

UNIFICAR UN HETEROGÉNEO PROGRAMA: EL PROCESO DE UN EDIFICIO DE JULIO GONZÁLEZ EN VALLADOLID

González Díaz, María Jesús.

Dr. Arquitecta. Madrid. España. info@mij.es

González Díaz, Alicia

Arquitecta. Madrid. España. 3612gonzalez@coam.es



Fig. 1. Croquis del proceso en papel (1961) y alzado definitivo.

Palabras clave: Movimiento Moderno, años 60, Valladolid, Julio González

El edificio en calle Miguel Íscar 13 de Valladolid es resultado de diferentes ensayos sobre vivienda burguesa que el arquitecto Julio González venía ya experimentando en la ciudad. Ya descrito en el IV Congreso¹, se profundiza ahora su complejo proceso proyectual.

Desde 1961 hasta su finalización en 1965 sufre diversas adaptaciones, fruto tanto de las circunstancias específicas (superar el cauce del río en cimentación y un proceso judicial sobre una medianería) como las propias del contexto social (una sociedad abierta a expectativas tecnológicas en momento de notable crecimiento) y la evolución profesional del arquitecto, que alcanza en esta obra un punto interesante de madurez en lo metodológico y en lo experimental. El programa era un reto, representativo de un tipo de promoción privada iniciado entonces en la ciudad: un grupo de profesionales liberales decidió construir sus propias viviendas, personalizadas, y completar la financiación con la legislación del momento, lo que implicaba un complejo entretreído de intereses y usos.

En los diversos estudios para la fachada se muestra especialmente este complicado proceso de buscar coherencia con un programa tan heterogéneo. El arquitecto debía combinar en altura viviendas personalizadas con otras de tipo estándar, garajes, despachos, locales y oficinas. Metodológicamente se enfrentó al reto con los recursos habituales de geometría, modulación y sinceridad constructiva que venía experimentando sistemáticamente en otros edificios ya construidos. Conceptualmente el espacio es un encuentro entre planos que son tratados de forma independiente con sus propios colores, materiales y texturas. En la fachada, elemento superficial por excelencia, se buscó espacialidad con el juego de volúmenes y colores.

Las similitudes pueden asociarse al racionalismo italiano de los años 50-60, Gio Ponti y equipo BBPR. Los croquis del proceso, tanto en diseño interior, exterior y de mobiliario, da buenas muestras de ello.

UNIFYING A HETEROGENEOUS PROGRAM IN JULIO GONZÁLEZ'S BUILDING

Fig.1. Process sketch on paper (1961) and final elevation.

Keywords: Modern Movement, 1960s, Valladolid, Julio González

The apartment building at 13 Miguel Íscar street is the result of several tests in bourgeoisie housing, a typology with which architect Julio González had previously experimented in the city. The building, which has already been described in the IV Congress, deserves to have its complex process analyzed in depth.

From its start to its finish in 1965, the project underwent several adjustments, due to particular reasons (the riverbed interfered with the foundation, other referred to a sharing- detached wall); social ones (a society opening itself to new technological possibilities, at a time of remarkable economic growth), as well as the architect's own professional evolution, which had reached a point of methodological and experimental maturity. The building's program proved challenging, typical of private developments that were beginning to appear in the city: groups of liberal professionals decided to build their own personalized dwellings, fulfilling the financing of the project within the possibilities offered by the legislation at the time, which involved a complex intertwining of interests and uses.

The diverse façade studies of the project show the complex process of finding coherence in a heterogeneous program. The architect had to combine, in height, ad-hoc apartments with standard types, as well as parking spaces, offices and retail spaces. He tackled the challenge with the resources of geometry, modulation and constructive sincerity that he had been systematically experimenting with in other finalized buildings in the city. Conceptually, the space is an intersection of planes treated independently with their own colors, materials and textures. The façade, the foremost surface, contains a specialized plane with an alternated play of volumes and colors.

This concept is associated with Italian rationalism of the 1950s and 60s, and authors like Gio Ponti and BBPR. González's exterior, interior and furniture sketches illustrate this array of references.

1- INTRODUCCIÓN: EL CONTEXTO HISTÓRICO Y EL CONTEXTO BIOGRÁFICO

Rara e infrecuente es la obra arquitectónica única, desgajada de su contexto y aislada de un proceso temporal y evolutivo. En la formación de los arquitectos de esta generación (n. 1910) no se debe soslayar la influencia de la arquitectura popular, y muy especialmente en la obra de este arquitecto, que nació y creció en un pueblo salmantino. En su formación, durante la república, había en la Escuela de Arquitectura de Madrid excelentes profesionales de gran experiencia en arquitectura histórica y monumental² y, lógico en época de escasa relación internacional, poca difusión de arquitectura que se desarrollaría con el Movimiento Moderno. La arquitectura regionalista, entre lo popular, lo monumental y lo tradicional, florecía en ese momento. La importancia y estudio de arquitectura popular tradicional se rastrea en la biblioteca del propio arquitecto pero especialmente en sus numerosos apuntes del natural que detallan su interés por la anónima "arquitectura sin arquitectos", fuente importante de conocimiento, en su adaptación al entorno local, los detalles y materiales constructivos, los aleros, las chimeneas... y especialmente atenta a los más sencillos y cercanos a la abstracción.

