

LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA
EN LA
DIÓCESIS DE ALBACETE

José María Morcillo Villar

LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN LA DIÓCESIS DE ALBACETE	3
INTRODUCCIÓN	3
EL MOVIMIENTO MODERNO	4
LA UTOPIA.-	6
LOS UTOPISTAS.-	6
ROBERT OWEN (1771-1858).-	6
CHARLES FOURIER (1772-1837).	6
ETIENNE CABET (1788-1856).-	7
JEAN-BAPTISTE ANDRÉ GODIN (1817-1888).-	7
LOS UTOPISTAS EN ESPAÑA: JOAQUIN ABREU (1782-1851).-	7
LA RESPUESTA CATÓLICA A LAS CORRIENTES SOCIALISTAS: ENCÍCLICA “RERUM NOVARUM” (1.891).	8
FRANCISCO ALBALAT NAVAJAS: MATERIALIZACIÓN DE LA ENCÍCLICA “RERUM NOVARUM”.	8
IGLESIA DE SAN FRANCISCO.-	9
EVOLUCIÓN TIPOLOGICA DE LA ARQUITECTURA SACRA MODERNA.-	12
EL MOVIMIENTO LITÚRGICO.-	12
EL MOVIMIENTO LITÚRGICO EN ESPAÑA.-	15
LA IGLESIA EN LA RECONSTRUCCIÓN ESPAÑOLA: IGLESIA DE SAN JOSÉ, DE CAÑADA DE AGRA.	17
LA ARQUITECTURA DE LA RECONSTRUCCIÓN.	17
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO (1.914 -1.995).-	18
LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN: CAÑADA DE AGRA	18
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JOSÉ (1.959–1.962) PREMIO NACIONAL DE ARQUITECTURA DE 1.967.	19
IGLESIA PARA EL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI (ALBACETE):	20
LO ATEMPORAL	20
PRECEDENTES	20
ANTONIO ESCARIO MARTÍNEZ. ARQUITECTO	20
“OPERA PRIMA”	21

LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN LA DIÓCESIS DE ALBACETE

INTRODUCCIÓN

Después de dar la conferencia, alguien me indicó que no hubiera estado mal que hubiera hecho una breve introducción explicando el porqué de mi decisión de hablar de éstas tres Iglesias precisamente y no de otras. Después de meditarlo, he creído conveniente hacer caso a tal sugerencia e introducir éste preámbulo, por lo menos, para la presentación en internet de la versión escrita de la conferencia.

Desde momento en que acepté la tarea –para mí novedosa y complicada- de convertirme en conferenciante sobre un tema tan amplio y sin mas limitación o guion previo que el título –La arquitectura contemporánea en la diócesis de Albacete-, tuve claro que la realización de una guía mas o menos completa y explicada de las actuaciones edificatorias sacras, en un periodo tan amplio, no sería abordable para una exposición de una hora y se convertiría en algo complicado de recopilar, difícil de sintetizar y tedioso de escuchar, por lo que decidí centrar mi exposición en dos o tres casos que se pudieran considerar referentes; con ello no quiero decir que no haya otros templos o edificios religiosos merecedores de atención, o incluso mejores según desde el punto de vista que se considere pero, como era decisión mía, tuve claro desde el principio que una de mis opciones tendría que ser San Francisco de Caudete, iglesia de la que no conocía mas que su aspecto exterior pero en cuya construcción concurrían una serie de circunstancias , poco conocidas, que hacían que fuera muy atrayente la idea de profundizar en ellas y contribuir a su difusión y, de paso, ahondaba en uno de los pocos ejemplos de arquitectura ecléctica-modernista que, no siendo el mejor desde el punto de vista puramente arquitectónico, no es, precisamente de los mas estudiados.

San José, de cañada de Agra, también figuró desde el primer momento como opción por su condición de ostentar un Premio Nacional de Arquitectura y por último, Filipenses, que veo desde mi ventana y me ha cautivado desde el primer momento que la vi –tenía siete u ocho años-.

Por lo demás, pensaba entrar someramente en otros casos con el criterio de no acercarme demasiado al presente y dejar, de ésta manera, que el tiempo actuara de filtro moderador y así empecé a organizar mis estudios pero, a medida que profundizaba en ellos fui siendo consciente de que la mejor aportación que podía hacer al curso era ahondar en las causas que habían llevado al desarrollo y popularización de nuevas tipologías edificatorias para los templos “contemporáneos” y ¡oh! La calidad permanece, tanto San José de Cañada de Agra como Filipenses, se adaptaban como anillo al dedo a mis pretensiones, aunque algún otro caso como La Asunción –también de Escario-, presentaban características tipológicas similares.

Por último, he redactado ésta conferencia por escrito, pero no para ser leída sino como guion en le que apoyarme para su exposición como charla; por tanto, no la he escrito teniendo mucho cuidado –mea culpa- con la literalidad de los textos que he copiado de distintas

fuentes. Corregir esto me llevaría a tener que describir todo entrecomillando los textos literales con notas al pie y demás y separar mis aportaciones personales y las correcciones en la redacción que me han parecido oportunas. Esta circunstancia se da sobretodo, en la parte en que hablo del Movimiento Litúrgico que está sacada casi literalmente de la Tesis Doctoral de Eduardo Delgado Orusco: suyo es el mérito y suya es también la oportunidad de haberme dado a conocer éste interesante proceso que espero haber sabido transmitir como se merece.

EL MOVIMIENTO MODERNO

La expresión **Movimiento Moderno**, ha adquirido en la actualidad un significado bastante preciso marcado por la relación entre la arquitectura moderna y la civilización industrial; la industria ha hecho posible la producción de objetos y servicios en gran cantidad de manera que todos los hombres puedan participar en las mismas oportunidades materiales, del mismo modo, la arquitectura moderna tiene el objetivo de transmitir, en idéntica medida a todos los hombres ciertas oportunidades culturales que antes estaban diferenciadas jerárquicamente en función de las clases sociales: podemos decir que se genera <<un programa de redistribución de los bienes artísticos>>¹ de acuerdo con las exigencias de la sociedad moderna.

¿En qué momento empieza la arquitectura moderna?

El concepto mas amplio de modernidad nace como consecuencia de los cambios sociales, técnicos y culturales ligados a la revolución industrial, por lo tanto se puede decir que la arquitectura moderna comienza justo al definirse las consecuencias constructivas y urbanísticas de la revolución industrial, esto es, finales del siglo XVIII y principios del XIX. En un primer momento estas componentes se encuentran en distintos sectores de la vida social y no es posible, manteniéndose en los términos de la cultura de su época, relacionarlas entre sí; únicamente teniendo en cuenta cuanto sucede después, se descubre su tendencia a la unidad.

En palabras de Leonardo Benévolo:

“Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, resulta fácil entender los sucesos de la arquitectura según un cuadro unitario; las formas, los métodos de proyectar, el comportamiento de los proyectistas, de los clientes y de los realizadores son distintos según tiempo y lugar, pero se desarrollan en el ámbito de una relación que, en el fondo, se mantiene fija y definida, entre arquitectura y sociedad. Cambian los problemas particulares propuestos a los arquitectos, y, también, las respuestas que éstos dan, pero la naturaleza del servicio que el arquitecto rinde a la sociedad y las funciones que la sociedad le ha delegado no son, desde hace tiempo, objeto de discusión.

Es decir, hasta ese momento resultaría fácil aplicar un consabido procedimiento de la historia del arte, colocando en primer plano el estudio de los valores formales que, interpretados adecuadamente, resumen todas las circunstancias y relaciones externas y descubren, en sus cambios, la variación de cualquier otro factor.

