Moderno.



D. VILLALOBOS



D. VILLALOBOS

Se trata generalmente de construcciones para colegios e institutos, un matadero, cines o naves para la enseñanza profesional e incluso industriales. Pero, cuando esta arquitectura desornamentada y de geometrías simples opuesta a la tradición historicista adquirió más adecuadamente el sobrenombre de arquitectura Funcionalista es en los edificios proyectados para viviendas y, sobremanera, para viviendas sociales.

Este es el auténtico tema diferenciador de este período, porque nunca en la historia los arquitectos de los estilos arquitectónicos pusieron su principal atención en solucionar de manera digna y barata el alojamiento masivo a familias humildes de trabajadores. Fue el gran argumento de esta arquitectura en el pasado siglo XX, ya que hasta entonces los arquitectos prioritariamente ponían su profesionalidad y saber al servicio de las clases nobiliarias o del poder para proyectar edificios siguiendo sus demandas. En la antigüedad fueron castillos, palacios con sus jardines, grandes teatros, monumentos funerarios, iglesias o monasterios. Nunca, salvo los utopistas, edificaron viviendas masivas diseñadas para dignificar la vida de miles de familias.

En aquellos principios del nuevo siglo la población se vio atraída desde el campo a las emergentes ciudades transformadas por la Revolución Industrial. Buena parte de ella estaba condenada a vivir hacinada y sin las mínimas condiciones de salubridad. Sobre el tema me gusta leer a mis alumnos, entre otros, el relato que hace Julio Verne en su 'Viaje maldito por Inglaterra y Escocia', con descripciones del modo de vida en unas ciudades que sufrieron antes este problema como consecuencia de su pronta industrialización.

En el relato de este viaje se muestra una visión real, nada fruto de la maravillosa imaginación del escritor, de las duras condiciones donde habitaba la clase trabajadora.

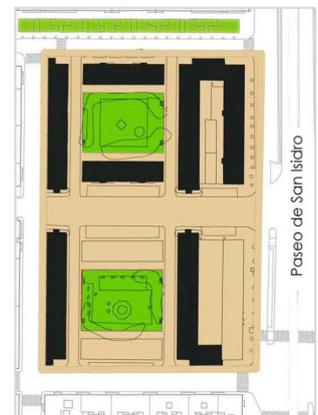
En Valladolid, a principios del siglo XX, este mismo tema avocaría a miles de personas, mayoritariamente inmigradas del campo a la ciudad, a malvivir habitando lo que fuera para estar bajo un techo.

Por ejemplo, el abandono de decenas de palacios de las familias afincadas junto a la corte en esta ciudad que un día fue nobiliaria hizo que numerosos de ellos se ocuparan con viviendas carentes de servicios propios, incluso de agua, donde muchas habitaciones, sobre todo las alcobas, presentaba mala ventilación y estaban poco o nada iluminadas. Por visualizar esto, y como una de las numerosas referencias que se pueden citar, en el palacio de Fabio Nelli

ocupado actualmente por el Museo de la Ciudad, sus salones, galerías, torres o entreplantas se vieron compartimentados para albergar el máximo posible de viviendas. Muchas eran insalubres, pero así se podía sacar un buen provecho de sus económicos alquileres asequibles a las familias más humildes.

Las soluciones a este problema en Valladolid se aportaron desde dos posiciones políticas claramente diferenciadas antes y durante la Guerra Civil Española. El tema fue inicialmente estudiado por el arquitecto Enrique de Teresa –al cual con su proyecto junto a Rafael Moneo para el Museo de la Ciencia de Valladolid dedicamos una de estas publicaciones–. lo hizo en un trabajo que figura como capítulo del libro 'Arquitecturas en Valladolid. Tradición y Modernidad, 1900-1950'.

La primera solución, según De Teresa, se planteó al final de la Segunda República, cuando en febrero de 1936 la Corporación Municipal encabezada por el alcalde socialista Antonio García Quintana propuso una política de vivienda donde la clase obrera pudiera acceder a casas baratas con propiedad municipal del suelo, financiación pública y siguiendo las características funcionalistas en su diseño. Esto derivó en un concurso para viviendas colectivas que obtuvo como respuesta cinco diferentes proyectos. El concurso fue anulado a raíz del Golpe de Estado de 1936, en el que Florentino Criado actuó como alcalde-militar desde el 31 de julio.



La segunda solución y tema central de esta crónica se trazó en pleno período bélico, cuando en 1937 desde el poder de la Obra Nacional Sindicalista se promulgaron los principios que regirían la futura política de vivienda. La doctrina falangista, avasalladora en la ciudad, propuso por primera vez un proyecto ejemplar de viviendas sociales. Se trataba de la Obra del Hogar Nationalsindicalista, que atendía a los problemas de viviendas para el pueblo trabajador. El planteamiento benefició a la propaganda política, terminando en un primer proyecto de bloques de más de doscientas viviendas baratas encargado al arquitecto Jesús Carrasco Muñoz para terrenos de San Isidro.

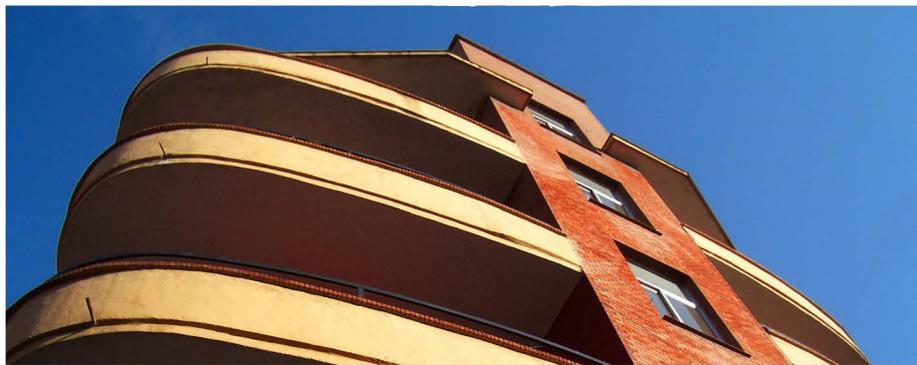
La ordenación final del conjunto construido entre 1937 y 1938, y que en la actualidad aun podemos ver, fue más modesta que el proyecto inicial pasando de 200 a 169 viviendas por razones de economía que también incidirían en la composición de sus siete bloques. Resultaron dos manzanas casi cuadradas con espacios públicos ahora ocupados por jardines aislados del ruido del tráfico de

la carretera de salida hacia Soria. Los bloques estaban enfrentados y unidos simétricamente con otros paralelos hacia la carretera y crearon dos calles cerradas en fondo de saco.

La solución de agrupar las pequeñas viviendas, de entre 50 y 70 metros cuadrados, en bloques de cuatro y cinco pisos de altura permitió un acceso sin ascensores garantizando el mínimo coste. Su distribución seguía los principios de salubridad, independencia y aprovechamiento máximo de las pequeñas estancias y las viviendas se ordenaron simétricamente respecto a las cajas de escalera para dar acceso a dos viviendas por planta con un pequeño vestíbulo, aseo y cocina. El salón de estar era la estancia más amplia y serviría a su vez de distribuidor a los dos o tres dormitorios de cada vivienda. Todos estos espacios estaban ventilados e iluminados desde el exterior.

Estas soluciones en cuanto al uso del tipo de distribución de las viviendas en los bloques habían sido ensayadas masivamente en Viena en los años veinte y treinta, aunque en ese caso en manzanas cerradas. Por otro lado, la ordenación de los bloques independientes en parte también fue deudora de las experiencias de las barriadas alemanas de esos mismos años.

En toda la Europa de entreguerras la preocupación por solucionar el problema de la vivienda mínima funcional, es decir asequible, cómoda y útil, fue una cuestión común a los arquitectos del Movimiento Moderno. Se repetían masivamente las soluciones consideradas más adecuadas y se ensayaban nuevas. Incluso se hicieron estudios teóricos muy precisos como los del arquitecto alemán Alexander Klein, ajustando las mejores soluciones de viviendas mínimas al centímetro; analizando su acceso, soleamiento, ventilación, recorridos, calefacción, independencia de estancias, amplitud visual, e incluso la adecuada y funcional ordenación del amueblamiento, acabando su diseño con un prototipo como el de un coche o un avión para construirse en serie.



Obra del Hogar-Sindicalista , / DANIEL VILLALOBOS

En 1929 la importancia del tema era tal que en el Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM II), celebrado en la ciudad alemana de Frankfurt al que asistieron 130 arquitectos de 18 países diferentes entre ellos España, el programa de trabajo fue el estudio de las soluciones de la 'vivienda mínima'. Todo ello también lo tuvo presente Jesús Carrasco Muñoz en el proyecto de estas viviendas para la Obra del Hogar-Sindicalista.

Tras esta importancia dada a la utilidad en las viviendas y a su sólida construcción, cuestión crucial en el período de escasez de materiales durante la Guerra Civil, quiero que nos adentremos finalmente en lo que para estos arquitectos modernos era principal: la belleza de los edificios no era algo que había que añadir, como hasta entonces se buscaba, sino que debía ser la consecuencia de la buena relación entre la utilidad del edificio y el modo en que estaba construido. No podía sobrar nada en estas construcciones hechas con la mentalidad y el espíritu del ingeniero que hace máquinas; máquinas como los aviones para volar a los que no les sobra nada o como los barcos para navegar. Estas arquitecturas eran máquinas para habitar, como intentaba convencer Le Corbusier, uno de los principales arquitectos que lideraba esta nueva arquitectura.

Así, estos bloques de viviendas tomaron una imagen maquinista con sus redondeadas proas ancladas y alineadas pareciéndose a barcos fondeados en el puerto, una estética que también revela su imagen más expresionista influenciada por la arquitectura vienesa, en concreto por las viviendas para Karl Marx-Hof del arquitecto austriaco Karl Ehn.

Ya finalizadas las obras de estas viviendas sociales en Valladolid, cuando aún no se conocían sus repercusiones, en 1939 se le encargó a J. Carrasco Muñoz otro proyecto para Zamora: un segundo conjunto de Viviendas de la Obra Sindical del Hogar.

El arquitecto siguió idénticos principios funcionalistas repitiendo la misma imagen maquinista aunque, para adaptarse al solar, básicamente varió la ordenación de sus bloques entre sí. Se concluyeron en 1942 y con las de Valladolid, más de tres cuartos de siglo después, estas construcciones siguen siendo útiles y bellas, un valor patrimonial que debemos valorar y proteger.