Las circunstancias socio-políticas hicieron que esta generación se enfrentara a edades muy tempranas con problemas urgentes y a muchas oportunidades de trabajo con pocos medios materiales y humanos, en escalas pequeñas o dirigiendo instituciones de nueva formación³. La arquitectura popular fue entonces sin duda inspiración y posibilidad de actualización. Fruto de esta situación fue el nombramiento de Julio González como arquitecto del recién creado INV, desde el que construirá muchas edificaciones rurales en Palencia y Valladolid, intentando revestir de una dignidad propia una arquitectura de corte rural.⁴

Los organismos oficiales realizan por ese tiempo una determinada arquitectura. En Peñaranda de Bracamonte, pueblo salmantino nativo de Julio González, José de Azpiroz⁵ construyó, en 1939, una limpia

plaza porticada que interpreta en clave regionalista y con cierta abstracción los invariantes de una supuesta arquitectura tradicional intemporal y quizá deslocalizada, con sus ángulos volumétricamente bien marcados, simetría, centralidad y cierta teatralización de entrada hacia el espacio central. Probablemente influyó en el proceso evolutivo de Julio González hacia una arquitectura moderna, que parte de estas fuentes convencionales hacia una liberalización de formas de mayor investigación para finalizar en la abstracción plástica.

Con estos antecedentes y su creciente experiencia se va creando Julio González una subjetividad y universo propios. En principio, la arquitectura que realiza en la España rural es distinta de la urbana, que despierta antes a los cambios. Así, el edificio de la antigua Casa del Pueblo de la calle Fray Luis de León adquiere, al convertirse en Sindicatos, un lenguaje moderno ya en 1942, según DoCoMoMo⁶. Esta diferencia de lenguaje va desapareciendo conforme los cambios sociales modifican la estructura dual campo-ciudad y la sociedad española se va abriendo.

2.- LA ARQUITECTURA SURGE DE UNA ESTRATEGIA PROYECTUAL

El proceso de diseñar no se define a través de soluciones únicas para un proyecto concreto, sino que este proceso proyectual se puede identificar a ritmo de trayectorias profesionales completas. No se pueden entender una a una las actuaciones de un mismo arquitecto, (especialmente en un momento histórico en que el trabajo profesional era tan personal e individual), sino que la clave está en la estrategia general y la metodología con que se afronta cada caso particular. El proceso se nos revela mediante el análisis de su actitud frente al complejo problema arquitectónico; según este punto de vista, el arquitecto vocacional estaría utilizando siempre los mismos criterios, haciendo siempre una misma obra que nunca se repite, en diferentes contextos. Actitud abierta o tradicional; posición innovadora o conservadora ante las preexistencias; sensibilidad frente a determinados aspectos; permeabilidad a tendencias de moda; jerarquía en selección de alternativas, etc.... son indicadores que definen el método de trabajo del arquitecto, basado en su propia estructura de pensamiento y carácter, influido por diversidad de contextos, entre ellos la formación y la propia evolución apoyada en la experiencia.

Esta tesis puede verse con diafanidad en la evolución arquitectónica de Julio González. Desde sus primeras obras hasta las últimas (entre ellas la que nos ocupa), siempre utiliza la misma estrategia, con la geometría como recurso aglutinador; ésta es punto de encuentro entre lo espacial, lo simbólico, lo funcional y lo constructivo. Busca un "sistema", un método, una ley de formación que acoja con coherencia y armonía los programas diversos, acercándose cada vez más a una mayor abstracción. Puede deducirse que considera la arquitectura como una disciplina global, para el ser humano que lo mismo habita, que trabaja (homo faber), disfruta (homo ludens) o reza. Es el mismo ser humano el que realiza estas funciones, que requieren siempre luz, espacio, funcionalidad y organización, pero cuyos edificios se revisten de diferente dignidad, acorde con su significación.

Por ello utiliza similares estrategias para viviendas, iglesias, cines, colegios o fábricas, pero con diferentes formas de las que aprovecha su capacidad para significar el espacio. Los materiales constructivos existentes en ese tiempo eran ladrillo, cal y piedra hasta los años 50, y más adelante, acero y hormigón: no es tanto que la forma venga dada por el uso de ellos, como que los materiales facilitan la creación de la forma que cada función exige.

Con racionalidad constructiva, geometría, modulación, juego de volúmenes, vanos y macizos que exhiben su método constructivo, irá creando su propia evolución que le irá acercando hacia el Movimiento Moderno. La modulación, principalmente vertical, y el juego vano-macizo con el vuelo y los retranqueos de volúmenes aplicados a la alineación de fachada, están ya presentes en sus obras de 1948, (Curtidores, Fig. 2) aún con lenguaje retórico y convencional. En Alcalleres 7, de 1954 y lenguaje ya moderno, hay una macla de volúmenes reforzados por el contraste de las masas roja del ladrillo y blanca de la piedra. La modulación va haciéndose más evidente y remarcada, subrayándose paulatinamente la modulación horizontal, para llegar al juego geométrico rotundo de una radical cuadrícula en sus últimos trabajos en que balcones, terrazas, antepechos y celosías juegan con las sombras y sus propias texturas plásticas (Fig. 2)