Pero desde mediados del siglo XVIII, sin que se produzca interrupción alguna en la continuidad de las experiencias formales, al mismo tiempo, incluso, que el lenguaje arquitectónico parece alcanzar una particular consistencia, las relaciones entre arquitectura y sociedad comienzan a transformarse radicalmente. Podríamos seguir utilizando el antiguo hilo director y proseguir la historia de la arquitectura de finales del XVIII y del XIX sobre la pauta de la historia precedente –como se hace en los manuales generales–, utilizando las variaciones del repertorio formal para diferenciar artistas, escuelas, períodos; así, después del barroco, podríamos hablar del neoclasicismo, del eclecticismo, etc. Pero al llegar a un determinado momento, descubriríamos que la actividad de la que estamos hablando cubre tan sólo una parte reducida de la producción y de los intereses culturales de aquel momento, que sus vínculos con la sociedad se están relajando y que nuevos problemas, nacidos lejos del surco tradicional, han pasado a ocupar un primer plano.”

Conviene, pues, ampliar al campo de observación y someter directamente a examen múltiples hechos técnicos, sociales, económicos que, a partir de 1750, se hallan en rápida mutación, aunque al principio no sea del todo evidente su conexión con la arquitectura. En varios campos, dentro y fuera de los límites tradicionales, emergen nuevas exigencias materiales y espirituales, nuevas ideas, nuevos instrumentos de intervención que, en un instante dado, convergen en una nueva síntesis arquitectónica, profundamente distinta de la antigua. Sólo así es posible explicar el nacimiento de la arquitectura moderna que, de otro modo, resultaría completamente incomprensible: si nos limitásemos, de hecho, a una historia de las formas, deberíamos postular una neta solución de continuidad, un corte brusco respecto a la tradición, cosa formulable en una polémica, pero no admisible históricamente.

El movimiento moderno está arraigado profundamente en la tradición cultural europea y se halla ligado al pasado a través de una sucesión gradual de experiencias. Existe, sin embargo, una diferencia de tamaño entre el campo donde nace el movimiento moderno –muy extenso, especialmente al comienzo, y abarcando varias opciones que maduran en diversos sectores de la civilización industrial– y el campo donde se va cerrando, poco a poco, la herencia de los movimientos arquitectónicos del pasado. Mientras que, dentro de cada uno de ellos, los acontecimientos discurren con continuidad, el desplazamiento de la cultura arquitectónica de uno a otro campo no puede, necesariamente, ser continuo, sino que ha sido conseguido con repetidas acciones de ruptura y al precio de fuertes contrastes. Precisamente por ello el movimiento moderno es, en otro aspecto, una experiencia revolucionaria, que interrumpe y transforma la herencia cultural del pasado.”²

La revolución industrial ha producido su propia ciudad de nefastos resultados, sobretodo para la clase obrera. Como reacción, aparecen propuestas de reforma que pretenden sustituir los modelos de ciudad en vigor por otros, dictados por la razón y el orden.

Haré un ligero recorrido histórico por estas propuestas que ayudarán a entender todo el proceso que dio lugar a la construcción del Templo de San Francisco, en Caudete, pues es éste devenir histórico, tan importante en sí mismo como la propia existencia de la Capilla.

LA UTOPIA.-

Literalmente significa “no lugar” y, por tanto, designa una localización inexistente o imposible de encontrar.

El término fue concebido por Thomas More (1478-1535), castellanizado como (Santo Tomás Moro), en su obra “*De Optimo Republicae Statu deque Nova Insula Utopia*”, donde **Utopía** es el nombre dado a una comunidad ficticia cuya organización política, económica y cultural que contrasta en numerosos aspectos con las sociedades humanas de su época. Sin embargo, aunque el término fue creado por él, el concepto subyacente es anterior. En la misma obra de Moro puede verse una fuerte influencia e incluso directa referencia a **La República, de Platón**, obra que presenta asimismo la descripción de una sociedad idealizada.

LOS UTOPISTAS.-

A mediados del siglo XIX, se suceden una serie de propuestas que tratan de dar respuesta a los cambios sociales devenidos de la revolución industrial. Parten de la idea de la bondad natural del hombre y pretenden cambiar la sociedad introduciendo cambios en sus estructuras con el mecenazgo de las clases altas y la colaboración voluntariosa de la clase obrera y de la Iglesia.

ROBERT OWEN (1771-1858).-

El pionero es Robert Owen. Dependiente de comercio que llega a ser un rico industrial. Sin mas preparación que su experiencia, adquiere una fábrica de hilados en Escocia, **New Lamark** y hace de ella una fábrica modelo, con maquinaria moderna, horarios moderados, buenos salarios, viviendas higiénicas para los trabajadores, escuela y la primera guardería de Inglaterra. Su experimento sale bien y, no por ofrecer todas esas mejoras sociales, disminuye la producción, por lo que se anima a proyectar una ciudad, **New Harmony**, en Indiana, pero el experimento fracasa y Owen pierde gran parte de su fortuna. Owen es considerado el padre de la “Cooperativa”, sistema con el que pretende sustituir el capitalismo.

CHARLES FOURIER (1772-1837).-

Contemporáneo de Owen, Charles Fourier, un modesto empleado francés, parte de la creencia de que el ser humano es intrínsecamente bueno, porque es depositario de una armonía natural que refleja la armonía del universo. Culpa del problema a la sociedad existente, que impedía el desarrollo libre de las cualidades del ser humano.

Propone la creación de unidades de producción y consumo, en falanges o “**FALANSTERIOS**”, comunidades rurales autosuficientes, que serían la base de la transformación social. Los falansterios se crearían por acción voluntaria de sus miembros y nunca deberían estar compuestos por más de 1.600 personas, que vivirían juntas en un edificio con todos los servicios colectivos. Todas las personas serían libres de elegir su trabajo, y lo podrían cambiar cuando quisieran, trabajarían en función de su capacidad, y recibirían en función a sus necesidades. Constituirían un modelo totalmente colectivizado en el que no existe separación para los alojamientos de los habitantes, asemejándose a un gran hotel donde

los ancianos viven en la planta baja, los niños en la primera y los adultos en las superiores y donde las instalaciones son colectivas y centralizadas.

Fue el futuro modelo en el que se inspiraron las comunas hippies.

ETIENNE CABET (1788-1856).-

En 1840, Etienne Cabet publica una descripción de una nueva ciudad ideal, ICARIA, una gran metrópoli, basada en una organización socialista de la sociedad y de la producción en la que se reunirían réplicas de las bellezas de las ciudades más celebres; Es una ciudad prototipo del eclecticismo, con sesenta barrios, cada uno inspirado en una nación y con casas, iguales por dentro, que estarían ornamentadas con todos los estilos.

Es el primer caso llevado a la práctica, después de muchas vicisitudes, en la ciudad de **Corning (Iowa)**, dentro de una hacienda de 3.000 acres, pero el éxito relativo se debe a que sólo hay 32 habitantes que sólo aguantan en común unos años, dividiéndose con posterioridad en dos comunidades que se disuelven en 1.887 y 1895.

JEAN-BAPTISTE ANDRÉ GODIN (1817-1888).-

Industrial acaudalado, filántropo y reformador social francés. Fundó en 1877 su **Familisterio** en Guise (Aisne) para 1.200 personas, una reducción del falansterio de Charles Fourier.

En 1882 y 1883 construyó otros dos grupos para 600 personas cada uno, equipados con tienda cooperativa, guardería de niños, escuela, hospital, dispensario y teatro, con seguros de enfermedad y pensiones de retiro.

Antes había instituido la participación en los beneficios para todos los obreros, y en 1880 formalizó con ellos el contrato de copropiedad dando por resultado una de las más poderosas empresas cooperativas de Francia y la fábrica más importante de productos de hierro esmaltado de aquel país.

El éxito de su iniciativa se atribuye a dos innovaciones:

- El carácter industrial, no agrícola de la empresa productiva.
- La renuncia a la vida en común en el Falansterio, ya que cada familia tiene su propia vivienda, protegiendo su autonomía, asegurándole los servicios comunes y facilitando sus relaciones.