Obra del Hogar-Sindicalista , / DANIEL VILLALOBOS



Colegio Dominicos, una joya arquitectónica del Movimiento Moderno que seduce y emociona

DESCUBRE VALLADOLID

Si añadimos el diseño de todos sus muebles realizado por Fisac, convierten esta visita propuesta, no únicamente a uno de los mejores edificios de Valladolid, sino a una arquitectura convertida por el arquitecto manchego en pequeño museo de arte moderno



El majestuoso ábside del templo con la escultura del icono de la Orden, Santo Domingo de Guzmán. / FOTO DANIEL VILLALOBOS ALONSO.



DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Viernes, 16 septiembre 2022, 00:05



FOTO D. VILLALOBOS

A escasos 400 metros del comienzo de las Arcas Reales, camino del Pinar de Antequera, se levanta el imponente Colegio y Convento que Miguel Fisac construyó para los Padres Dominicos en la década de los años cincuenta del siglo pasado. Un complejo arquitectónico de ladrillo rojo organizado entorno a un patio con un bellísimo jardín donde en el lado Sur se levanta su iglesia, auténtico centro y organizador arquitectónico del resto de los edificios ordenados simétricamente a cada lado del eje de la nave. Ya al acercarse desde el Pinar, a distancia y sobre el terreno horizontal, destaca majestuoso el ábside del templo, una pared curva de piedra blanca extraída de las canteras de Campaspero, en la cual su longitud de 25 metros se repite en altura. Hacia lo alto de esa gran proa, aún con el edificio en obras, Miguel Fisac mandó colgar la escultura del icono de la Orden, su fundador Santo Domingo de Guzmán que había encargado al artista Jorge Oteiza, era la primera de las nueve obras del escultor vasco actualmente en la ciudad de Valladolid. La modernidad y el atrevimiento del escultor coincidieron con los de su, entonces, joven arquitecto. Miguel, pocos años antes de su muerte, recordaba como una anécdota el día que se colgó la escultura de Oteiza: «fue de madrugada, con la grúa ya preparada para que estuviera arriba antes de las ocho, hora de la cita con el Padre Dominicano encargado de las visitas a las obras del colegio», el arquitecto se anticipó porque temía que, de cerca, al dominico no le gustara la figura del Santo con la cara sintetizada y dura, tallada por Oteiza. Un trabajo de abstracción de la figura y rostro humano que el artista en esos años también estaba experimentando con sus apóstoles para la portada del Santuario de Aránzazu.



Colegio de los Padres Dominicos diseñado por Miguel Fisac. FOTOS D. VILLALOBOS

Pero lo principal de nuestra iglesia de los Dominicos está en el interior, un espacio arquitectónico lleno de luz, color y fascinación, uno de los mejores de Valladolid junto y comparable con el que proyectara Juan de Herrera en el renacimiento para la Cuarta Colegiata, la que sería la Catedral inacabada de la ciudad. Se reconoció internacionalmente su calidad en 1954, obteniendo la Medalla de Oro de la Exposición Internacional del Arte Sacro en Viena y en 2011 con su declaración edificio BIC –Bien de Interés Cultural– como Monumento por El Consejo de Gobierno de Castilla y León destacando sus «valores simbólicos y de innovación espacial», primer y por ahora único edificio de arquitectura del Movimiento Moderno –Mo.Mo.– en Valladolid en ostentar y ser reconocido oficialmente su valor patrimonial. Pero... ¿qué es lo que seduce de este espacio y cómo lo hizo posible el moderno arquitecto manchego desbordante de ideas?

Para ello vamos a proponerles una visita. Junto a la entrada al patio se acceder al interior de la iglesia por una de las dos pequeñas puertas colocadas a ambos lados del sotocoro –espacio debajo del coro de la iglesia–, ya que no se concibió con una entrada solemne central. Una vez adentro, lo primero que sorprende es la grandiosidad del espacio, sus dimensiones, la luz y el aire coloreado que allí se contiene, «un trozo de aire humanizado» como le gustaba definir Miguel Fisac a la arquitectura. Dos desnudos muros de ladrillo convergentes hacia el

altar –bajo la escultura de la Virgen el Niño y Stº Domingo, de piedra tallada obra de José Capuz–, concentran la atención del visitante que contempla un espacio oscuro y ascendente hacia el presbiterio; allí la pared cóncava de piedra blanca de más de 20 metros de altura aparece intensamente iluminada desde arriba y a sus dos lados. «Es la iglesia más bella que he visto de Fisac, está llena de color», confesó cuando la vio por primera vez el artista y unos de los mejores arquitectos de la actualidad, Juan Navarro Baldeweg. Desde la entrada, las fuentes de luz permanecen ocultas, sus dos vidrieras horizontales y escalonadas diseñadas por el artista José María Labra –moderno precursor de una pintura abstracta geométrica– tiñen de azul el espacio central, mientras que el ábside blanquecino toma el color anaranjado en uno de sus lados por la también vidriera oculta hacia el poniente.

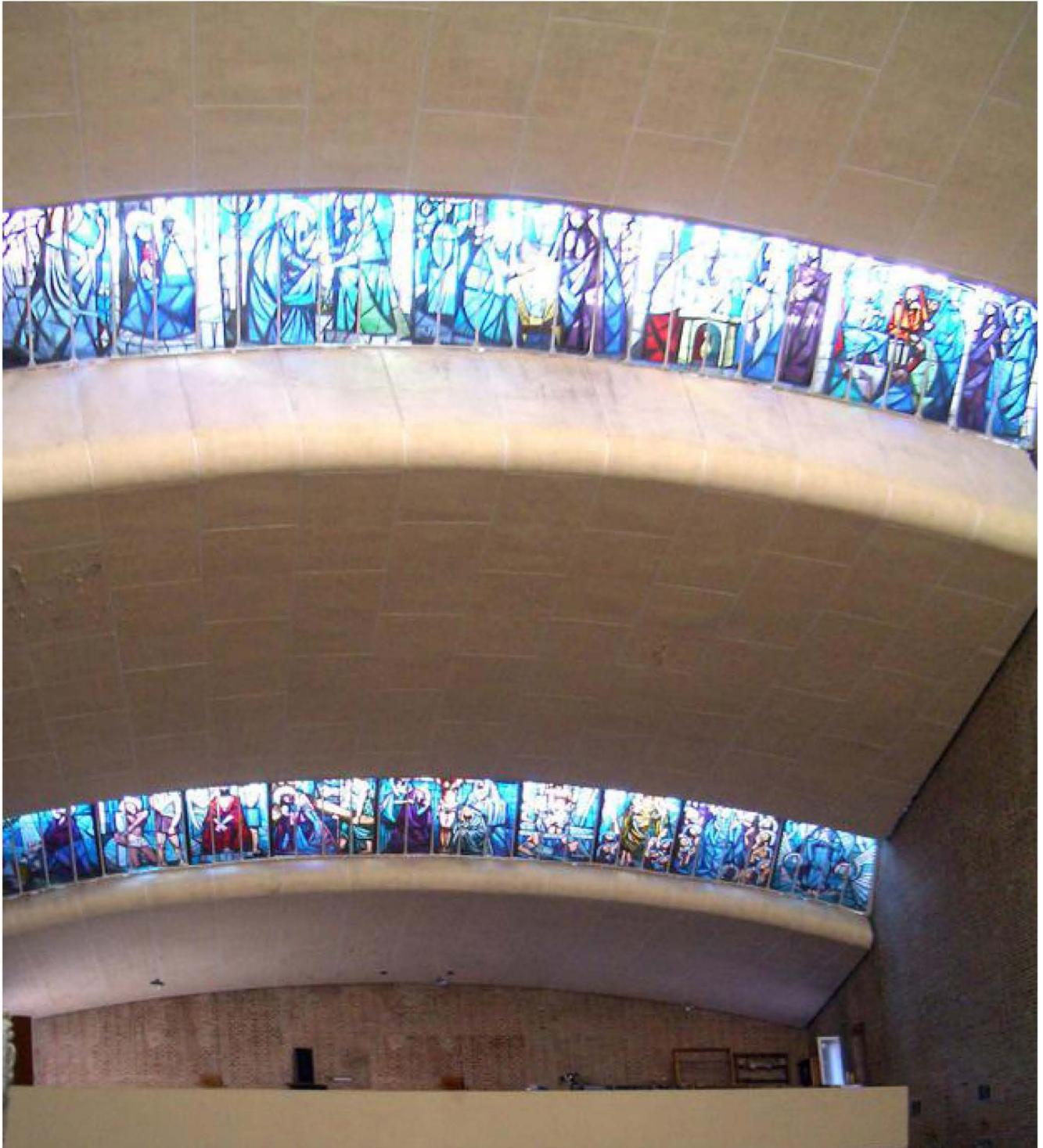


Altar de la iglesia con la escultura de la Virgen y el Niño y Santo Domingo, de piedra tallada obra de José Capuz.

FOTO D. VILLALOBOS

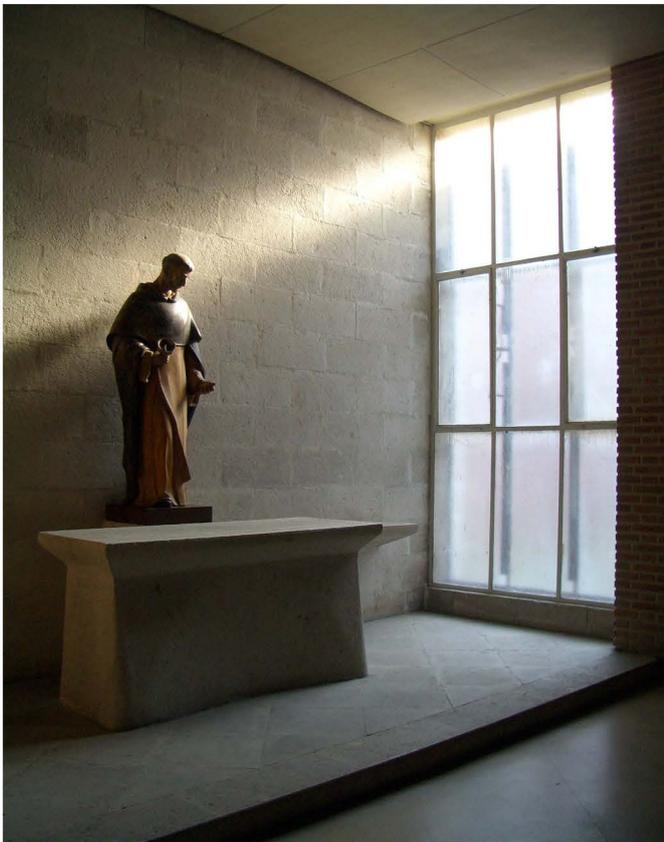
El interior es asimismo simbólico, de un simbolismo religioso con el cual Miguel Fisac colmó este espacio, un aire más que «humanizado» donde el arquitecto centró todas sus intensas creencias religiosas. Como me explicaba el propio arquitecto, este espacio se diseñó para el ritual preconciliar, con el sacerdote de

espaldas a los feligreses, concebido para concentrar la atención en el momento de la consagración, creando un continuo ascendente visual desde la nave con el suelo ascendente, las escaleras hacia el altar, y el sacerdote de espaldas elevando la eucaristía. Es un encanto del espacio arquitectónico que atrapa al creyente que lo contempla, pero más, me atrevo a decir, al agnóstico que se ve seducido principalmente por el atractivo de un bellissimo y prodigioso espacio arquitectónico.