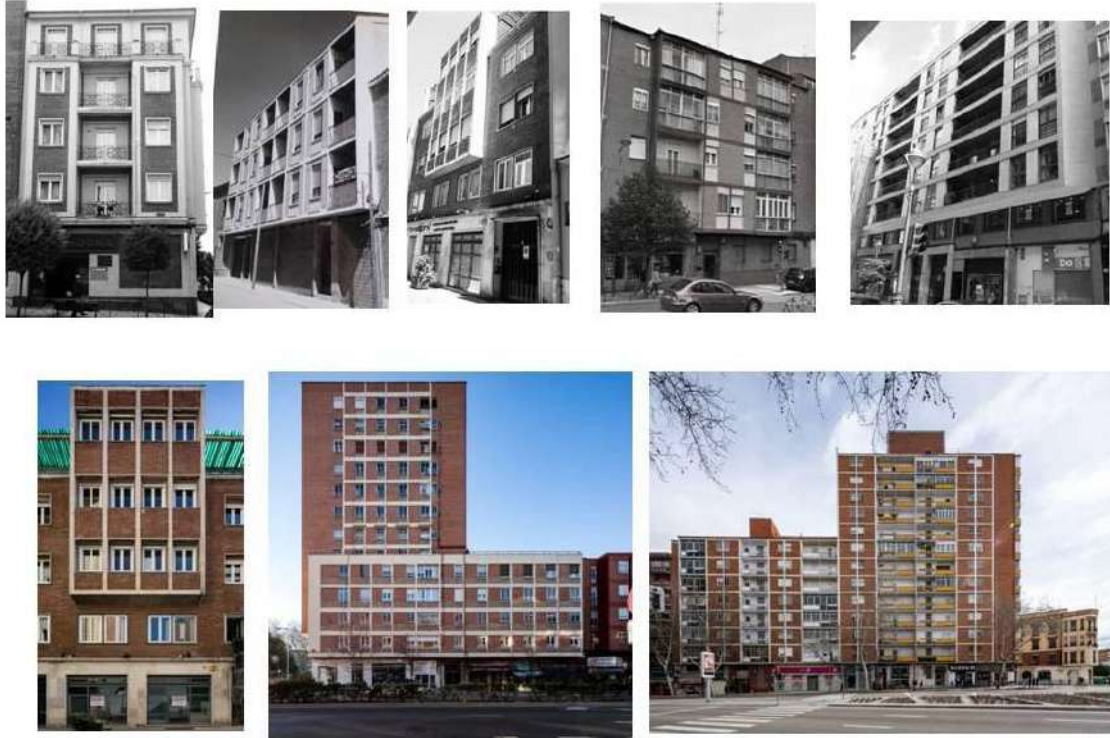


Fig. 2
 a) Curtidores 2; b) Elisa Muñoz 17 (Peñaranda de Bracamonte); c) Alcalleres 7; d) Arca Real 42; e) Dos de mayo 13
 f) Alcalleres 7; g) Avenida de Burgos 2; h) Paseo de Zorrilla 99 (Fotos P. Iván)

3.- LA LEGISLACIÓN REFLEJA EL NUEVO MODELO SOCIAL DE PROPIEDAD.

En 1961 realiza el proyecto para la calle Miguel Íscar nº 13, con un programa de cierta complejidad e inusual hasta ese momento: viviendas familiares para un grupo de promotores privados de la burguesía profesional y, al mismo tiempo, otros usos como oficinas (suficientemente versátiles para uso aún inespecífico), despachos, garaje y locales comerciales. La organización tipológica del edificio se corresponde con las circunstancias sociales del encargo, de acuerdo con el planeamiento municipal⁷, y además el edificio se acogía a la Ley de Viviendas de renta limitada de 1954, y a la Ley de Propiedad Horizontal.

Esta última se dictó en 1960 «ex novo», de manera completa, para regular la propiedad por pisos. Su antecedente era el artículo 396 del Código Civil, de 1889, cuando la propiedad horizontal era excepcional, y los edificios urbanos compuestos por varias viviendas solían ser de un único dueño o, en todo caso, de un proindiviso. La Ley del suelo se creó en 1956 y el Ministerio de la Vivienda se creó en 1957. Los organismos dedicados a temas de vivienda dependían hasta entonces de los Ministerios de Trabajo o de Gobernación. La creación de estas nuevas estructuras administrativas fue fundamental para el Urbanismo y la Edificación, como subrayó la revista *Arquitectura*⁸.

Esta digresión sobre legislación no es baladí. Ilustra cómo era y sobre todo cómo estaba cambiando la sociedad en ese momento y cómo los arquitectos encontraban nuevas tareas que hacían más complejo – y por otra parte, más desafiante- conseguir una síntesis entre diferentes tensiones. El paso del tiempo hace olvidar que este tipo de vivienda en bloque, garaje en sótano, etc., hoy generalizado, hasta entonces era totalmente inusual. La necesidad de crear las dos leyes señaladas indica el cambio estructural de la propiedad que estaba surgiendo en la sociedad española, y el reto de una nueva tipología arquitectónica que exigía introducir conceptos nuevos como el reparto de obligaciones de propiedad en referencia a los usos, definir funciones y límites dentro del mismo edificio, circulaciones diferentes, distinguir elementos privativos de comunes, etc. Constan reuniones de copropietarios, uno de ellos reconocido jurista, para aplicar al edificio los nuevos aspectos de la entonces inédita Ley de Propiedad Horizontal, cuyo desarrollo estaba comenzando.