LOS UTOPISTAS EN ESPAÑA: JOAQUIN ABREU (1782-1851).-

Marino de profesión, opositor político a Fernando VII, condenado a muerte por éste, se tuvo que exiliar a Francia, donde conoció a Fourier y se convirtió en seguidor y divulgador

de sus teorías, interviniendo en la organización del primer falansterio en Condé-sur-Vesges (1832).

A su vuelta casó con una rica sobrina, entró en política y, junto con su seguidor Manuel Sagrario de Beloy, promocionó una colonia societaria en **Tempul**, cerca de Jerez que fue aprobado por el Gobierno de Espartero, en 1842 sin que se llegara a ejecutar.

Estos socialistas utópicos son duramente criticados por los socialistas científicos que los tachan de ingenuos, culpan a las clases dirigentes y, como consecuencia, propugnan la lucha de clases: Werner Sombart, en 1898, juzga a los utopistas severamente acusándolos de profesar una fe dieciochesca en la bondad natural del hombre y en el orden natural de la sociedad.

LA RESPUESTA CATÓLICA A LAS CORRIENTES SOCIALISTAS: ENCÍCLICA “RERUM NOVARUM” (1.891).

Rerum Novarum⁴ (latín: 'De las cosas nuevas' o 'De los cambios políticos') es la primera encíclica social de la Iglesia Católica. Fue promulgada por el papa León XIII el viernes 15 de mayo de 1891. Fue una carta abierta dirigida a todos los obispos, que versaba sobre las condiciones de las clases trabajadoras. En ella, el Papa dejaba patente su apoyo al derecho laboral de formar uniones o sindicatos, pero también se reafirmaba en su apoyo al derecho de la propiedad privada. Además discutía sobre las relaciones entre el gobierno, las empresas, los trabajadores y la Iglesia, proponiendo una organización socioeconómica que más tarde se llamaría corporativismo.

Aun cuando se ha debatido sobre sus posiciones o declaraciones particulares, es claro que este trabajo fue notable como resumen de muchos asuntos planteados por la revolución industrial, por el creciente problema obrero y las sociedades democráticas modernas. Con esta encíclica la Iglesia pretendió, entre otras cosas, paralizar la "descristianización" de las masas trabajadoras, en un período en el cual la credibilidad de la Iglesia se veía disminuida debido a que los sectores populares de la cristiandad e incluso del clero, se inclinaban por las ideas revolucionarias o, creyendo que las soluciones vendrían de las acciones conjuntas de la Iglesia, del estado, el patrón y los trabajadores. Precisó los principios para buscar la justicia social en la economía y la industria. Se acepta generalmente que la encíclica Rerum Novarum es la carta de fundación de la democracia cristiana y una pieza clave de la Doctrina social de la Iglesia.

FRANCISCO ALBALAT NAVAJAS: Materialización de la encíclica “Rerum Novarum”.

Francisco Albalat Navajas, conde de San Carlos (1848-1915).- estudió la carrera militar en Valencia, pero siendo teniente se pasó al bando carlista y en él llegó al grado de coronel.

Al terminar la última guerra carlista pasó a Francia en unión con el pretendiente don Carlos VII, el 27 de Abril de 1.876, y allí casó con doña Hélène de Saint Aymour, Baronesa de

Caix. Quedó viudo en 1.905, heredando una gran fortuna y en 1.908, contrajo segundas nupcias con doña Dolores Gol Amorós.

Don Francisco fue secretario de don Carlos en París, Corbie y Venecia, hasta el fallecimiento de éste, y por él fue honrado con el título nobiliario de conde de San Carlos. Hombre de gran fe religiosa, regaló a la virgen de Gracia, patrona de su pueblo natal, Caudete, con motivo del centenario de 1.907, una corona de la que se cuenta que pesaba siete kilogramos de oro e innumerables piedras preciosas. La joya se fabricó en Venecia y, sólo el trabajo del artífice costó 18.000 duros. Con motivo de la visita que realizó al Papa San Pío X, acompañado de su, entonces prometida, Doña Dolores Gol, para que bendijera la corona, don Francisco entregó al papa una cuantiosa limosna y un solideo nuevo. El sumo Pontífice, se quitó el que llevaba puesto y se lo entregó a don Francisco, añadiendo después, otro solideo y las dos zapatillas. De todos estos regalos, según la reciente visita realizada, sólo se conserva uno de los solideos y la corona de la Virgen desapareció durante la guerra civil, rumoreándose que fue el inicio de alguna fortuna de Caudete.

Gran amante de su pueblo, Caudete, y compungido por la situación de la clase obrera, agravada por la crisis del Mildiu, aparecido en España en 1.880, se embarcó en el proyecto de construcción de un gran conjunto de obras con las que dar trabajo a una cantidad importante de obreros: el barrio de San Francisco, construido entre los años 1.904 y 1.910. El modelo urbano fue el de manzanas rectangulares dispuestas ortogonalmente a lo largo de una amplia avenida. Dentro del conjunto se encuentran edificios singulares, como la plaza de toros “Las Arenas de Caudete”, la propia iglesia de San Francisco, así como una cantidad importante de viviendas unifamiliares para los obreros.

Toda la construcción es unitaria, en estilo Neo-mudéjar y proliferan los arcos de herradura y el ladrillo de la época árabe. El maestro de obras fue Juan Arellano Sánchez, aunque el propio Don Paco -como le llaman en Caudete- contribuyó activamente, ya que había cursado algunos años de arquitectura.

Mención especial merece la plaza de toros “Las Arenas de Caudete” que, con sus 9.241 localidades y construida entre 1.907 y 1.910, se puede considerar una de las primeras plazas monumentales de España -anterior a las de Albacete y a Las Ventas- aunque, desmantelado parte de su graderío en 1.911 y destruida en parte durante la Guerra Civil, hoy presenta un aspecto imponente pero disminuido, tras su restauración en 1.986.

IGLESIA DE SAN FRANCISCO.-

Centrándonos ya en la Iglesia de San Francisco, hay que empezar por decir que fue construida entre 1.906 y 1.908, bajo la dirección del mismo maestro de obras, Juan Arellano, y el propio Don Francisco, como templo para un asilo de ancianos que no se llegó a construir.

Su construcción se realizó mediante muros de carga de ladrillo en su hoja exterior trasdosado de mampostería unida con un mortero bastardo en su interior y revestidos por un enlucido despiezado a modo de sillería.

A la Capilla se ingresa por un nártex de planta cuadrada que inicialmente estaba iluminado a través del tímpano semicircular de la portada de ingreso entonces cerrado por una vidriera. En su parte superior se situaba el coro con un rosetón por donde se introducía luz al templo. Y sobre éste, la torre campanario rematada por una cúpula bulbosa recubierta por teja vidriada en colores azul cobalto y blanco, con cumbreras en color bronce dorado. El

diseño de la torre -a excepción de la cúpula- imita a los campanarios de la Abadía de Saint Pierre, en Corbie, así como la misma disposición interna del templo. El campanario surge como una superposición de masas escalonadas y disponía de ocho huecos parcialmente cerrados por tornavoces de madera y un remate semicircular en hierro que hacía las veces de altavoz. La cúpula estaba rematada por una cruz de mortero armado, una veleta con el escudo de Caudete como cortavientos y un pararrayos.

El templo consta de tres naves, de cuatro tramos, separadas por 6 campatas de columnas neoclásicas y arcos de medio punto. Las dimensiones que rigen el interior del templo son: los intercolumnios forman una crujía de 4 metros, la nave central, mas alta que las laterales, tiene una luz de 7.70 metros y las laterales de 2,70 metros. El ábside tiene una traza en planta semicircular peraltada y dispone de cinco vidrieras verticales rematadas en arco de medio punto ubicadas entre las seis nervaduras neogóticas que confluyen en su bóveda. Las cuatro vidrieras laterales fueron destruidas durante la pasada Guerra Civil siendo restituidas en la posguerra y en una intervención reciente. La vidriera permanece todavía a merced de las obras realizadas por Dolores Gol por las que se alteró la longitud del hueco para alojar una imagen de San Francisco a la que se accedía por un cuerpo posterior que descomponía el perfil del ábside.