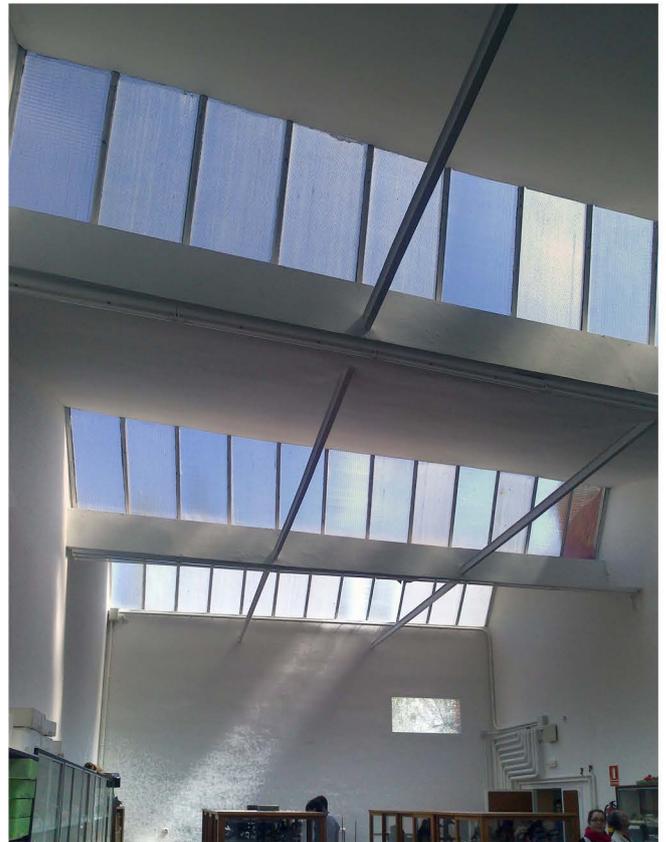


Vidrieras horizontales y escalonadas diseñadas por el artista José María Labra. FOTO D. VILLALOBOS

Aún más, la importancia de esta obra está en sus valores como precursora de un nuevo y moderno espacio religioso que Fisac estaba indagando con sus proyectos en esa década de los cincuenta. Su inspiración hay que buscarla varios años antes, en 1950 donde sus planos no construidos de la iglesia para el Instituto Laboral de Daimiel contemplaban un espacio de condiciones similares, aunque más pequeño; como también lo era su Iglesia proyectada en 1951, la parroquial en Andorra para Ntra. S^a de la Asunción en Escaldes. Las tres tienen la misma condición espacial, se cierran y a la vez se elevan hacia el altar intensamente iluminado. Disponiendo sus muros laterales de modo convergentes hacia el altar, no paralelos, con lo cual la percepción del espacio desde la entrada se alarga agrandándose como en algunas obras de los arquitectos del barroco siglo XVII, Francesco Borromini o Gian Lorenzo Bernini.

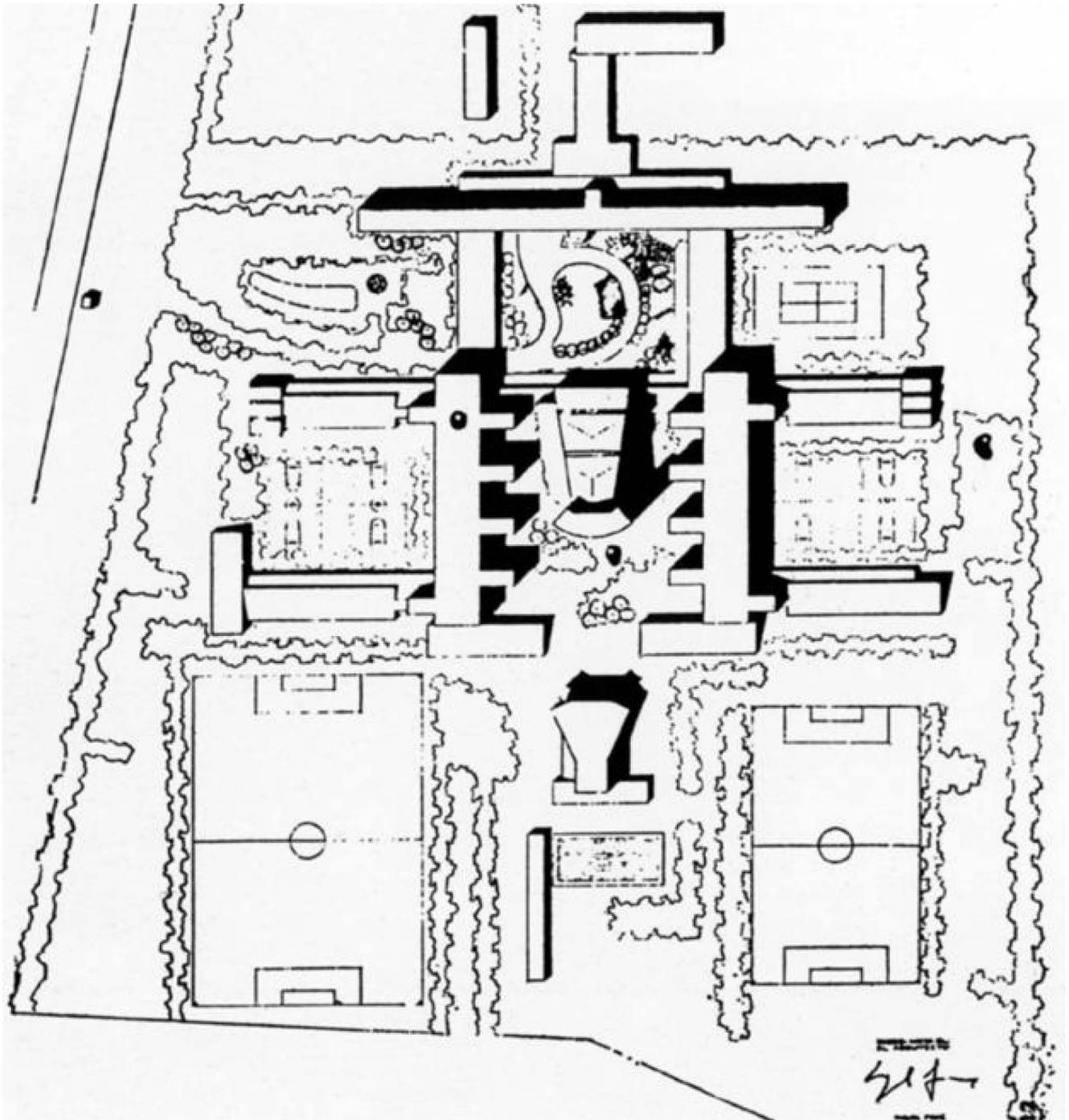


FOTOS D. VILLALOBOS



También con influencias más modernas como la de un proyecto en 1929 para la Iglesia de Vallila, en Helsinki, del arquitecto finlandés Alvar Aalto que había conocido en 1951 en su visita al Madrid, acompañándolo al Escorial junto a otros arquitectos jóvenes y modernos como Alejandro de la Sota o Gutiérrez Soto. Allí solían llevar a los afamados arquitectos de esta llamada arquitectura del Movimiento Moderno; como hizo García Mercadal con Le Corbusier en 1928 o la visita en 1930 del maestro holandés precursor de De Stijl, Theo van Doesburg. En este otro viaje, Fisac acompañaba a Alvar Aalto disfrutando del afamado arquitecto que iba sentado en uno de los coches detrás, entre él y el

arquitecto vasco Rafael Aburto. Fisac recordaba de ese viaje su sorpresa cuando al llegar, Alvar Aalto se negó a ver El Escorial, «Yo, El Escorial, no. Yo, El Escorial, no», exclamó el nórdico cuando se enteró de dónde estaba. Y es que Aalto temía afectarse si veía este ejemplo de arquitectura clasicista.



Plano de las instalaciones.

En dirección contraria, sí le ocurrió a Fisac, el cual se había formado en la Escuela de Madrid con una rígida y encorsetada formación clasicista, durante un período en que España estaba cerrada política y culturalmente al exterior. De mente abierta, fue gracias a sus viajes al extranjero que se influenció de la exquisita arquitectura que entonces se estaba haciendo en el centro y norte de Europa; en 1949 viaja a Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca y Holanda, y en 1951

a Alemania, donde aprendió de obras de arquitectos como Asplund, Mies van der Rohe o Jacobsen, entre los más reconocidos. De esta sensibilidad está impregnada la Iglesia y el resto del Complejo de Dominicos de Arca Real.

Después de estos recuerdos que conservaba Fisac, podemos contemplar con más claridad y admirar con mejor certeza esta arquitectura acompañada con obras de artistas modernos. También en espacios más pequeños como las seis capillas a ambos lados de la nave, tras los muros con relieves de bronce de Viacrucis, de Cristino Mallo, y las esculturas de Lapayese, Penella, Ferreira, Frutos. En el patio exterior con dos galerías claustrales de la misma estética nórdica, entre los conjuntos escultóricos en el pórtico de la entrada de Susana Polac, o el de los frailes de Oteiza, e incluso la escultura-campanario del propio Fisac. Los refectorios azulejados de los alumnos con pinturas de Valdivieso, o el mural de Polac en el privado de la Comunidad y las obras de Álvaro Deldado para la entrada y capilla privada.

Si añadimos el diseño de todos sus muebles realizado por Fisac, convierten esta visita propuesta, no únicamente a uno de los mejores edificios de Valladolid, sino a una arquitectura convertida por el arquitecto manchego en pequeño museo de arte moderno.



FOTO ARCHIVO FIGUEL FISAC



El cronista

El Instituto Núñez de Arce, un edificio innovador y comprometido con la memoria de Valladolid

DESCUBRE VALLADOLID

Su origen partió de la petición personal de José Luis Gutiérrez Semprún, alcalde de la ciudad, al entonces ministro de Educación, Jesús Rubio, del encargo de su proyecto al arquitecto Miguel Fisac



Instituto Núñez de Arce de Valladolid. / D. VILLALOBOS



DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Viernes, 23 diciembre 2022, 00:04



Instituto Núñez de Arce de Valladolid. / D. VILLALOBOS

No creo que haya un edificio en Valladolid tan criticado y al mismo tiempo mal entendido como el Instituto Núñez de Arce en la esquina de la plaza del Poniente con el paseo Isabel la Católica. Su origen partió de la petición personal de José Luis Gutiérrez Semprún, alcalde de la ciudad, al entonces ministro de Educación, Jesús Rubio, del encargo de su proyecto al arquitecto Miguel Fisac. La ciudad y sus políticos en aquel 1961 reconocían y premiaban así la buena labor que el prometedor arquitecto manchego había hecho para el Colegio Apostólico de los Padres Dominicos –al cual dedicamos uno de estos artículos–, construido junto a la carretera que entra en la ciudad acompañando al recorrido histórico de las aguas de las Arcas Reales, y al impresionante espacio de su iglesia que obtuvo en 1954 el primer premio en el Concurso de Arte Religioso de Viena.