Para la emergente tipología el arquitecto hubo de utilizar su experiencia previa en vivienda urbana, y aplicarla a esta burguesía vallisoletana que reemplazaba, como el propio edificio de la calle Miguel Íscar,

una sociedad agraria rentista y novecentista por otra, ampliada con profesionales liberales y técnicos de nuevas industrias (FASA y ENDESA) que desarrollaban entonces la economía ciudadana. Se presumen numerosas reuniones uno a uno con los promotores y futuros usuarios, a juzgar por los numerosos cambios y distribuciones de sus viviendas realizadas en el trascurso de la obra⁹, ad-hoc, y que finalmente resultaron bastante convencionales. (Fig. 3). El edificio buscaba una cierta calidad representativa, con pretensiones pero no pretenciosa, que no podía considerarse como lujo (como tal apenas existe en esta ciudad mesetaria, austera, contenida, en la que no existe exhibición de la riqueza), pero que introdujo unas tecnologías y servicios hasta entonces inéditos en la arquitectura de la ciudad, ya descritos en el artículo anterior sobre el mismo edificio.



Fig.3. Plantas según Proyecto de Ejecución. a) baja,1, 3 y 5. b) 2, 4 y 6; 7 y 8; y 9.

4.- EL PROCESO ES LIBERADOR Y CONSTANTE

Los diferentes croquis dan cuenta de la estrategia y el método para unificar un programa tan diverso: modulación y geometría, ensayados en diferentes trabajos anteriores. Los juegos de vanos y macizos apoyados en materiales y sus texturas y colores, el uso de volúmenes simples, geométricos, que pretenden dar a la fachada una tercera dimensión para romper el estatismo frontal siguen aquí aplicándose. Los croquis muestran desde el principio una intención de composiciones diversas o de ajedrezado con alternancias, bien por plantas completas o entre las dependencias, que se va clarificando en su proceso desde los dos primeros croquis hasta el proyecto presentado a licencia y finalmente el realmente ejecutado tras el largo período de obra.

En los croquis siguientes (Fig. 4a y 4b) a lápiz sobre papel vegetal, se reconoce la mano del arquitecto. En ellos los miradores presentan unos planos macizos ciegos ante ventanas altas, que crean un juego de composición casi plasticista, remarcada por su vuelo de sobre el forjado y la planta inferior (Fig.4,b)

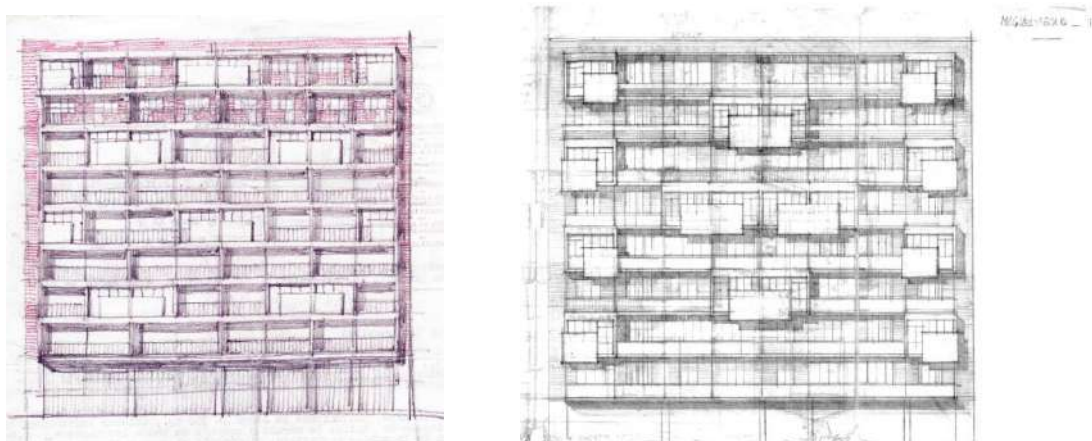


Fig. 4 a)- Croquis a mano del arquitecto, alternancia entre plantas b) alternancia entre dependencias, con planos volados.

La Fig. 5a podría ser un plano de obra, y finalmente, en la Fig. 5b se muestra el alzado firmado, visado y con el que se solicitó la licencia en 1961, pero que sufrió modificaciones en obra y no fue el realmente

construido.