Las naves laterales resuelven su intradós con bóvedas de crucería y la central con una bóveda esquifada incompleta rematada por un techo de artesonado de plafones de madera cuadrados sobre una estructura de madera que se apoya en los tirantes de la estructura de cubierta, de madera a dos aguas con par nudillo y el mencionado tirante.

La decoración de la Capilla fue obra de Agustín Espí Carbonell, quien hizo uso de materiales nobles como el mármol Macael blanco y gris en el pavimento, madera en el artesonado, y pan de oro en cornisas, molduras, acanaladuras y capiteles de los pilares. En el zócalo y plintos de columnas se empleó el estuco imitando mármol rojo Alicante y verdigrisáceo en el ábside. La Capilla disponía de trece grandes vidrieras, cinco en el presbiterio y ocho en las naves laterales, con dibujos geométricos y alegorías de la vida de San Francisco.

El altar original, deteriorado en la guerra civil y desaparecido en la adaptación al Concilio Vaticano II, era de mármol de Carrara, trabajado en Venecia, así como los bustos y lápidas que decoran los mausoleos de Don Francisco y de su Primera esposa, Hélène, situados en los frentes derecho e izquierdo de las naves laterales.

El deterioro producido durante la guerra civil con el saqueo e incendio parcial de la iglesia, derrumbó parcialmente el artesonado de madera, desaparecieron las vidrieras y ornamentos y se arrancó buena parte del pan de oro que recubría capiteles, cornisas y algún otro elemento, lo que obligó a Doña Dolores Gol, segunda esposa de Albalat, a emprender obras de reparación: se encargó de ellas Manuel Arellano, hijo de Juan, reparando el artesonado con piezas de escayola, pintando con purpurina las partes donde había desaparecido el pan de oro y repintando las superficies de los techos del ábside y nave central, ennegrecidos por el humo. También se procedió a la restitución de cuatro de las trece vidrieras pre-existentes con los escasos restos que se rescataron de las originales junto con piezas procedentes de la sacristía de los jardines de La Corbeyana y de la casa de la calle Abadía 12. La vidriera central del ábside se reconstruyó en parte, convirtiéndola en una hornacina con una nueva imagen de San Francisco a la que se accedía por una escalera cerrada por un volumen exterior. En el exterior se adosaron dos casas para -sacerdote y caseros- a ambos lados de la

Capilla ocluyéndose las vidrieras laterales con la importante pérdida de la luminosidad que la había caracterizado.

En 1961 el espacio ocupado por estas vidrieras era decorado con frescos del artista local Pedro Torres Cotarelo con alegorías de la vida de San Francisco. Las vidrieras del tímpano y rosetón se rehacen a criterio del herrero que compone para ellas una estrella de David que contribuye a darle un cierto aspecto de sinagoga.

Con el Terremoto de 14 de agosto de 1.991, de 4,2 grados en la escala de Richter, y el más importante de los últimos cuarenta años en el sureste, hasta el reciente de Lorca, se produce una fractura horizontal en la torre, concretamente en la base de la cúpula que se desplaza más de un centímetro horizontalmente, lo que obliga a la realización de una estructura metálica interna de zunchado, sustituyéndose al tiempo, los tornavoces de madera por otros de hierro.

Entre los años 1996 y 1997 se han realizado nuevas intervenciones en la Capilla, renovando las vidrieras del presbiterio con carpintería de aluminio, excepto la central todavía ocupada por la hornacina de San Francisco; se ha reforzado la estructura que sustenta el artesonado de la nave central, se ha acondicionado el espacio izquierdo anexo al presbiterio para Capilla de la Comunión, modificándose los mausoleos de Francisco Albalat para dar paso a esta nueva capilla y, finalmente, se ha procedido a la sustitución del pavimento por nuevas piezas de mármol blanco, gris y negro.

La última intervención en la Capilla, se produce en el año 2.000, con proyecto del arquitecto D. Jorge Quinquer Agut.

Las descripciones de que disponemos y, sobre todo, una fotografía de época muestran un templo que responde de modo evidente al eclecticismo y al poliestilismo que caracteriza el final del siglo XIX. La batalla de los estilos se refleja en un conjunto fuertemente caracterizado por el estilo neo-mudéjar.

La presencia neo-mudéjar es quizás lo más destacable de su templo, principalmente en su fachada con la yuxtaposición de volúmenes conexos, su cúpula "bulbosa" y sus tracerías de ladrillo. En su interior, el neo-mudéjar surge de modo inequívoco en su artesonado y se presenta mistificado en el ábside del presbiterio con sus nervaduras neogóticas y sus entrepaños estrellados. Sin embargo, un orden neoclásico organiza las campatas de sus tres naves o la colocación del campanario sobre el nártex, en el eje de la iglesia -a la manera de una cierta tradición centroeuropea que su promotor debió conocer en sus años de exilio- hacen realmente sin igual a esta actuación.

Produce una sensación extraña en cualquier persona conocedora de la arquitectura y los estilos históricos, encontrarse en un reducido espacio una amalgama de recursos artísticos poco conciliables como son el neo-mudéjar y el orden neoclásico. Probablemente sea la escasamente equilibrada coexistencia de elementos estilísticamente tan diversos lo que diferencia la Iglesia de San Francisco de actuaciones análogas y contemporáneas en el tiempo, y constituye su singular e inequívoca unidad potencial.

Se le puede relacionar con el arquitecto Emilio Rodríguez Ayuso (1845-1891), autor entre otras obras neo-mudéjares de la antigua plaza de toros de Madrid, en la calle Goya (1.874) y de las escuelas Aguirre (1.884) o, en Valencia, con Luis Ferreres Soler (1852-1926), arquitecto ayudante de Francisco Jareño en las obras de la Biblioteca Nacional y autor del Matadero Municipal de Valencia (1.902).

EVOLUCIÓN TIPOLÓGICA DE LA ARQUITECTURA SACRA MODERNA.-

Durante los siglos precedentes al nuestro, se había recurrido fundamentalmente a un tipo espacial de templo que, con más o menos variaciones, se había ido adaptando a los diferentes estilos arquitectónicos aparecidos a lo largo de la historia. Se trataría - genéricamente- de un espacio de marcado carácter longitudinal basilical, ocupado por la nave para alojar a los fieles y que recorrería la distancia entre el acceso y un presbiterio encajado en una capilla mayor, separada espacial y jerárquicamente de aquella nave mediante el empleo de diversos recursos arquitectónicos. La dimensión transversal de estos espacios vendría más o menos limitada por las posibilidades técnicas de cubrición de cada momento. Sin embargo, la dimensión longitudinal se presentaba mucho más pronunciada debido a que la asistencia a los misterios litúrgicos no implicaba necesariamente una captación-comprensión de los mismos.

Las transformaciones sociales, culturales y urbanas de la sociedad occidental exigían una respuesta en las nuevas actuaciones religiosas. Era preciso repensar cuestiones como la presencia urbana del templo, la iconografía interior y exterior, las estructuras constructivas, así como incorporar al programa funcional la traducción espacial de las reformas litúrgicas sancionadas por el Concilio Vaticano.

En la necesidad de conectar con una sociedad cada vez más preparada intelectualmente debe encontrarse la explicación del cambio más importante en la organización espacial de los templos desde los primeros siglos de cristianismo. En lo tipológico se intentaba secundar un deseo de acercamiento de la asamblea de los fieles al presbiterio. La disminución de la asistencia de fieles a las iglesias hacía necesario también el redimensionamiento de los templos, lo que unido a la superación de las barreras técnicas que impedían cubrir grandes luces con medios ordinarios ha terminado cuajando en la transformación tipológica de la que hablamos.

Lo que era una constante, -el espacio basilical-rectangular-longitudinal-, fue sustituido por todo un repertorio tipológico digno de estudio.