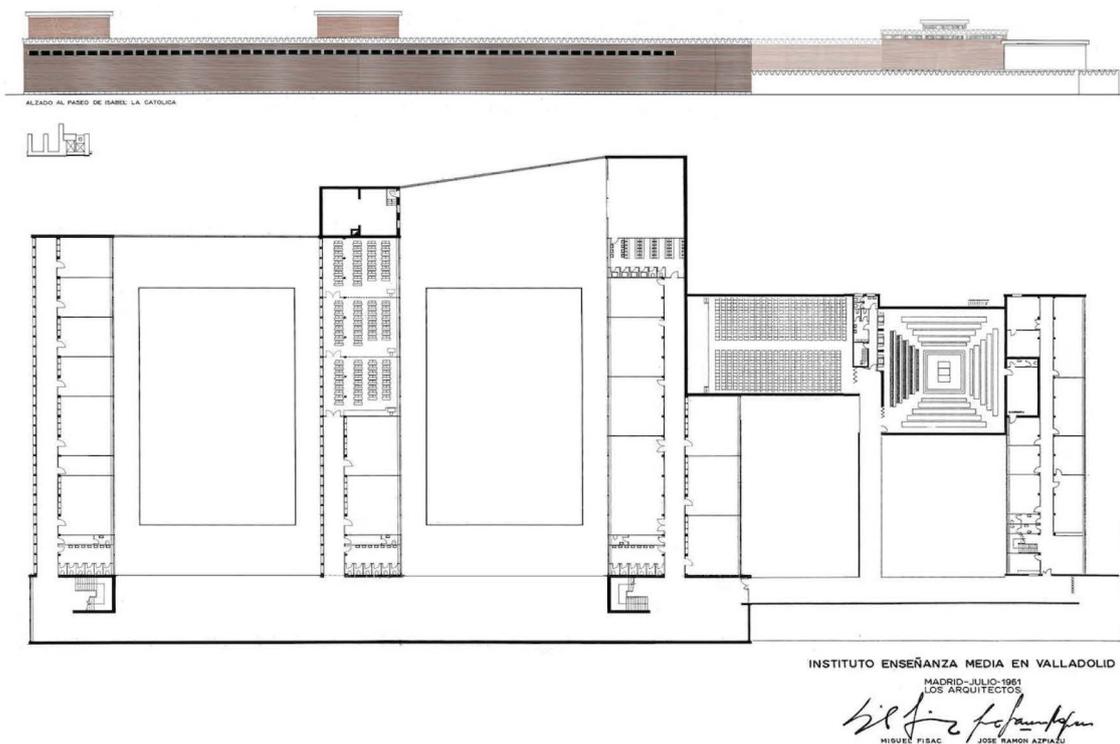
Todo fue distinto en este otro proyecto cuya ejecución se complicó. Según me explicaba Fisac, la crisis en la que entró la empresa adjudicataria de la obra derivó en una suspensión de pagos, construyéndose mal el innovador sistema estructural de hormigón armado que había proyectado el arquitecto, a la postre sustituido, y alargándose más de una década su ejecución. Lo que debería haber sido un edificio concluido antes de 1965 se dilató hasta principios de la década de los ochenta; aunque diez años antes, desde 1970 se pudieron ocupar varias alas del centro educativo femenino. De este modo se obstaculizó la construcción de la sede definitiva del Instituto Núñez de Arce, que hasta tener este edificio como propio pasó por el peregrinaje de compartir aulas con el antiguo Colegio de San José, a incluso el estar ubicado en el Palacio de Fabio Nelli. Con todo ello, a trancas y barrancas la obra se concluyó, y el Instituto Núñez de Arce tuvo un edificio propio cuya innovación estructural junto a la calidad arquitectónica le han permitido ser una referencia de la arquitectura del Movimiento Moderno en la península ibérica.



Instituto Núñez de Arce de Valladolid. / D. VILLALOBOS y M. ÚBEDA

No creo que haya un edificio en Valladolid tan criticado y al mismo tiempo mal entendido como el Instituto Núñez de Arce en la esquina de la plaza del Poniente con el paseo Isabel la Católica. Su origen partió de la petición personal de José Luis Gutiérrez Semprún, alcalde de la ciudad, al entonces ministro de Educación, Jesús Rubio, del encargo de su proyecto al arquitecto Miguel Fisac. La ciudad y sus políticos en aquel 1961 reconocían y premiaban así la buena labor que el prometedor arquitecto manchego había hecho para el Colegio Apostólico de los Padres Dominicos –al cual dedicamos uno de estos artículos–, construido junto a la carretera que entra en la ciudad acompañando al recorrido histórico de las aguas de las Arcas Reales, y al impresionante espacio de su iglesia que obtuvo en 1954 el primer premio en el Concurso de Arte Religioso de Viena.

Todo fue distinto en este otro proyecto cuya ejecución se complicó. Según me explicaba Fisac, la crisis en la que entró la empresa adjudicataria de la obra derivó en una suspensión de pagos, construyéndose mal el innovador sistema estructural de hormigón armado que había proyectado el arquitecto, a la postre sustituido, y alargándose más de una década su ejecución. Lo que debería haber sido un edificio concluido antes de 1965 se dilató hasta principios de la década de los ochenta; aunque diez años antes, desde 1970 se pudieron ocupar varias alas del centro educativo femenino. De este modo se obstaculizó la construcción de la sede definitiva del Instituto Núñez de Arce, que hasta tener este edificio como propio pasó por el peregrinaje de compartir aulas con el antiguo Colegio de San José, a incluso el estar ubicado en el Palacio de Fabio Nelli. Con todo ello, a trancas y barrancas la obra se concluyó, y el Instituto Núñez de Arce tuvo un edificio propio cuya innovación estructural junto a la calidad arquitectónica le han permitido ser una referencia de la arquitectura del Movimiento Moderno en la península ibérica.



Planta del edificio.

Fisac firmó el proyecto junto al arquitecto José Ramón Azpiazu, quien se encargaría principalmente de la dirección de la obra, con quien trabajó conjuntamente en otros proyectos. Ambos proyectaron éste de Valladolid con principios de funcionalidad, carente de ornamentos, en un diálogo sobrio entre sus muros de ladrillo, los cierres de cristal, la estructura de hormigón y sus jardines. El programa se ordenó perfectamente en un antiguo solar cedido por el ministerio de Defensa al de Educación. En origen fueron las huertas cerradas por una tapia pertenecientes al monasterio de San Benito el Real, y en aquel momento usadas como patio de armas del Cuartel de Artillería emplazado en las dependencias al oeste del monasterio. Las aulas fueron dispuestas en varias alas, dándose su acceso por corredores, mientras que en planta baja se unieron por una galería-patio cubierta paralela a la ribera, cerrándose herméticamente al ruido del exterior gracias a un muro de ladrillo totalmente ciego y, al contrario, acristalado a dos patios-jardines interiores. Se proyectaron asimismo sus dependencias administrativas, laboratorios y biblioteca, una capilla que estaba dentro de las exigencias del programa, ahora usada como gimnasio, y un salón-cine que se convertiría en la actual sala de teatro Ambigú.

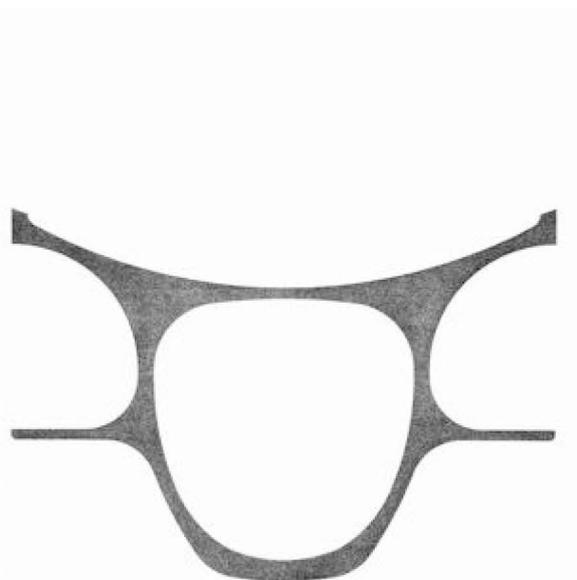
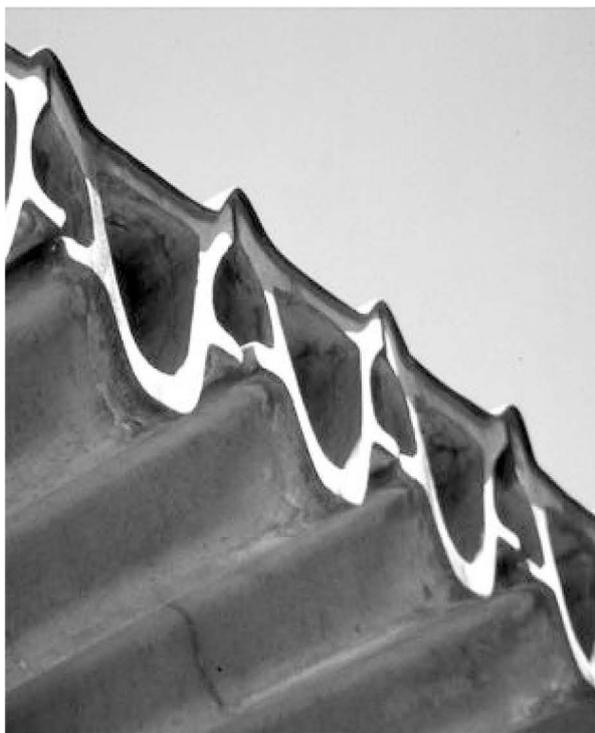


Interior del Instituto Núñez de Arce de Valladolid. / D. VILLALOBOS

Para hacer la cubierta de estas dependencias Fisac ideó un sistema de vigas de hormigón huecas, llamadas «huesos», en las cuales el acero se tensaba antes de verter el hormigón. Las vigas se producían previamente en fábrica para ser trasladadas a la obra ya listas para montar. Algo totalmente novedoso en arquitectura y desde entonces, para el arquitecto manchego, la respuesta a la pregunta de cómo construir las cubiertas de sus obras, la buscaba en el uso de estos sistemas de vigas huecas que innovaba y patentó sistemáticamente a lo largo de su carrera. Siendo las del acero pretensado en forma de huesos las que comenzó a usar por primera vez en este edificio de Valladolid.