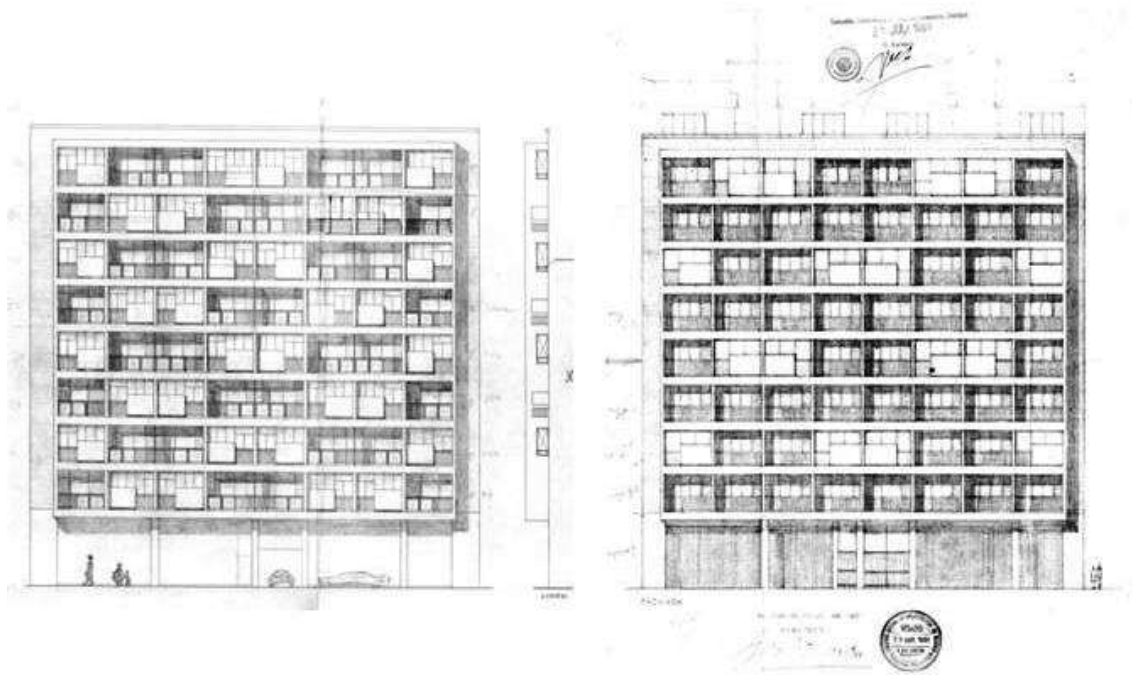


Fig. 5 a) Posible plano de obra b) Plano firmado, visado y presentado para solicitud de licencia.

La fachada finalmente ejecutada, firmada en 1965, (Fig. 6a), exhibe el final del proceso. Han pasado 4 años y la evolución arquitectónica del arquitecto ha seguido su curso. Se llega a la abstracción y al purismo completo de las formas, limpias, caracterizadas por los materiales y los colores de cada elemento estructural, con simplificación y contundencia geométricas mediante la alternancia de terrazas y miradores, que en el proceso devienen amplios, valientes, grandes, completos, ocupando todo el frente de fachada de cada cuarto de estar (Fig. 8). A cada vivienda le corresponde, al menos, un mirador y su terraza contigua. Térmicamente hay balance entre la exposición al sol de los miradores (orientación Sur) con la protección que el vuelo de las terrazas ofrece a la dependencia contigua. Es obvio que hay una intención de “componer”, pero la composición no es un valor de historicismo, de embellecimiento o adorno adherido, sino elemento con potencial propio para presentar la tectónica y la materia de la mole con un cierto plasticismo.

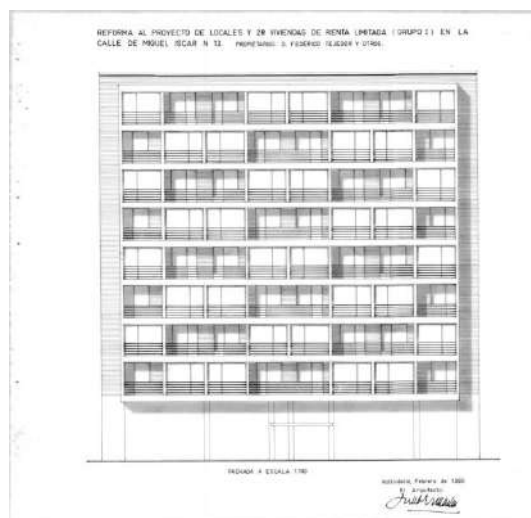


Fig. 6. a) Alzado final firmado por Julio González en 1965 b) Estado actual (Foto P. Iván)

Hoy, en 2020, (Fig. 6b), la delicadeza, la valentía y el avance de su diseño no han sido aún valorados, como demuestra la fragmentación de los miradores en piezas mezquinas, las terrazas anuladas y convertidas en banales muestrarios de carpintería vulgar, la desaparición de la imagen de las barandillas, la pérdida de la modulación y de las sombras, y un goteo de intervenciones en su interior que minan con actuaciones convencionales el caudal de soluciones únicas y peculiares del edificio. Cualquier comentario es innecesario frente a la simple observación.

5.- LA CONFIANZA EN EL FUTURO

La inserción del edificio de Miguel Íscar en su contexto es un elemento interesante de estudio, o incluso de debate. Julio González estaba construyendo, con proyecto de 1958, un edificio junto a la iglesia de San Felipe Neri (s. XVII). En este bloque, nuevo, grande, hay una formulación de respeto con la iglesia, con la que se articula mediante alturas y texturas, marcando cuerpos claramente diferentes, alejando y segregando el volumen más imponente del entorno inmediato de la iglesia, cargando la fuerza en el lado más distanciado y de mayor espacio de la plaza en la que se sitúa. (Fig. 7a). Sin embargo, no hay tratamiento similar en el edificio de la calle Miguel Íscar, que se coloca implacable, con su propia edificabilidad, doblando en altura a los edificios residenciales colindantes, ignorado o bien reinterpretando el entorno físico inmediato. La iglesia del siglo XVII fue apreciada e incluso acompañada por el nuevo proyecto; no así los edificios residenciales del siglo XIX por el edificio en Miguel Íscar. (Fig. 7b).