EL MOVIMIENTO LITÚRGICO.-

La espacialidad del templo católico, que buscaba diferenciarse de su competidor europeo-protestante, acentuó una cierta polarización sobre dos elementos nuevos: el tabernáculo, lugar simbólico de la presencia eucarística -en función del cual el altar pasaba a un segundo término- y el púlpito lugar de la predicación y de la enseñanza de la doctrina de la Iglesia.

En el siglo XIX se llegó a un olvido casi completo del concepto de participación de los fieles como consecuencia de la clericalización del culto. Mientras el celebrante, de espaldas a la asamblea, susurraba desde el altar la misa, los fieles se ocupaban en otros ejercicios de piedad individual independientes de la celebración litúrgica. Únicamente durante el Sanctus, la Consagración y la Comunión se prestaba atención al rito.

El espacio de las iglesias manifestaba esta disociación entre la liturgia y los fieles, tendiendo a acentuar la separación clero-fieles que se expresaba en el confinamiento del presbiterio en un ábside aislado por un comulgatorio y, también en altura, por gradas. El altar era el lugar misterioso donde el celebrante oficiaba en secreto un rito cada vez más distante debido también a una lengua incomprensible y a una expresión física cada vez más empobrecida.

En la nave, transformada en lugar de espera, surgieron los bancos, que limitaban cualquier movimiento de participación, acentuando no sólo la separación clero-fieles, sino también la individualidad de cada fiel.

Por el contrario, y en parte como consecuencia de la influencia de los templos erigidos por las órdenes religiosas, fueron cobrando mayor importancia los altares laterales convertidos además en puntos de devoción que tendían a dispersar la atención de los fieles con sus imágenes, velos, flores, reclinatorios, etcétera.

Esta situación generó un ambiente de inquietud que se manifestó en estudios diversos de renovación litúrgica en el contexto -precisamente- de algunas órdenes religiosas. En concreto, a mediados del siglo XIX aparecieron diversas aproximaciones en este sentido, en los monasterios benedictinos de Solesmes, -en Francia-, Beuron,-en Alemania-, y Maredsous,-en Bélgica-.

En Solesmes fue sobre todo el benedictino Prosper Guéranger (1805,1875) quien, por medio de sus publicaciones -particularmente con su comentario histórico y doctrinal del ciclo litúrgico y santoral en 15 volúmenes, titulado L'Année Liturgique, aparecido en 1841 contribuyó a un redescubrimiento de la liturgia. A dos sacerdotes alemanes, discípulos de Guéranger, los hermanos Wolter, se debe la fundación benedictina de Beuron en 1863. Asimismo, a Beuron, se deben dos fundaciones más de importancia en el desarrollo del Movimiento Litúrgico: Maredsous y Mont-César, ambas en Bélgica.

Se considera a Lambert Beauduin (1873-1960) el verdadero promotor y padre del Movimiento Litúrgico, reservándose a los anteriores la categoría de precursores. Beauduin expuso por primera vez sus ideas en público en el Congreso Católico de Malinas, en septiembre de 1909, en donde justificó la necesidad de conceder la mayor atención a las asambleas litúrgicas dominicales. Inmediatamente publicó La Vie Liturgique, y dos años más tarde su Misa Dominical y el primer número de la revista Les Questions liturgiques, destinada preferentemente al clero, donde empezaba a desarrollar los principios del Movimiento Litúrgico tal y como hoy es conocido. También en Mont-César nació la tradición de las Semanas de Estudios Litúrgicos para el clero que tuvieron gran importancia en la difusión del Movimiento.

A principios del siglo XX, la solicitud pastoral del Papa Pío X tradujo esta inquietud en tres decretos correspondientes a los años 1903, 1905 y 1910- que significaron un fuerte espaldarazo a esta tendencia renovadora en el terreno de la liturgia, destacando el primero de ellos, -el Motu proprio Tra le sollecitudini, de fecha 22 de noviembre de 1903- dedicado precisamente a alentar la participación de los fieles en la celebración de la Misa y en el que el Santo Padre hace hincapié en la “participatio actuosa” de los fieles.

Alrededor de la Primera Guerra Mundial se produjo un nuevo impulso de los estudios litúrgicos centrados inicialmente en el monasterio benedictino alemán de María Laach -cuyo abad era Ildefonso Herwegen- consistentes, por una parte, en un afán cada vez más intenso de documentación histórica y, por otra, en el deseo de profundizar en la instrucción de los fieles

como necesario camino para una participación cada vez más activa en los misterios de la propia liturgia. Consciente de la altura que había alcanzado la teología protestante en Alemania, Herwegen quiso dotar de fundamentación científica al Movimiento Litúrgico, fundando una Academia de Estudios Patrísticos, unos Talleres de Arte Sacro y preparando numerosas publicaciones: un Breviario, un Misal Cotidiano y Vespéral y un Misal Coral.

En la década de los veinte la pujanza del Movimiento se tradujo en una importante transmisión de sus principios, así como en una multiplicación de sus centros de difusión. Entre ellos, el más destacado pudo ser el del monasterio austríaco de canónigos regulares de Klosterneuburg, donde la figura más original y destacada fue Pius Pársch (1884-1954); Su Calendario Litúrgico o su Misal Dominical alcanzaron tiradas extraordinarias que manifestaban el interés popular que empezaban a alcanzar los principios del Movimiento Litúrgico. En el terreno de las aplicaciones arquitectónicas -lo más destacado fue la publicación del libro *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie* en colaboración con el arquitecto Robert Kramreiter.

En este punto hay que destacar el trabajo del pensador alemán Romano Guardini que estudió las implicaciones de la liturgia con la antropología, la sociología, la filosofía y el arte. Guardini, -primero en Maguncia, después en Berlín y finalmente en Munich-, supo rodearse de un grupo de universitarios en los que inculcó una particular preocupación por la liturgia como expresión de su fe. En este ambiente, y alrededor de las reuniones del grupo Quickborn, en 1928 tuvieron lugar las interesantísimas propuestas de renovación del espacio sacro en la Sala de los Caballeros del castillo de Rothenfelds, colaborando el arquitecto Rudolf Schwarz con el propio Guardini.

Estas investigaciones tuvieron que esperar al fin de la Segunda Guerra Mundial para ser aplicadas de modo generalizado en la reconstrucción del dañado patrimonio eclesiástico alemán, donde surgen dos tendencias básicas, representadas por Rudolf Schwarz (1897-1961) y Emil Steffann (1899-1968): el primero entiende la construcción de iglesias como demostración y realización de esquemas sagrados, Emil Steffann, sin embargo, atiende a los elementos del espacio para la comunidad y su celebración de la liturgia.

También tras la Segunda Guerra Mundial, y paralelamente, el papa Pío XII volvió a impulsar la renovación, esta vez mediante la promulgación de una Encíclica sobre la liturgia - *Mediator Dei*- con fecha 20 de noviembre de 1947. No obstante, el paso fundamental para la incontenible renovación fue la aprobación de la reforma litúrgica de la Vigilia Pascual y de la Semana Santa.

Signo de la universalidad que había alcanzado el Movimiento Litúrgico fue el Congreso Internacional de Asís en 1956, que se cerró con una locución del Papa que anunciaba nuevas reformas preparando el camino de la *Sacrosanctum Concilium* – Constitución sobre la Sagrada Liturgia- primer documento promulgado por Pablo VI a propuesta de los padres conciliares del Vaticano II, con fecha 5 de diciembre de 1963.

Cabe apuntar que esta corriente de renovación encarnaba acabadamente los criterios de la modernidad -entendida como superación de lo particular-, en la medida en que pretendía erradicar lo que eran consideradas desviaciones –introducidas por las tradiciones-devociones locales- y devolver el sentido radical-absoluto-universal al culto. Esto se tradujo en una opción doctrinal figurativamente Cristocéntrica – “*Christozentrische Kirchenkunst*” (El cristocentrismo de arte religioso, de Van Acken- que exigía la concentración de la arquitectura y de la liturgia en el altar, como centro del espacio. De aquí la oposición genérica a la proliferación de los devociones populares, que tendían a presentarse como un problema.