La idea de estas vigas «huesos» surgió en su estudio madrileño situado en el Cerro del Aire, anexo a la casa que había construido un año antes para su matrimonio con Ana María Badell en enero de 1957. Desde esa fecha en ese hogar-estudio ambos fueron compañeros de vida, donde a ella, Miguel le explicaba las ideas sobre sus edificios, y ella a él, sus experiencias en literatura. Se habían conocido en Madrid tras escuchar Ana María la conferencia «Incorporación de la Naturaleza a la ciudad» de un Fisac siempre interesado por los jardines, impartida el 22 de noviembre de 1955 en un curso de jardinería y paisaje. Al día siguiente la guardó sitio para escuchar juntos la siguiente de las charlas del curso

y desde entonces no dejaros de compartir sus sueños. Un día en la casa del Cerro del Aire, trabajando en este proyecto, Fisac pidió a Ana María un extraño encargo del mercado, que en su carnicería le serraran unos cortes de huesos de vaca. Pese a la extrañeza del carnicero, les consiguió. Era para comprobar que el sistema estructural de hormigón mediante vigas redondeadas y huecas que estaba diseñando, similares a esos huesos de vaca, podían funcionar como estructuras de vigas que colocadas sucesivamente una junto a otra, pudieran cubrir los espacios de sus edificios como largos huesos de hormigón. Así nació la «viga Valladolid», como terminó llamándose, que llegó a emplear sistemáticamente en edificios de Madrid, Valencia y La Coruña en donde aún podemos verlas. Sólo una vez se separó de esos dos pequeños huesos que guardaba en su mesilla de noche y aunque los pretendió el Centro Pompidou de París, actualmente se conservan en el museo de Miguel Fisac en Ciudad Real.



De todo lo interesante que podríamos escribir sobre esta magnífica obra de arquitectura, lo que creemos más relevante es poner sobre la mesa y claramente el compromiso que su arquitecto asumió en el diseño y la implantación urbana del edificio en un problemático centro histórico como el de Valladolid, una ciudad que conservaba entonces en ese lugar la mayor parcela monacal de toda su herencia palaciega y conventual. En esta macro manzana monástica se aglutinaron tres instituciones religiosas: el colegio de San Gabriel, en la actualidad sólo existe la

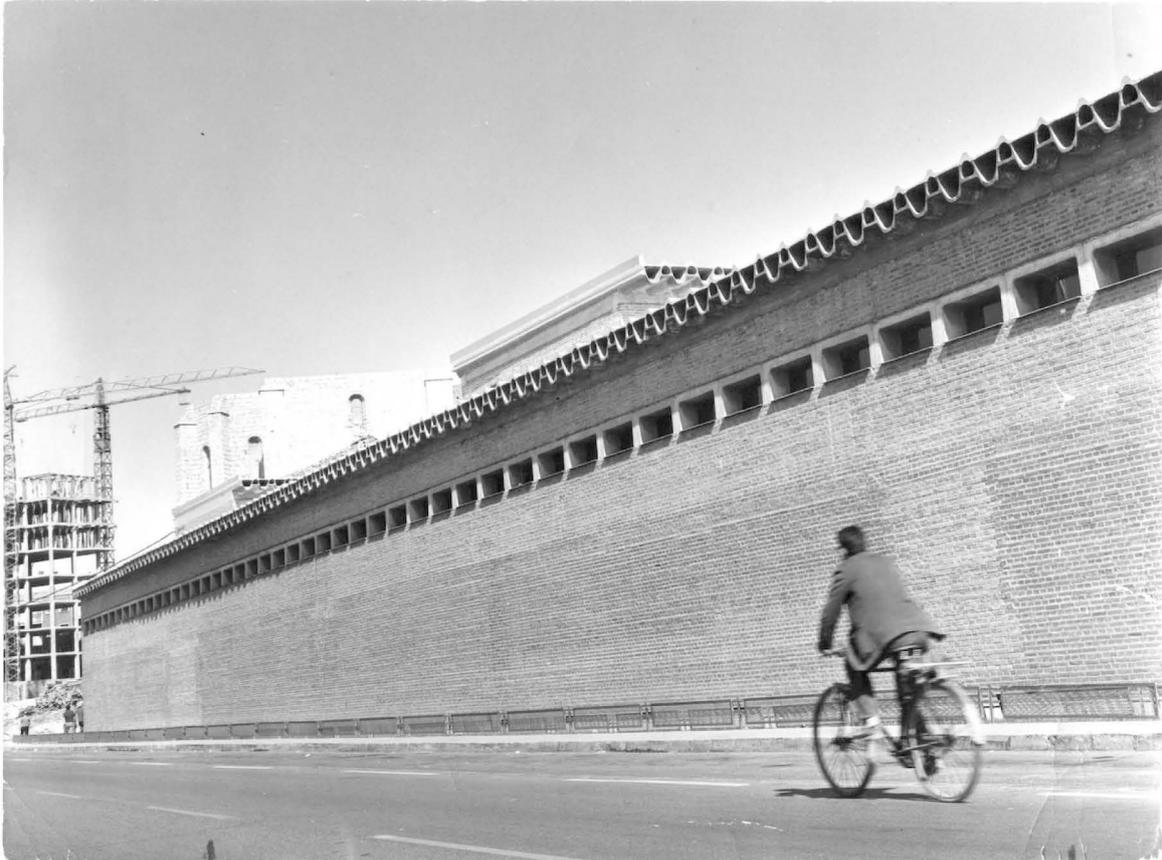
portada de su iglesia como puerta del cementerio de El Carmen, el convento de San Agustín ahora sede del Archivo Municipal y San Benito el Real. Los tres tenían las mismas características formales, eran conjuntos arquitectónicos abiertos hacia el este y en el caso de San Benito asimismo hacia el sur, en dirección al centro histórico de la ciudad. Tras ellos, sus huertas que lindaban con la ribera estaban cerradas mediante una tapia. El edificio de Miguel Fisac para el Instituto Núñez de Arce, situado dentro de ese entorno, tomó sus propias características: cerrándose al exterior hacia la ribera y ordenándose de manera abierta hacia los patios jardín. Para entender esto quiero recordar cómo Miguel Fisac me explicaba el edificio que había proyectado: siguiendo el mismo modo en que el monasterio se abría hacia sus claustros, en su lugar las aulas a patios-jardines interiores. Los motivos en ambos casos son asimismo comparables, buscaron una protección; en los monasterios mediante el muro protegían los bienes de sus huertos; en el de Miguel Fisac, se evitaba la distracción de los alumnos por los ruidos y vistas del paseo de Isabel la Católica.



Instituto Núñez de Arce de Valladolid. / D. VILLALOBOS

Habría que recordar que entonces no existía ni la calle Jorge Guillén que separa y corta la relación del instituto con el actual Museo Patio Herreriano, ni la de Encarnación planteada como comienzo de la Gran Vía de Valladolid, cuyo trazado urbano se proyectó en 1938 por César Cort, y que en aquella fecha aún no estaba abierta. El Instituto Núñez de

Arce, ahora aislado, se hallaba incluido dentro de esta manzana monástica, y aunque con un planteamiento de arquitectura moderna y funcional, dialogaba con respeto y elocuencia con esos restos de la ciudad histórica. Fue una decisión asimismo congruente con sus ideas sobre urbanismo.



Instituto Núñez de Arce de Valladolid. / AUTOR DESCONOCIDO FOTO HACIA 1970

En esos años Fisac estaba redactando su libro *La molécula Urbana*, donde al respecto explicaba que «El paso de los siglos por la ciudad ha ido dejando en muchos casos testimonios singulares, tanto espaciales: plazas, calles, paseos, jardines, etc., como arquitectónicos: iglesias, palacios, monumentos que sería un crimen estúpido destruir. Ante una ciudad monumental se ha planteado el dilema urbanístico de estatificarla, pararla, disecarla, para ser presentada como un objeto de museo, o bien ir más o menos lentamente, incorporándola a la vida actual, con el peligro, claro está, de ir destruyendo en realidad sus valores arqueológicos. Creo sinceramente que estas dos actitudes son equivocadas y la única forma correcta de acometer con seriedad el problema urbanístico de una ciudad monumental es estudiar y jerarquizar con valentía sus factores constitutivos y ordenarlos después con arreglo a esa jerarquía». Toda una lección que Fisac aplicó en este proyecto.



El cronista

Valladolid

Casa Cuna, el edificio social que albergó a trescientos niños huérfanos

En este conjunto arquitectónico se invirtieron más de veintinueve millones de pesetas y fue levantado por Construcciones Torinos en 1972



La Casa Cuna de Valladolid. / D. VILLOBOS



Daniel Villalobos Alonso

Es todo un capricho arquitectónico. Con este calificativo, el cronista Losada, de El Norte de Castilla, se refería a finales de octubre de 1972 al edificio que la Diputación de Valladolid estaba terminando de construir en la nueva zona urbana «Vista Verde», en el actual barrio Arturo Eyries de la ciudad.

Un edificio, se maravillaba el periodista, con atención máxima a los mínimos detalles; dotado de piscinas infantiles, una triple exterior y otra al interior cubierta y de agua caliente, jardines y espacios exteriores con juegos, una gran sala para recreo comunicada directamente con las aulas, patio-recreo exterior en la terraza cubierta, cuatro magníficas aulas perfectamente dotadas para los niños de tres a seis años, otras cuatro aulas-jardín, salón de actos utilizable como cine e incluso como capilla, bloque de tres pisos para dormitorios, comedor, edificio para la comunidad de religiosas que atenderían el centro... etc. ¡Toda una construcción de lujo!