Fig. 7. a) edificio junto a la iglesia de San Felipe Neri (Foto M.L. González) b) edificio en calle Miguel Íscar 13 (Foto P. Iván)

Contextualicemos el edificio en 1961. El concepto de patrimonio histórico artístico como tal concernía a edificios nobles, religiosos, históricos o centenarios, pero no abarcaba a casas convencionales finiseculares. La posición del arquitecto frente a las preexistencias, es muy clara. Su escala no es la del loteo de la calle; es otra, colocándose a la expectativa de un futuro renovador y moderno, tal como era la emergente sociedad de los años sesenta, que vislumbraba posibilidades significativas de cambio. Por convicción, preparación y su propia evolución, el arquitecto se expresaba ya y adoptaba la actitud renovadora del Movimiento Moderno. Había que rendir cuentas al propio presente, confiar en el progreso y proclamar la autonomía de la propia época: arquitectura en términos de “Zeitgeist”. Había que progresar. Se debía mirar hacia el futuro, construyendo sin ocultación, sin pretender lo que no se era, sin petulancia. El adorno era algo finisecular, negativo, de lo que debía huirse, era “el pastiche”. Debían prevalecer racionalidad y honestidad, sin fingimiento: debía desaparecer cualquier rastro de decoración u ornamentación. Las líneas de articulación debían manifestar sus propias leyes de formación constructiva; las verticales de los pilares y las horizontales de los forjados se hacían notar con materiales y colores propios. Era una posición anti disimulo con sintaxis propia, opuesta a la circundante de forma rotunda, contundente, y sin ambages. Así es como se presentó otra realidad, ilustrada en el contraste entre los miradores de las fachadas de los edificios a ambos lados de la calle (Fig. 8).



Fig. 8. Los miradores del siglo XIX observados desde el siglo XX.

6.- EL VOLUMEN ARTICULADO

Julio González realizó el tratamiento interior de algunas viviendas, una de las cuales conserva las soluciones originales. En ellas, el espacio interior se concibe no como un volumen cerrado en sí mismo, sino como una urdimbre de planos que se entrelazan, como superficies que se entrecruzan, en las que las caras de cada plano tienen su propia entidad, tratadas con su propia textura, color, material y definición. Las tres dimensiones de un espacio se definen mediante planimetrías autónomas, con planos que fugan libremente, cuyas perspectivas caballerías fueron cuidadosamente previstas bajo este prisma de espacialidad. (Fig. 9).

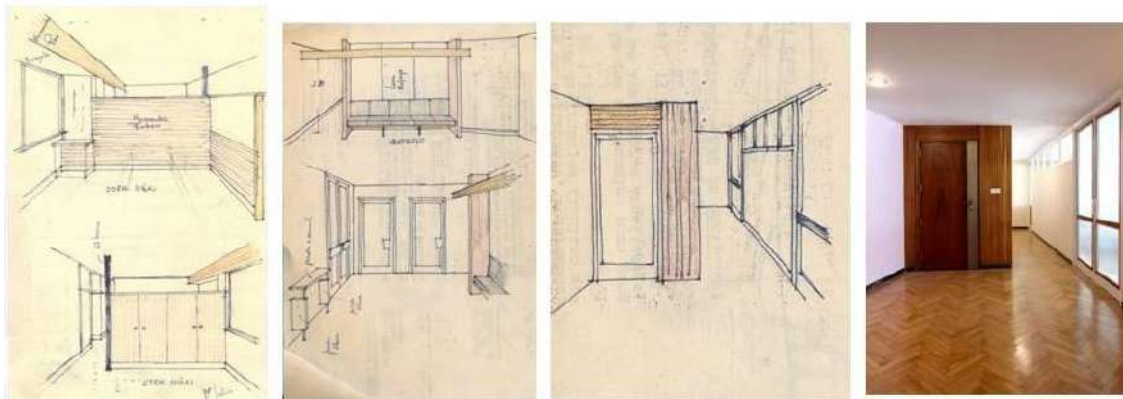


Fig. 9. Croquis de trabajo originales de Julio González y estado final.



Fig. 10. Interiores.

La insistencia en luz y ventilación naturales es una constante en Julio González, en viviendas, oficinas¹⁰ y particularmente en iglesias modernas, donde es un tema poco investigado¹¹. Aquí se amplía hacia la iluminación artificial, desplegando un repertorio de soluciones específicas para cada espacio. Entre ellas, la colocación semioculta entre los faldones de los falsos techos que acompañan a la pendiente de la rampa de garaje¹²; en viviendas tras capialzados (Fig. 10a); difuminada sobre tabiques que no llegan al techo (Fig. 10b); empotrada en falsos techos interiores y exteriores; colgantes (luminarias alemanas STAFF Leuchten), etc. La luz forma parte de la composición arquitectónica, aprovechando sus efectos cromáticos para apoyar esta volumetría construida mediante planos que se cruzan o quedan en suspenso, sin tocarse, creando un espacio enriquecido que saca partido a cualquier espacio por modesto que sea, un pasillo, un corredor... (Fig. 11b). Techos y suelos forman parte también de este entramado. No puede evitarse la referencia del neoplasticismo y De Stijl que, aunque lejano en lugar y décadas, debió influir en el arquitecto, bien consciente o inconscientemente, como en toda labor intelectual. (Fig. 11a)



Fig. 11. a) Theo Van Doesburg¹³ b) pasillo a dormitorios.

7.- LA ESTÉTICA RICA Y OPTIMISTA DE LOS SESENTA.