Prueba del avance tipológico logrado por las soluciones tipológicas desarrolladas por éste movimiento, es que en muchas de éstas iglesias, tras el Concilio, no hubo necesidad de transformación alguna para la aplicación de las disposiciones impuestas por éste.

En este período y bajo el dominio de esta mentalidad, desaparecieron con frecuencia devociones-capillas-ermitas dedicadas a santos o advocaciones locales. El mismo proceso sufrieron costumbres populares -como las procesiones-, entendidas en algunos casos como signos de un pasado en vías de extinción.

EL MOVIMIENTO LITÚRGICO EN ESPAÑA.-

Sintéticamente habría que señalar el empleo de algunos recursos espaciales con el fin de centrar la atención de los fieles en el altar-presbiterio, consistentes en provocar una cierta convergencia de los muros laterales del templo, efecto que, bien acompañado con el diseño de la cubierta y hasta del plano del suelo resultaba ciertamente efectivo. Después de la utópica propuesta de Asís Cabrero y Rafael Aburto para una Catedral en Madrid, fue ensayado por Fisac primera vez con visos de realidad en nuestro país en 1951 en el proyecto de la capilla del Instituto Laboral de Daimiel que finalmente no llegó a edificarse. La primera obra construida en la que se aplicaba este recurso fue la iglesia del conjunto de Arcas Reales proyectado por el mismo autor para los dominicos de la Provincia de Filipinas, en Valladolid. Entre los primeros arquitectos seguidores de este recurso se encuentran José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota y Fernando Cavestany, los tres ligados a Instituto Nacional de Colonización, donde en primer lugar pusieron en práctica este recurso. Fernández del Amo en sendos proyectos rechazados para Torres de Salinas -mayo y diciembre de 1951-; Soto en la iglesia parroquial -esta vez, sí construida- del poblado de Esquivel -proyecto del templo de octubre de 1952- y Cavestany en la iglesia parroquial de Estella del Marqués -diciembre de 1953-.

También habría que señalar la recuperación del tipo centrado, ya fuera en su versión más elemental, circular o elíptica, o en la más elaborada de geometría cuadrangular. En determinados casos este recurso respondía a un planteamiento idealista-platónico como en el caso de Luis Moya, y en otros resultaba un recurso espacial experimental, como en el caso de Alejandro de la Sota. Como una derivación del tipo anterior, y atendiendo a gusto moderno por las formas geométricas, no resultó infrecuente la aplicación de otras geometrías cónicas a la planta de los templos, como la parábola o incluso la forma hiperbólica. Hay que destacar en qué medida la aparición de estas plantas acompañaba siempre aquel deseo convergente del que venimos hablando.

Con respecto a la década de los cuarenta en nuestro país, y en parte como consecuencia de la cristalización tipológica que significó la opción taxidérmica adoptada por los medios profesionales involucrados en la reconstrucción del patrimonio eclesiástico, la influencia extranjera puede cifrarse como mucho en algunas imágenes -meros iconos- de arquitecturas sacras casi exclusivamente europeas, provenientes del norte del continente, como en el caso de la obra de Eusa y Yárnoz en Pamplona, de Josep Domenec en Barcelona, o de Sáenz de Oíza y Laorga, en el Santuario vasco de Aránzazu y, en otros casos, de latitudes más meridionales como las influencias surrealistas italianas en la obra de Asís Cabrero, o las más clásicas del Quattrocento y Cincocento -también italianos- en la primera obra fisaquiense.

Parte de las mencionadas influencias extranjeras sobrevinieron como consecuencia de la Exposición de Arte Sacro de Vitoria, celebrada en mayo de 1939, certamen al que acudieron representaciones de Alemania, Austria, Bélgica, Francia, Inglaterra, Portugal y Suiza, y al que prestaron su valiosa colaboración los centros más importantes de producción sacra en la Europa de antes de la Guerra: las abadías benedictinas de María-Laach en Alemania, Beuron en Francia, Maredsous y Saint André de Brujas, de Bélgica, y la española de Monserrat.

En Vitoria se expusieron planos y maquetas de templos, de los vieneses Clemens Holzmeister y Robert Kramreiter, los franceses Dom Bellot, Droz, August Perret, Rouviere, Tournon, y Vidal, el portugués Pardal y los suizos Metzger y Sartoris, -entre otros-, además de otros objetos muebles, altares, artes gráficas, cerámicas, dibujos y grabados, escultura, esmaltes y lacas, hierro forjado y fundiciones, mosaicos, ornamentos, orfebrería, pintura y vidrieras.

Lo cierto es que por esa circunstancia de una cierta involución cultural en el panorama cultural español, durante la década de los cuarenta los modelos extranjeros aplicados respondieron, aproximadamente, y en el mejor de los casos, al primer cuarto de siglo.

A finales de esa década y principios de los cincuenta, los síntomas de agotamiento de la vía historicista condujeron a diversos arquitectos a buscar nuevos modelos fuera de nuestro país. En ese período no se trataba tanto de buscar imágenes como nuevos caminos operativos. Así, resulta ya un lugar común la referencia al viaje de Miguel Fisac a los países nórdicos en 1949 que dio origen a la veta organicista en nuestro país, que en el terreno sacro significó el nacimiento de una serie de recursos espaciales o a la estancia de Sáenz de Oíza en Estados Unidos, becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que le permitió conocer una arquitectura cuyo componente tecnológico se manifestó a su regreso a España en proyectos como el de Una Capilla en el Camino de Santiago -junto a Oteiza y Romany-, presentado al Premio Nacional de Arquitectura de 1954.

En estos años la salida del aislamiento político que sufrió en sus primeros tiempos el régimen del General Franco facilitó -como queda dicho- tanto los viajes de nuestros arquitectos al extranjero como la llegada -más o menos generalizada- de imágenes de la nueva arquitectura sacra.

Fue el momento de una -siempre relativa- incorporación de los modelos desarrollados en Alemania antes y -sobre todo- después de la Segunda Guerra Mundial y, en menor medida, de otros países del entorno que recogieron las influencias del pujante Movimiento Litúrgico.

La influencia real de la nueva arquitectura sacra alemana en nuestro país resultó desigual y estuvo -en cualquier caso- sujeta a su difusión a través de las publicaciones nacionales especializadas, especialmente ARQUITECTURA E INFORMES DE LA CONSTRUCCIÓN.

Resulta más difícil medir la recepción que de estas arquitecturas se hizo a través de las publicaciones extranjeras, fenómeno cada vez más en alza en el panorama cultural y arquitectónico español de los cincuenta y los sesenta.

En cualquier caso otras arquitecturas sacras destacables que se produjeron en diversos puntos de Europa -como en Italia, en Francia, en los países nórdicos, o en los Estados Unidos, no tuvieron -salvo contadas excepciones- mayor influencia en nuestro país que las del caso alemán.

Una de esas excepciones que vino a sacudir el panorama sacro en general, y el español en particular fue sin duda la capilla de Notre Dame-du-Haut -obra, cuya singularidad impedía su repetición-, que el arquitecto suizo Le Corbusier construyó en Ronchamp-Francia.

Tipológicamente también hay que señalar una influencia -teórica y, si se quiere, minoritaria- de la escuela pauperista, surgida fundamentalmente en Francia tras la Segunda Guerra Mundial, y cuyo impulso buscaba romper con el carácter monumental que había sido habitual en la arquitectura sacra tradicional, y que era considerado escandaloso por esta corriente.

Ya en la década de los sesenta, el nacimiento de la revista ARA en nuestro país, -cuyo primer número fue publicado en 1964, es decir, en pleno Concilio-, y uno de cuyos objetivos fue precisamente ofrecer ejemplos válidos para nuestros artistas y arquitectos, significó la definitiva difusión de ejemplos internacionales -muchos de ellos con carácter experimental- en nuestro país, lo que facilitó la multiplicación tipológica que caracterizó la arquitectura sacra española del posconcilio.