Casa Cuna en los años setenta. / AMVA. APRR AUX 00191-004. AÑOS SETENTA

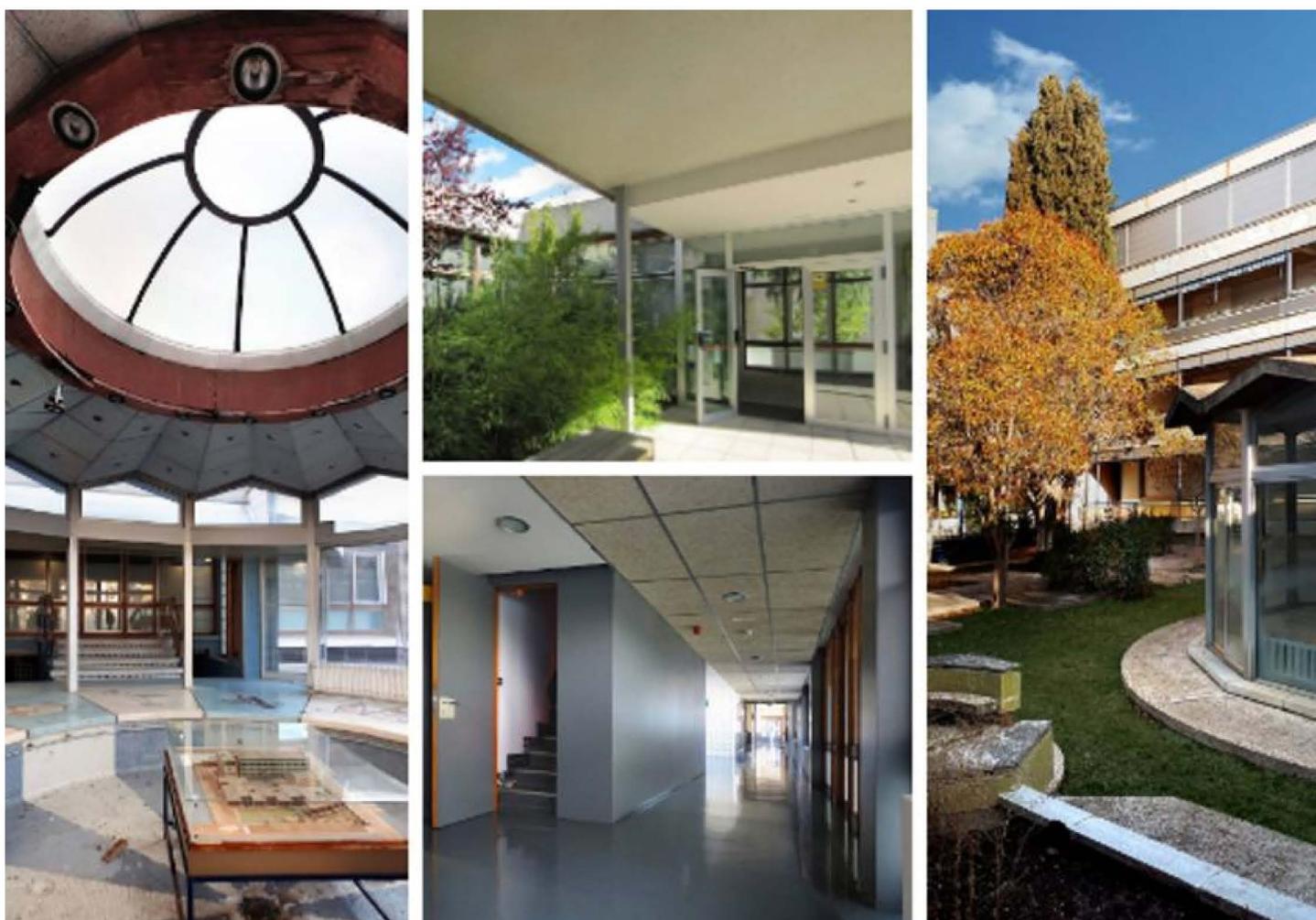
El conjunto arquitectónico en el que se habían invertido más de veintinueve millones de aquellas pesetas y que levantaría la empresa Construcciones Torinos, sería bendecido el 25 de abril de 1973 por el cardenal nacido en Villanubla, Marcelo González primado de España, y entraría en total funcionamiento a finales de ese mismo año. Como anunciaban las crónicas de El Norte de Castilla, inicialmente albergaría trescientos niños trasladados desde la Residencia «Don Juan de Austria», y de los barrios.

En una segunda fase, estaba previsto su funcionamiento complementario de guardería. Realmente la capacidad del complejo se preveía para un total de doscientos cincuenta niños (ciento cincuenta internos en la casa cuna más cien en la guardería) con edades desde recién nacidos a seis años.

Era la alternativa social que la arquitectura del Movimiento Moderno daba a los niños huérfanos y necesitados frente al edificio que había servido hasta entonces como Hospicio u Orfanato Provincial: los restos del palacio de los condes de Benavente restaurado con ese fin tras el estado en que quedó después de su incendio en 1716. Desde principios del siglo XIX, el segundo palacio en mayor tamaño después del real, en esta ciudad palaciega y conventual, sirvió como lugar de hospitalidad de hasta más de 300 niños abandonados.

El antiguo palacio tomó el nombre de Colegio-Residencia Don Juan de Austria, con uno de los usos más aprovechados de los dispares destinos de la arquitectura palaciega desatendida y abandonada tras la marcha de la corte en 1606, paradójicamente, la de amparar a los niños desatendidos o abandonados en la provincia de Valladolid. Los salones que fueron escenarios de las Cortes en 1555 y que cuatro años más tarde sirvieron de morada al mismísimo rey Felipe II, se vieron convertidos en masivos comedores comunitarios, fríos dormitorios, salas de lactancia, estudio e incluso talleres de oficios. Las paredes en las que un día llegaron a colgarse cuadros de Caravaggio y Ribera, como Hospicio lucían blancas, vacías y asépticas.

En contrapartida, el nuevo edificio Casa Cuna iba a ofrecer lo mejor que la arquitectura Moderna era capaz de proyectar gracias al encargo de su promotor José Luis Mosquera, presidente de la Diputación Provincial de Valladolid de 1968 a 1976. Al inicio de su mandato, encomendó al arquitecto de la Diputación Ángel Ríos la redacción del proyecto, el cuál lo desarrolló juntamente con el también arquitecto Isaías Paredes en el estudio que compartían ambos. Paredes terminaría convirtiéndose en arquitecto municipal de Valladolid e incluso Decano del Colegio Oficial de Arquitectos.



La Casa Cuna de Valladolid. / D. VILLALOBOS

El proyecto lo firmaron en noviembre de ese mismo año 1968, y fue una obra que marcó brillantemente el momento de madurez proyectual del Estudio de Paredes y Ríos. Arquitectos que proyectaban dentro de los principios del Movimiento Moderno en el período de su vigencia entre 1925 y 1975. Como aval de la calidad de sus obras, recientemente la Fundación Internacional Docomomo Ibérico, dedicada al estudio y conservación de las mejores obras del Movimiento Moderno en la península, registró cuatro de sus edificios dentro de una exigente selección por expertos sin vinculación a nuestra Región, edificios

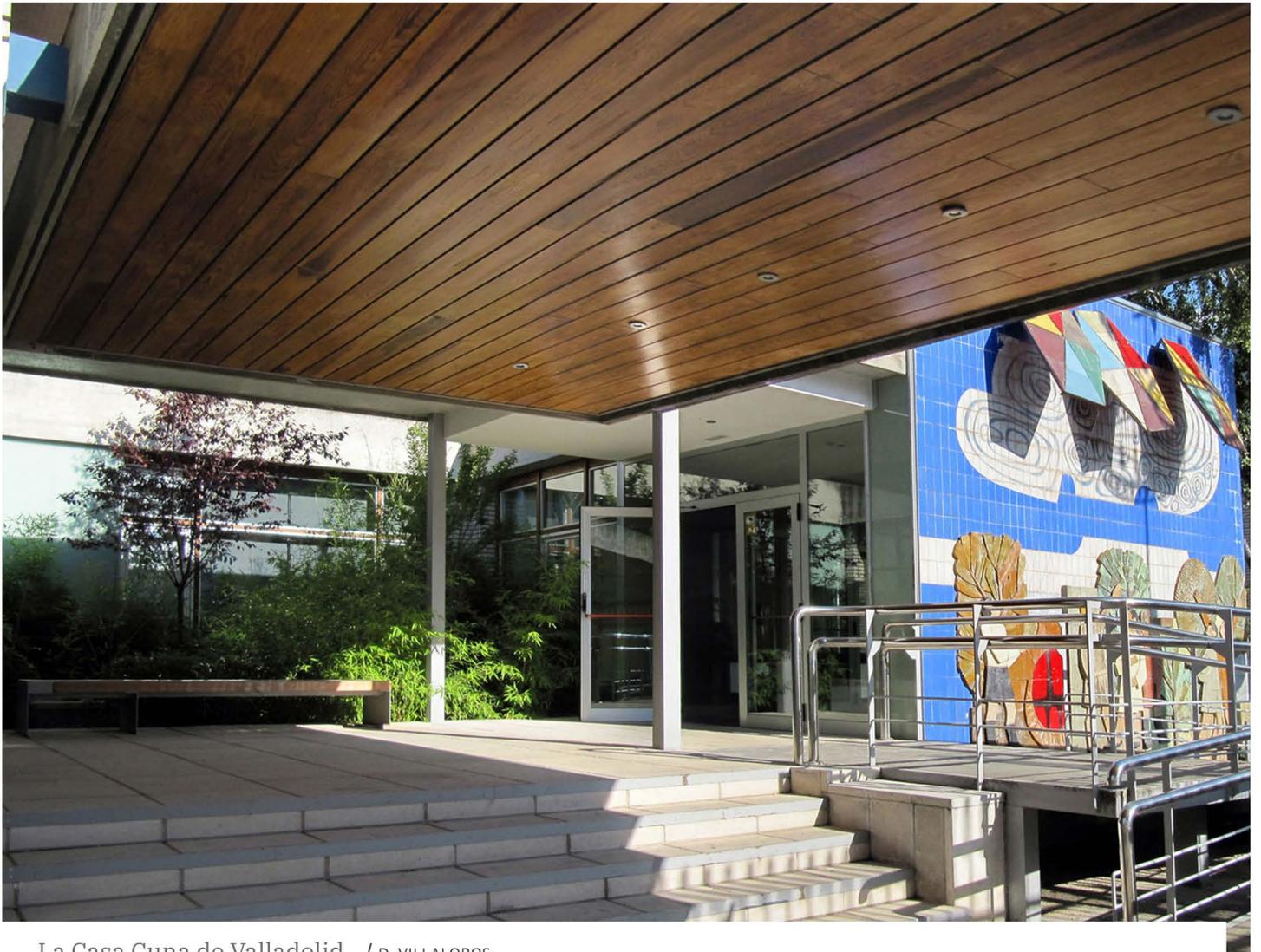
que en la actualidad están en el Catálogo de edificios protegidos por el Plan General de la ciudad.

Las tres primeras obras con este reconocimiento son edificios de viviendas. Las construidas en el paseo Zorrilla número 13, entre 1957 y 1958, y los también edificios de viviendas en la calle Espíritu Santo número 1, entre 1958 y 1960, y en la calle Gamazo número 6, entre 1964 y 1966. Estos proyectos fueron trazados atendiendo a razones funcionales, y en sus planos, la regularidad y la simplicidad marcan su condición común centrando la atención en el juego formal de sus fachadas.