El final de los años cincuenta prepara la explosión artística de los 60, pródiga en la relación entre arquitectura y otras artes, como muestran las revistas arquitectónicas y de diseño de la época, especialmente las italianas, más relevantes en este caso. Los más renombrados escultores y diseñadores en todos los ámbitos, textil, mobiliario, de objetos, etc., participaban de la ilusión de un tiempo de apertura y desarrollo económicos. El optimismo del diseño, la alegría en colores y la liberación de formas conforman los códigos de una década que se desembaraza definitivamente de períodos de posguerra (española y mundial) hacia un tiempo que se vislumbra ilusionante, a pesar de la guerra fría. La influencia de Gio Ponti y de Marcel Breuer en el edificio de Miguel Íscar ha sido ya señalada¹⁴, pero también la de los otros muchos, como el diseño escandinavo tan apreciado en esos años, o las del neoplasticismo y Theo van Doesburg, que sin duda caben dentro de la cultura acumulada de nuestras experiencias, bien de forma consciente o inconsciente. (Fig. 12)

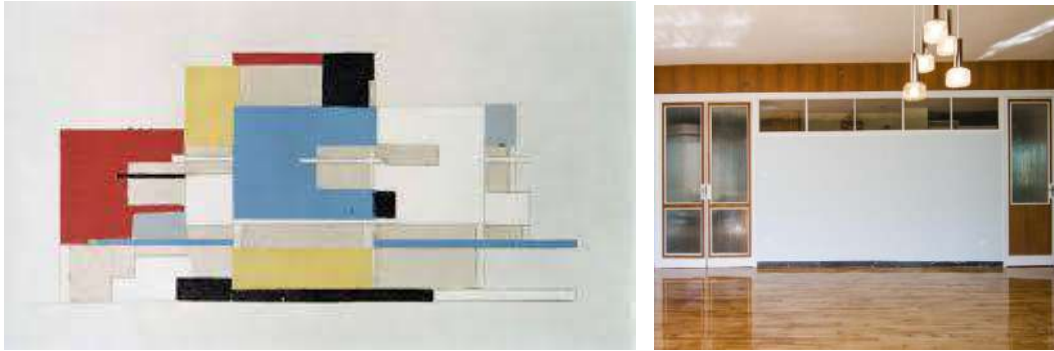


Fig. 12. a) Theo van Doesburg¹⁵ b) Interior en Miguel Íscar 13

En el diseño interior (portal, portería, algunas viviendas), utiliza los mismos criterios que en el exterior, coherentemente con el tratamiento volumétrico generalizado del edificio. Potencia la relación interior - exterior mediante grandes paños acristalados, inusuales en la ciudad en ese momento (y aún hoy); con las terrazas, amplias para permitir plantas; las lajas de piedra en interiores (Fig. 10); con las gigantescas fotos de la naturaleza que ocupan planos completos en los interiores de algunas viviendas y en la garita del portero, cuyos muebles se diseñan.

Es evidente que el arquitecto se sintió a su gusto en los interiores, pues todos fueron detallados (Fig. 9). Su riqueza reside en lo conceptual más que en lo estrictamente material o de valor económico. Culturalmente es un interesante reservorio de soluciones constructivas realizadas con los materiales que son testimonio de su época y que, aunque mejoraron la media, eran los de un país que se abría al exterior, pero aún muy alejado de la mejor tecnología. Se utilizaron pilotes Derqui en cimentación; aislamiento térmico "Vitrofib", gran novedad del momento; baldosas de moldeado de vidrio "Primalit"; el llamado "hormigón traslúcido"; vidrio acanalado traslúcido para puertas; laminado de madera en un buen repertorio de aplicaciones y formatos: bastidores de hormigón vibrado en las cocinas... Todos estos materiales constituyen el entorno estilístico de los espacios domésticos de esa época, que en este caso se complementó con el mobiliario y ajuar basados en los diseños escandinavos tan apreciados aún: sillería y mesas de teka de Niels Otto Møller, estanterías de Poul Cadovius, diseños Turi Gramstad Oliver para las cerámicas noruegas SAGA; de Björn Wiinblad para Rosenthal, los papeles pintados, etc.¹⁶

8.- CONCLUSIONES: EL PROCESO DE CREACIÓN O EL PROCESO DE LA PROPIA OBRA

Esbozada ya su descripción en un artículo anterior, y continuada en éste, el número 13 de la vallsioletana calle de Miguel Íscar puede sintetizar la verdadera magnitud de un proceso de diseño. La creación de un edificio, en este caso un ejemplar bastante completo y coherente, es un proceso rico, que fusiona multitud de ideas, experiencias, conocimiento, influencias e incorpora el caudal cultural de la época, desde la arquitectura popular al Neoplasticismo holandés, de Azpiroz a Gio Ponti, de un entorno rural al internacionalismo cultural; influencias y referencias de una experiencia profesional de tres décadas. Pero no sería una síntesis válida sin asumir otras circunstancias más específicas y que superan el ámbito de la creación personal, como son las referentes a los demás agentes de la edificación, la habilidad para moverse en ámbitos complejos, la gestión técnica y económica, las regulaciones y el proceso administrativo que contribuyen a la explicación del contexto, sin el que no se pueden comprender ni el momento ni la obra. La validez ejemplarizante de este edificio se complementa con el hecho de que el exterior es aún reconocible y que mantiene muy bien uno de sus interiores, componiendo una interesante muestra de la estética completa de los años 60 y un tardío Movimiento Moderno, de lo que no hay muchos ejemplos, al menos que se conozcan, en las ciudades castellanas.