Una última corriente -también relativamente minoritaria- que influyó en la arquitectura sacra española fue la proveniente de Hispanoamérica. En muchos casos la voluntad de singularizar las edificaciones sacras, junto al deseo de evitar el recurso a figuraciones arcaizantes, condujo al ensayo de estructuras especiales, como las cubiertas laminares construidas por el arquitecto español emigrado a México Félix Candela. El hecho de que Candela -en compañía de Enrique de la Mora, José Ramón Azpiazu y José Antonio Torroja- construyese, ya entrada la década de los sesenta la Basílica Hispanoamericana de Guadalupe en Madrid, para la litúrgicamente vanguardista congregación mexicana de los Misioneros del Espíritu Santo, contribuyó a afianzar esta corriente en nuestro país. A esta influencia no resultaba ajena una cierta tradición constructiva relacionada con las bóvedas tabicadas, a la que el arquitecto Luis Moya Blanco aportó sus notables esfuerzos de divulgación teórica, así como el ejemplo de su propia obra.

LA IGLESIA EN LA RECONSTRUCCIÓN ESPAÑOLA: IGLESIA DE SAN JOSÉ, DE CAÑADA DE AGRA.

LA ARQUITECTURA DE LA RECONSTRUCCIÓN.

Una de las constantes que sirve para definir las coordenadas ideológicas del nuevo Régimen fue -precisamente- el de una cierta *religiosidad oficial*. Conviene recordar que la Guerra estalló, en parte, como consecuencia de una reacción a la persecución religiosa de la República.

Como consecuencia, terminada la contienda y dentro del programa de reconstrucción nacional, la iglesia ocupa un papel como valor referencial y en las actuaciones de los distintos organismos creados por el Régimen para llevarla a cabo, el templo, junto con el Ayuntamiento y el resto de las instituciones públicas, comparte protagonismo como elemento configurador del espacio central o plaza mayor.

Los distintos organismos: Instituto Nacional de Colonización (INC), Obra Sindical de Hogar (OSH), Dirección General de Arquitectura (DGA) y algún otro mas como las Universidades Laborales, cada uno en su ámbito y con una crónica carencia de medios, emprende la tarea de la reconstrucción y son los arquitectos vinculados a ellos los que intervendrán habitualmente en el proceso.

Los templos erigidos por estos arquitectos siguen, lógicamente, la misma evolución tipológica y formal que el resto.

Al principio casi nunca se plantean innovaciones tipológicas. El espacio resultante es longitudinal, subrayando esa característica las limitaciones materiales que impedían, salvo casos muy aislados, una organización estructural de otro género.

En lo que concierne a tipología estándar, se puede aportar la definición elaborada por Manuel Blanco para Regiones Devastadas: *“el modelo de iglesias que regiones utiliza, corresponde a una Iglesia de una gran nave, con entrada soto-coro y una capilla mayor o presbiterio independiente, ligeramente levada sobre el resto del templo y con las dependencias parroquiales en una crujía que flanquea la nave por cada uno de sus lados y capillas en algún caso, así como una logia lateral y un baptisterio. Podremos decir, así, que están compuestos exteriormente de una fachada, un cuerpo de nave principal, cubierto a dos aguas, un presbiterio mas elevado y una logia adosada”*.

Estas consignas no impidieron, sin embargo que precisamente todos estos arquitectos, figuraran entre los primeros en asumir las nuevas corrientes e ideas conforme iban teniendo acceso a ellas.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO (1.914 -1.995).-

Es el caso de José Luis Fernández del Amo que entre 1947 y 1967 construye catorce pueblos de los casi trescientos que promueve el Instituto Nacional de Colonización.

Según Luis Fernández-Galiano, los pueblos de Fernández del Amo se entenderían quizá mejor con términos empleados habitualmente para referirse a las artes plásticas más que a la propia arquitectura. De todos ellos, acaso el más relevante sea el de abstracción. En esta clave se pueden entender el purismo extremo de las volumetrías, el rigor geométrico, casi irreal, de la definición de sus huecos, el tratamiento delicado de las texturas de los paramentos del terreno. Se diría que esta arquitectura proviene de un matrimonio afortunado entre Mondrian y Tàpies, y debería juzgarse en el contexto de la producción plástica de la década de los cincuenta, de los Millares, Rivera, Tàpies, Saura, Chillida, Guerrero, de los que Fernández del Amo fue primer promotor, más bien que en el muy diverso contexto arquitectónico de los que fueron sus compañeros de generación. Y si ha de buscarse una referencia arquitectónica, esta se hallaría en el neoplasticismo de Van Doesburg y Van Esteren, en el purismo quizá, y en la disciplina ética y estética del Loos de la Casa Steiner, mucho menos que en racionalismo, el populismo y las corrientes orgánicas.

LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN: CAÑADA DE AGRA

En el primer proyecto que realizó para el Instituto en 1951, Torre de Salinas, en la cuenca del Alberche cerca de Talavera de la Reina, fijó deliberadamente su atención en la vegetación espontánea, plantas silvestres, arbustos y jaramagos florecidos en sus orillas, por el propósito que llevaba de establecer la edificación de forma tal que circundase áreas en las que esta vegetación permaneciese, constituyendo así los espacios libres de expansión de las viviendas, su entorno y el ambiente de su comunicación con el centro cívico y asistencial, aparte de la circulación rodada que les diera acceso y las relaciones con las parcelas de cultivo. Fue entonces, allá por el año 1951, cuando concibió el sistema de ordenación general del poblado que no se construyó, pues los servicios centrales no estimaron de manera favorable

las nuevas ideas urbanísticas que se desarrollaban en él; este esquema con algunas modificaciones en el viario, pero no en la concepción espacial, es desarrollado después en los montes y encinares de Cáceres con el pueblo de Vegaviana (1954) y en los páramos de Hellín (Albacete) en el pueblo de Cañada de Agra (1962).

A propósito de éste último, el propio arquitecto explica: *“En la ocasión de proyectarse un pueblo sobre la cuenca del Alberche, Torres de Salinas, en las cercanías de Talavera de la Reina, fijé deliberadamente la atención en la vegetación espontánea, plantas silvestres, arbustos y jaramagos florecidos en sus orillas, por el propósito que llevaba de establecer la edificación de forma tal, que circundase áreas en las que esta vegetación permaneciese, constituyendo así los espacios libres de expansión de las viviendas, su entorno y el ambiente de su comunicación con el centro cívico y asistencial, a parte de la circulación rodada que les diera acceso y las relaciones con las parcelas de cultivo. Fue entonces, allá por el año de 1950 cuando concebí este sistema de ordenación general del poblado, en un anteproyecto que no se realizó por el rechazo de los servicios centrales del I.N.C., que no estimaron de manera favorable las nuevas ideas arquitectónicas y urbanísticas que se desarrollaban en él, y que pude llevar a cabo años después en los montes y encinares de Cáceres con el pueblo de Vegaviana y en Cañada de Agra en Albacete”.*

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JOSÉ (1.959–1.962) PREMIO NACIONAL DE ARQUITECTURA DE 1.967.

La iglesia parroquial de San José se ubica en la parte más elevada del poblado de colonización Cañada de Agra. Se trata de una localización atípica dentro de los poblados de éste tipo, ya que suele ser uno de los elementos que conforman la Plaza Mayor que, en éste caso, se desplaza a una zona más baja, con ello se realza todo el conjunto aumentando el efecto la esbelta torre que ocupa un lugar preminente por delante del atrio que relaciona el templo con la casa rectoral y el edificio de Acción Católica y separada del cuerpo principal del templo, ayudando a la definición del espacio de acceso conformado por un atrio de bajísima altura (2,00 m) que, además obliga por su configuración, al acercamiento gradual, con un recorrido ceremonial tangencial y una sensación de *recogimiento* previa al gozo que produce la entrada en la casa de Dios. A ésta se accede por un soto-coro que recorre lateralmente el templo en sentido longitudinal y está rematado, en su cabecera por el altar del Sagrario. La planta de una sola nave, es de forma trapezoidal con muros convergentes hacia el presbiterio que se ilumina a través de una vidriera lateral y cubierta inclinada a un agua, con estructura de cerchas metálicas ocultas por un falso techo de placas de corcho aglomerado. La fábrica, tanto interior como exterior, es de ladrillo visto y todo el espacio se ilumina –además de la mencionada vidriera– por otras catorce longitudinales, una por cada estación. La escalera de acceso al coro es de peldaños en ménsula, de hormigón y está desprovista de barandilla alguna.