La imagen al exterior de estas arquitecturas situadas dentro de los cánones de este Movimiento Moderno tomó además condiciones personales. Estos edificios entre 1957 y 1966, tienen en común el uso del ladrillo visto para la mayoría de los cerramientos, su juego de volúmenes en diente de sierra o en ángulo, a su vez trabados mediante galerías abiertas y voladas cuyos forjados tensan la condición vertical de sus fachadas o remarcan las esquinas, en ellos se relacionan sus volúmenes y los planos de balcones y cubiertas creando juegos de sombras sobre los volúmenes.

El cuarto edificio de estos arquitectos incorporado al Registro Docomomo Ibérico es la Casa Cuna. En su selección se valoró el aporte de las soluciones compositivas que se sumaban al debate de la arquitectura del Movimiento Moderno en aquellos años. Los arquitectos Paredes y Ríos incorporaron en su proyecto las últimas condiciones del final de este importante período arquitectónico que nos proponemos explicar.

Para comprender qué es y qué significa este edificio, propongo simplemente pasear por él y entenderlo como si allí viviéramos, como si fuéramos uno de aquellos niños acogidos conviviendo en su día a día. En el edificio se residía mayoritariamente aislado del exterior, con autonomía; podríamos compararlo con la vida dentro de un monasterio, o en un gran barco, pero para ser preciso y acertado, la vida allí era como residir en una pequeña ciudad.



La Casa Cuna de Valladolid. / D. VILLALOBOS

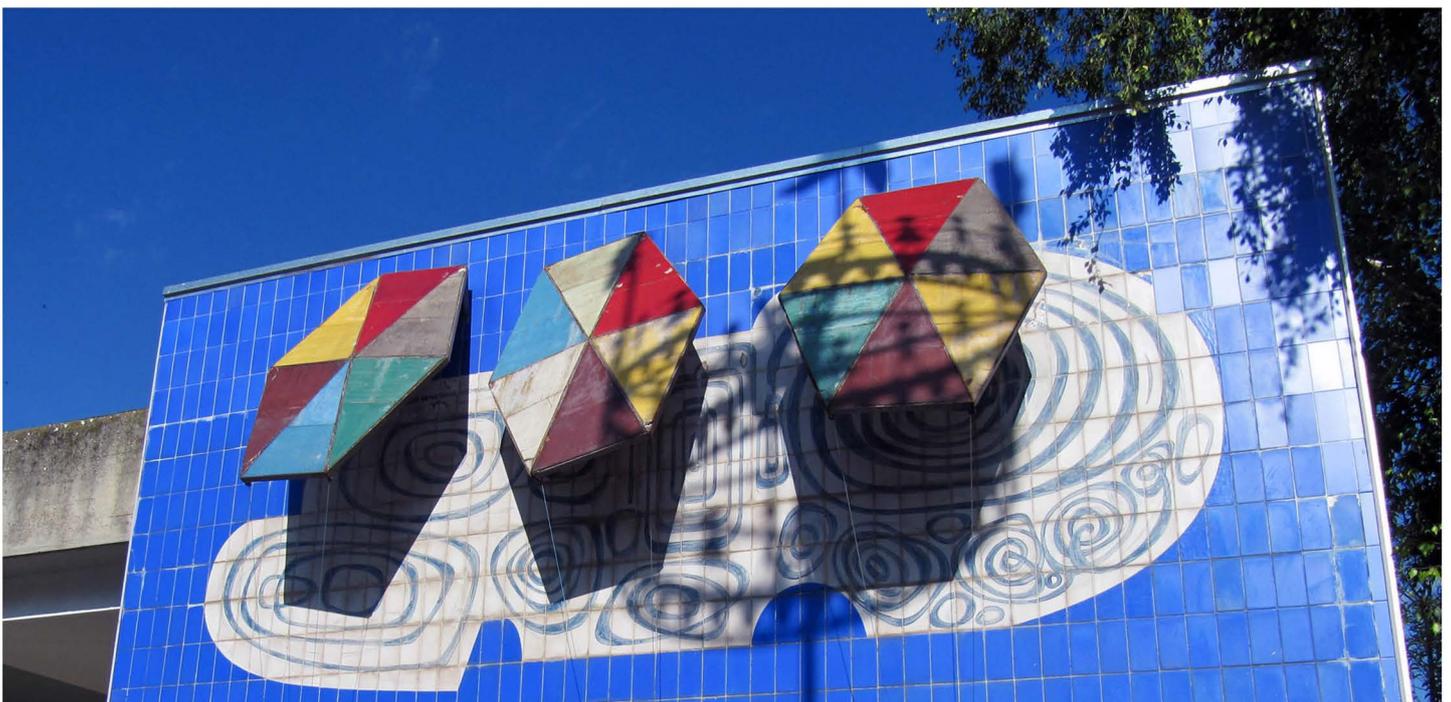
Durante las horas de día se desarrollaba en una sola planta, siendo la organización de sus numerosas y pequeñas partes articuladas entre sí, como si de una estructura de pequeña ciudad se tratara. Los dos pasillos, según su uso, se entienden como calles, o pórticos acristalados desde donde se accede a las aulas como casas con pequeños patios, a la sala-recreo de juegos comunes y al comedor; o una avenida que conduce al bloque de dormitorios y desde donde a ambos lados se accede al edificio del cine-auditorio o a la piscina cubierta.

Los dos pasillos-calles se cruzan en una pequeña plazuela que sirve de acceso o salida, desde o al exterior, en cuya entrada se diseñó un pequeño jardín. El patio se convierte en su plaza en cuyo interior se ubica el pabellón circular de la piscina, plaza creada por las fachadas de los edificios que la rodean: el volumen de administración, las calles como pórticos acristalados, el comedor, hacia el norte el bloque de tres alturas de dormitorios con galerías abiertas y corridas mirando a esa plaza y en el oeste y unido a él, el edificio de cuatro alturas de la comunidad de religiosas.

Para comprender qué es y qué significa este edificio, propongo simplemente pasear por él y entenderlo como si allí viviéramos, como si fuéramos uno de aquellos niños acogidos conviviendo en su día a día. En el edificio se residía mayoritariamente aislado del exterior, con autonomía; podríamos compararlo con la vida dentro de un monasterio, o en un gran barco, pero para ser preciso y acertado, la vida allí era como residir en una pequeña ciudad.

Durante las horas de día se desarrollaba en una sola planta, siendo la organización de sus numerosas y pequeñas partes articuladas entre sí, como si de una estructura de pequeña ciudad se tratara. Los dos pasillos, según su uso, se entienden como calles, o pórticos acristalados desde donde se accede a las aulas como casas con pequeños patios, a la sala-recreo de juegos comunes y al comedor; o una avenida que conduce al bloque de dormitorios y desde donde a ambos lados se accede al edificio del cine-auditorio o a la piscina cubierta.

Los dos pasillos-calles se cruzan en una pequeña plazuela que sirve de acceso o salida, desde o al exterior, en cuya entrada se diseñó un pequeño jardín. El patio se convierte en su plaza en cuyo interior se ubica el pabellón circular de la piscina, plaza creada por las fachadas de los edificios que la rodean: el volumen de administración, las calles como pórticos acristalados, el comedor, hacia el norte el bloque de tres alturas de dormitorios con galerías abiertas y corridas mirando a esa plaza y en el oeste y unido a él, el edificio de cuatro alturas de la comunidad de religiosas.



Los arquitectos reservaron una buena parte del solar mejor orientado, hacia el sur con sol iluminando a lo largo de todo el día hacia donde vuelcan las ocho aulas, para diseñar un gran parque con la piscina de verano, un pequeño teatro en hemiciclo, terrarios y multitud de juegos infantiles. La idea de esta arquitectura diseñada como una pequeña ciudad tuvo antecedentes en Europa con ejemplos como el Orfanato de Ámsterdam entre 1957 y 1960, proyectado por neerlandés Aldo van Eyck; la Universidad Libre de Berlín obra de Candilis, Josic y Woods, grupo de arquitectos griego, yugoslavo y norteamericano, de 1962; o incluso la Facultad de Economía en Oporto por el portugués Viana de Lima en 1961.

Ideas que derivan de los debates del Décimo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna de 1956. Desde este análisis, podemos acercar la Casa Cuna a la vertiente arquitectónica del llamado Estructuralismo. Su teórico, el antropólogo, filósofo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss, proponía que los procesos culturales toman estructuras de relación fuera de cualquier lectura histórica. En arquitectura, estas ideas llevaron a la aplicación de referencias arquetípicas de espacios tradicionales, calles, plazas, parques... etc., las «Archeforms».



La Casa Cuna de Valladolid. / D. VILLALOBOS

Pero nuestra pequeña ciudad era para niños, y su carácter infantil se remarcó con la multitud de juegos y con los bellos dibujos de Ángel Ríos de animales que el solador de terrazo in situ, Herrero, plasmó en la piscina cubierta y con los dibujos de niños jugando, convertidos en el gran mural cerámico de la entrada. En la inauguración de la Casa Cuna, tras la misa, el salón de actos -capilla pasó a ser cine proyectándose una película de dibujos animados-, era el principio de un lugar maravilloso donde vivir.



El cronista

La rehabilitación de la harinera quemada que alumbró el Museo de la Ciencia de Valladolid

DESCUBRE VALLADOLID

La torre que luce en lo alto del edificio se ha convertido en un nuevo hito de la ciudad



El Museo de la Ciencia de Valladolid. / ENRIQUE DE TERESA



DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Valladolid

Viernes, 14 octubre 2022, 16:28

Desde las 23:15 de la noche del sábado 16 de agosto, en el verano de 1975, un gigantesco incendio arrasó la fábrica de harinas El Palero, propiedad de los hijos de Eugenio Pardo. Ante la magnitud del siniestro los bomberos, que se personaron minutos más tarde, nada pudieron hacer para salvar el interior del cuerpo principal ocupado por la fábrica con toda su moderna maquinaria. Pudieron salvaguardar únicamente los antiguos edificios anexos de la harinera fundada a mediados del siglo XIX. Cuando a las dos de la madrugada el incendio ya estuvo dominado, del edificio fabril construido en 1912 sólo quedaban humeantes los robustos muros de ladrillo rojo, convirtiéndose así en una ruina lo que hasta entonces era la construcción primordial de una próspera industria harinera.

La fábrica había sido pionera en España por su sistema, edificada siguiendo los planos de la firma suiza Daverio Henrici & Cia, que se especializaría en sistemas y edificios para fábricas de harinas con diversas estéticas arquitectónicas como las de 'San Clotilde' en Jaén, la modernista 'San Francisco' para Albacete o la neomodéjar 'La Esperanza' de Alcalá de Henares. Incluso el sistema fue empleado en la reforma de la harinera 'San Antonio', junto al canal de Castilla en Medina de Rioseco. En su arquitectura, la de Valladolid que nos ocupa, siguió un gusto ecléctico utilizando elementos de diferentes estilos arquitectónicos en sus muros de ladrillo, un diseño asociado en esta ciudad a los edificios fabriles en los principios del siglo XX. De esa estética y de los tres pisos que tuvo la de El Palero aún dan testimonio los otros tres niveles de ventanales con uno, dos o tres huecos entre el ritmo de pilastras del muro que recorre toda la fachada.