Es inevitable hacer nuevamente una reflexión sobre el estado actual del edificio y, generalizando el caso, sobre la valoración del patrimonio del siglo XX, ya sugerida en el artículo precedente. Sesenta años después de su ideación, del edificio los usuarios han asumido parte de su tecnología y su rédito económico en el mercado inmobiliario, pero se echa de menos el progreso en lo cultural o la valoración sensible por parte de una sociedad que parece persistir en su retraimiento y quizá en la ignorancia. En este caso se dio la "liebre por gato" recomendada por Víctor D'Ors¹⁷, pero no todos los usuarios parecen haberlo comprendido aún. La destrucción del patrimonio aún en uso del siglo XX es un constante goteo cuyas razones merecen ser analizadas en profundidad. Surgen pues otras líneas de estudio, una de ellas sobre el ciclo de vida de los edificios. El proceso que nos interesa estudiar, ¿finaliza con la construcción del edificio? La vida del edificio continúa tras su final de obra, afirmando, enriqueciendo o

limitando sus proposiciones previas, y la ejemplaridad y el valor que tienen para los profesionales de hoy aquellos que fueron pioneros del Movimiento Moderno puede engrandecerse con el conocimiento de la trayectoria "vital" de sus edificios. Y quizá ese análisis ayude a entender la relación entre el edificio y la sociedad a la que sirve con una perspectiva larga en el tiempo; tan larga, al menos, como el período previsto para la existencia material del edificio.

Alicia González Díaz, arquitecto por ETSAM (1975), premio Europa Nostra (1998) a la protección del patrimonio arquitectónico, diploma por el edificio "casa del Temple" de Toledo, ha realizado restauraciones en patrimonio mudéjar y románico, y ha participado en catálogos de los PGOU de Valladolid Salamanca y PAI Centro de Madrid.

María Jesús González Díaz, Dra. Arquitecta, ejerce la profesión liberal, investiga y colabora con grupos de investigación en los campos de patrimonio y sostenibilidad, tema sobre el que tiene numerosos premios y publicaciones, y ha participado en la fundación de varias asociaciones sobre el tema.

¹ GONZÁLEZ DÍAZ, M. J. Una arquitectura integral para una nueva burguesía: El edificio residencial de Miguel Íscar 13 en Valladolid. En: *IV Congreso nacional de Arquitectura: Pioneros de la Arquitectura Moderna. La arquitectura como obra integral*. Madrid 2017, pp. 253-264

² Muguruza, Torres Balbás, Cort, López Otero, Juan y Emilio Moya, Fonseca, etc.

³ HERNANDO DE LA CUERDA, R. Pioneros de la arquitectura moderna española. Discontinuidad entre la segunda y tercera generación. En: *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid 2014, pp. 430-439

"Esta falta de profesionales posibilitará el acceso de jóvenes arquitectos recién titulados a proyectos de la Obra Sindical del Hogar, Poblados Dirigidos, etc... si bien dispondrán de oportunidades de trabajo, no vivirán la continuidad natural con la generación anterior."

⁴ GONZÁLEZ DÍAZ, A. G. D., M.J. La arquitectura de los equipamientos rurales de posguerra: un caso práctico: Las casa de médicos y policlínicas en Valladolid. *I Congreso Nacional- Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid 2014, pp.392-403

⁵ Arquitecto director del Patronato de Reconstrucción y Socorro en 1939.

⁶ Casa Sindical Onésimo Redondo. Los equipamientos modernos - Nivel B, 1925-1965 Fundación DoCoMoMo Ibérico.

http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1582:casa-sindical-onesimo-redondo&Itemid=11&vista=1&lang=es [consulta: 23 marzo 2020]

⁷ Plan Cort, 1938; Ordenanzas Municipales.

⁸ Revista Arquitectura. COAM. Órgano oficial del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Año 6. Número 62. Febrero 1964.

⁹ Archivo del Arquitecto Julio González.

¹⁰ RINCÓN BORREGO, Iván. I. El orden de la función. Equipamientos y sede de Sindicatos de Julio González en Valladolid, 1959. *Arquitectura de cine*. GIRAC. Grupo de Investigación de Arquitectura y Cine de la Universidad de Valladolid. ISBN: 978-84-617-5247-9. Universidad de Valladolid, 2016. pp. 207-218

¹¹ FERNÁNDEZ VILLALOBOS, N. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán: Ritmo, Luz, Límites y Escala. *Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid*. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. ESAP. Porto 2006, pp .77-89

¹² GONZÁLEZ DÍAZ, M. J. (2017) Op. Cit.

¹³ VAN DOESBURG, Theo. Construcción espaciotemporal II. 1924. Museo Nacional Thyssen - Bornemisza. Madrid.

¹⁴ GONZÁLEZ DÍAZ, M. J. (2017) Op. Cit.

¹⁵ VAN DOESBURG, Theo. Colour study for architecture. 1929 ? (Photo by DeAgostini/Getty Images)

¹⁶ Diseño de dibujos de Stig Lindeberg para libro de Lennart Hellsing para la reposición del papel pintado en 2019

¹⁷ La famosa frase, atribuida a De la Sota, parece ser sin embargo original de Víctor D'Ors.