Museo de la Ciencia. / FOTOS FRANCISCO GARÍN Y ENRIQUE DE TERESA

VIOLENTO INCENDIO EN UNA FABRICA DE HARINAS

A las once y veinte de la noche de ayer, se recibió en el Parque de Bomberos de nuestra ciudad, la noticia de un violento incendio que había comenzado pocos minutos antes en la fábrica de harinas Pardo, sita en la finca denominada de «El Palero», en la carretera de Simancas. Inmediatamente salió hacia el lugar del siniestro la Sección número 2, al mando del capataz don Pablo Herrero. Y casi a continuación, dadas las dimensiones del fuego, la sección de retén número 1, con su capataz, don Domingo Martín, al frente.

Trasladados al lugar del suceso, algunas personas que vieron comenzar el fuego y avisaron a los bomberos, nos informaron que éste comenzó en la planta alta de la factoría.

El espectáculo del edificio incendiado era realmente impresionante. Las llamas alcanzaban en ocasiones una altura alarmante, con las consiguientes nubes de chispas y el lógico miedo de los operarios de la gasolinera «La Flecha», que se encuentra enfrente de la fábrica.

La actuación de los bomberos no pudo ser más peligrosa y esforzada, intentando en todo momento que el fuego no se extendiese hasta los almacenes situados a ambos lados de la factoría. También es de resaltar la eficaz actuación de las fuerzas de la Policía Armada y de la Guardia Civil, que dispersaban al numerosísimo público que se había concentrado en los alrededores, ordenando también la circulación del tráfico, ya que en algunos momentos éste se vio prácticamente cortado al ser muchos los coches que se detenían en la carretera.

Los muchachos de la Organización Juvenil, acampados cerca del lugar del siniestro, ofrecieron su colaboración desde el primer momento.

Sobre la una de la noche abandonamos el lugar, cuando

el fuego estaba prácticamente extinguido y sin haberse extendido a los almacenes colindantes. Se desconoce el motivo del fuego, así como la cuantía de las pérdidas, aunque se supone que han debido ser numerosas, ya que ha ardido toda la nave dedicada a la fabricación.

INCENDIO EN UN PINAR DE OLMEDO

A las dieciséis horas de ayer, por causas que aún se desconocen, se ha producido un incendio en el pinar propiedad del Ayuntamiento de Olmedo conocido por «El Mohago». El incendio pudo ser totalmente extinguido entre las 18 y las 19 horas. Las hectáreas afectadas son catorce y los daños se calculan en un millón de pesetas.

En su extinción han intervenido los miembros de la Corporación, el destacamento de la Guardia Civil, Icona y algunos vecinos.

(Consulta en la hemeroteca de El Norte de Castilla la edición del 17 de agosto de 1975)

Así quedó la ruina, abandonada durante años a su suerte, hasta que se abrió la posibilidad de recuperarla gracias al Plan Parcial El Palero aprobado en 1992, una vez que la finca había pasado a ser propiedad pública. Y en 1993, con Rodríguez Bolaños a la cabeza del municipio, por decreto de Alcaldía se formó una comisión técnica para estudiar la creación del que ahora es Museo de la Ciencia en Valladolid. Había que solucionar dos problemas, ¿qué exponer?, encarrilado con el encargo de un proyecto museístico a la Universidad de Valladolid, proyecto para un museo sin colección, un museo variable e interactivo —al modo del de la Ciencia en Barcelona abierto desde 1981—; y, en segundo lugar, ¿cómo mostrarlo?, por lo que se encargó a los arquitectos Rafael Moneo y Enrique de Teresa un proyecto de arquitectura y urbanismo en el que se incluyera la recuperación del edificio que ardió en aquella noche calurosa de 1975. Se tardó varios años y ya con León de la Riva de alcalde, a finales de 1996, se contaba con el diseño museístico presentado por la Uva, estando aprobado el proyecto para la rehabilitación de los restos de la fábrica con los planos de las nuevas edificaciones anexas que darían servicio al museo.



Vista general del Museo de la Ciencia en la que se puede observar el muro de ladrillo rojo de la antigua fábrica de harinas que aún se conserva. / PAISAJES ESPAÑOLES.

También en aquel 1996, Rafael Moneo recibió el Pritzker, estimado como el Nobel de la arquitectura, siendo así reconocida internacionalmente su labor puntera como arquitecto y profesor, con referencias demostradas de su calidad como por ejemplo el edificio para el Museo de Arte Romano en Mérida. En este proyecto, entre otros de su estudio de Madrid, trabajó el joven arquitecto

vallisoletano Enrique de Teresa Trilla, discípulo de Moneo cuando ostentaba Cátedra en la Escuela de Arquitectura de Barcelona e incorporado a su despacho madrileño desde la apertura en 1973 hasta 1981. Moneo también contó con él en el proyecto de Valladolid, terminando por ser su arquitecto principal en cuyo equipo se mantuvo el maestro Moneo como arquitecto consultor.

El edificio se concluyó en 2004, nueve años después del inicio del proyecto, tras cinco fases en las que la obra arquitectónica fue tomando forma, convirtiendo el edificio en ruina en el núcleo al que se fueron anexionando todos los elementos que el programa museístico demandaba: espacio de recepción, salas para la exposición permanente, núcleo de comunicaciones, gran espacio de exposiciones temporales, un planetario, edificio para la administración, e incluso sala de congresos, biblioteca, aparcamiento, bar y un restaurante. El resorte que el arquitecto Enrique de Teresa utilizó en su gestación fue el mismo al modo en que se habían incorporado sucesivamente los edificios en la antigua fábrica de harinas. Empatizó con el proceso de crecimiento originario, donde el edificio en ruinas había sido el último anexionado, convirtiéndose aquí en el primero de esta nueva arquitectura. Un proceso de agregación donde cada elemento poseía su identidad, pero enlazados sucesivamente, convirtiendo esa ruina exquisita en el nuevo origen de la unidad de toda la intervención.



El Museo de la Ciencia de Valladolid. / FOTO D. VILLALOBOS



Diferentes imágenes de las zonas interiores del Museo de la Ciencia. / ENRIQUE DE TERESA

A este proceder que nos recuerda cierto método literario surrealista hay que sumar la consideración que lo nuevo tuvo con lo existente. Se consiguió por distintas maneras: mediante la utilización de muros de ladrillo, en este caso negro, junto a los colindantes muros rojos de la fábrica; como también con la fachada en dientes de sierra frente al muro superviviente del incendio, haciendo con esta imagen de factoría una sutil referencia a la genética fabril del lugar. Asimismo, el óxido del material de cobre empleado aportó un color verdoso relacionado con el verde de la vegetación junto al río. En esta consciencia de la nueva arquitectura con el lugar están los resortes que se explican en un edificio amarrado al río por su dependencia de la fuerza motriz: a él se abrió la mirada desde el cuerpo de cristal de las escaleras, hacia su paisaje, camuflándose con él mediante sus reflejos y continuado la vegetación en la plataforma inferior del paseo de la ribera. También contemplado en altura desde la torre convertida en nuevo hito de la ciudad, como un faro luminoso en la noche.

Pero el lugar en 1995 presentaba unos problemas urbanos inexistentes en su origen. En torno a la ruina habían ido creciendo cuatro barrios desconectados entre sí. Además, a la separación con la ciudad por el río se había sumado el nuevo cierre que supuso la carretera de Salamanca. Y aquí es donde la arquitectura de Enrique de Teresa tomó un papel que trascendía de su propio destino como museo, aportando soluciones a estos problemas. A través del edificio creó una continuidad de paseo enlazando Parquesol con el Cuatro de Marzo al otro lado del Pisuerga. Recorrido que, desde el oeste, comienza en un jardín, salva la Avenida de Salamanca cerrando la vista al tráfico, y ante el paseante ofrece la vista del museo sobre una plataforma alta de otro jardín, éste visual sobre el aparcamiento. El recorrido continúa hormigueante en torno al edificio y, tras la pasarela peatonal proyectada por Moneo asistido por de Teresa y J. M. Calzón, concluye junto al Paseo de Zorrilla. Tanto o más interesante es el modo de enlazar la Huerta del Rey con el barrio de Arturo Eyries, creando dos plazas en el nivel de la plataforma de apoyo del edificio, conectadas al exterior bajo la pasarela, o a través del propio vestíbulo del museo. Esta dimensión urbana la explica el arquitecto relacionándola con sus reflexiones sobre plazas históricas italianas como las de Siracusa, Pienza, o San Ignacio y San Pedro en Roma.



Vista general del Museo de la Ciencia. / PAISAJES ESPAÑOLES.



El Museo de la Ciencia de Valladolid. / FOTO D. VILLALOBOS

Para concluir queda explicar la dimensión espacial del edificio, a cuya visita invitamos al lector, donde se muestran unos espacios ricos, sugerentes en visiones diagonales, oblicuas y enlazados con distintas alturas. Paso a paso surgen bellísimos encuentros de la estructura con la luz. Esta arquitectura se recorre en torno y al interior en la sucesión de espacios ordenados para ser percibidos en movimiento, nos muestra un segundo maestro de su obra. Más allá de Rafael Moneo, o de las relaciones con otras arquitecturas como las del portugués Álvaro Siza o del británico James Stirling, a los que se dedicó en su tesis doctoral, en el horizonte de Enrique de Teresa permanece el arquitecto franco suizo Le Corbusier. Es del maestro del Movimiento Moderno de quien este edificio confiesa su dependencia más erudita, atestiguada en pequeños testimonios formales como sus parasoles blancos sobre la fachada negra de la biblioteca, los verdes del mirador al río o la puerta pivotante en la entrada a la sala de exposiciones temporales. Pero es en la secuencia de espacios diseñados para ser percibidos en un paseo arquitectónico donde se ofrece más claramente esta influencia, una condición cómplice con el propio uso de un museo, la concatenación de espacios para ser recorridos. Aquí, el arquitecto añade una

condición tridimensional al paseo al utilizar las escaleras mecánicas de la entrada, o las que unen de planta a planta las salas en una sucesión de espacios cerrados y abiertos, con el redescubrimiento para el visitante del paisaje del Pisuerga contemplado en movimiento sobre las escaleras mecánicas desde el mirador, una nueva dimensión del paisaje de la ciudad que hasta este momento no se había mostrado ante sus ojos.



El Museo de la Ciencia de Valladolid. / FOTO D. VILLALOBOS