Los murales cerámicos, hechos de manera artesanal, el altar, revestido de cerámica y vidrieras son de Antonio Hernández Carpe y los relieves del Bautismo del Señor de talleres Arte Granda, de Madrid. En el exterior se encuentra una escultura que tendría que representar a San José, pero un error les hizo llevar a San Isidro y allí se quedó.

Es destacable la convergencia del espacio hacia el presbiterio, iluminado asimétricamente en una solución muy próxima a la Capilla del Seminario hispano-americano, del mismo autor, de 1.962 y siguiendo en líneas generales, las directrices del Movimiento Litúrgico importado a España, entre otros, por Fisac.

En la actualidad, el templo se encuentra en un estado bastante lamentable de conservación, presenta problemas de cubierta y, desde su construcción, de cimentación por inestabilidad de los terraplenes adyacentes.

Por otro lado se conserva casi en su totalidad con todos los elementos originales, mobiliario, objetos de culto y litúrgicos, altar de cerámica hecha a mano e incluso aguamanil y pila bautismal, aunque trasladada ésta última, del Baptisterio al Presbiterio por imperativos litúrgicos.

IGLESIA PARA EL ORATORIO DE SAN FELIPE NERI (ALBACETE):

LO ATEMPORAL

PRECEDENTES

Como ya hemos visto, a partir de la década de los cincuenta, poco a poco, los arquitectos españoles van retomando el contacto con las corrientes del Movimiento Moderno ya asentadas en Europa y Estados Unidos. Las publicaciones españolas y extranjeras sobre arquitectura se generalizan como medio de difusión y se hace habitual y asequible viajar a estos países. Con todo, la arquitectura española se pone al día e incluso empieza a ocupar un puesto relevante en el mundo, puesto que ya no abandonará.

ANTONIO ESCARIO MARTÍNEZ. ARQUITECTO

Antonio Escario Martínez, Arquitecto. Escuela Madrid en 1.963 y Doctor en 1.967. Académico de Número por la Real Academia de Bellas artes de San Carlos de Valencia.

Antonio Escario se licenció en uno de los períodos más emocionantes en la historia de la arquitectura. Muchos pueden asociar a la década de 1960 con estilos arquitectónicos influenciados por una ingeniería funcional característica de la postguerra, pero también fue un período de gran optimismo y experimentación, que tuvo su mayor expresividad en el estilo Modernista.

“Fue un gran momento para salir al escenario”, dice Escario. “Hubo mucho creatividad y energía en mi profesión durante esos años, en parte motivadas por una gran confianza en el futuro y en lo que la tecnología podía hacer para mejorar la vida”. En la actualidad quizás seamos un poco más escépticos, sopesando los beneficios y las desventajas del progreso en general, pero no puede negarse que aún ahora seguimos volviendo a aquella época que produjo muchos de los clásicos del diseño, que se mantienen actuales hasta el día de hoy.

“Estaban los Grandes, como Oscar Niemeyer, por ejemplo, pero, en realidad, el proceso había comenzado incluso antes, en los años 1920 y 1930, cuando ‘Los 5 Magníficos’, Le

Corbusier, van der Rohe, Lloyd Wright, Aalto y el movimiento Bauhaus de Gropius, establecieron el modelo de lo que hoy llamamos diseño y arquitectura moderna". Sobre la base de su magnífico legado, pero siempre consciente de la necesidad de evolucionar y acrecentarse con los tiempos, Escario ha desarrollado una maestría propia, que se ha convertido en parte del paisaje físico y cultural del Este de España.

"OPERA PRIMA"

El templo para el oratorio de San Felipe Neri –al que me referiré en adelante como "Los Filipenses", como se les conoce popularmente en Albacete-, es la primera obra de Escario, tanto es así que viene firmado por D. Adolfo Gil Alcañiz, arquitecto recientemente fallecido.

Las influencias de los grandes arquitectos a que se refiere el propio Escario quedan patentes desde esta "opera prima": Frank Lloyd Wright (First Unitarian Church) o Félix Candela (El Attilio o el oratorio de La Habana) y, en España, Javier Carvajal (Nuestra señora de Los Ángeles); podrían haber sido referentes en Los Filipenses, pero la iglesia respira un aire personal propio que la hace "atemporal".

La actuación no se limita a la construcción del templo, sino que remodela toda la casa de la Congregación que compone la totalidad de la manzana y es ahí donde radica buena parte del buen resultado obtenido: la pequeña manzana se rodea de espacios verdes que llegan a invadir el complejo, fundiéndose en un difícil ejercicio, dada la existencia de una calle intermedia. El uso de materiales "puros": mampostería, madera, teja cerámica, vidrio,... le dan un aspecto rural que no ha podido "fagocitar" la ciudad a pesar de hallarse rodeada de grandes edificios. Las ligeras angulaciones en fachadas y cubierta, no se limitan al templo sino que tienen continuidad en la casa de la congregación creando una unidad de conjunto que al mismo tiempo respeta, en buena medida, las sencillas edificaciones pre-existentes.

La construcción se realiza con muros de mampostería y estructura de hormigón – ocasionalmente vista- y cerchas metálicas ocultas por un intradós totalmente recubierto de madera.

Al templo se accede gradualmente: Hito de Hormigón con la cruz que nos reclama, retranqueo del espacio exterior y una escultura de la virgen – obra del escultor Vilacamps- nos da la bienvenida, después una escalinata tangencial, un pórtico y, por fin, acceso al interior, igualmente tangencial, un viaje simbólico al mundo interior, a la oración. Tanto las paredes como la cubierta convergen al amplio presbiterio semicircular, participativo; al igual que en Ron-champ, los muros ascienden hasta la cubierta, están próximas pero no la alcanzan: una delgada línea de luz las separa en todo el contorno menos en el fondo del presbiterio y la sacristía, en clara alegoría de los fieles en su búsqueda de Dios, la luz que llega cenitalmente, a través de la espiral ascendente que forma la cubierta sobre el Altar.

Mobiliario, objetos litúrgicos, confesionario, bancos, Altar –un bloque cuadrado de piedra- e, incluso las actuaciones posteriores, como la instalación de una verja cerrando el paso -diseñada también por Escario- conservan la unidad conceptual y permanecen inalterados y –me repito- atemporales.

Albacete, mayo de 2012

BIBLIOGRAFÍA

1. G.C. ARGAN, "Walter Gropius e la Bauhaus", trad. Cast., Buenos Aires, 1957. Pág. 25
2. LEONARDO BENEVOLO, "Historia de la Arquitectura Moderna", Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1974. Pág. 5
3. WERNER SOMBART, "Le socialisme et le mouvement social au XIXe siècle. Paris, 1898. Págs. 24-27
4. S.S. LEÓN XXIII, "Encíclica Rerum Novarum", 15 de mayo de 1.891.
5. JORGE TORRES CUECO (ARQUITECTO) Y LUIS BLANES PLA (LICENCIADO EN BELLAS ARTES), Propuesta de intervención en la iglesia de San Francisco Caudete (Albacete), Valencia, 1997
6. BASSEGODA I NONELL, Joan (1989). El gran Gaudí. Ed. AUSA, Sabadell
7. DENNIS SHARP, "historia en imágenes de la Arquitectura del siglo XX", Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1.972
8. EDUARDO DELGADO ORUSCO, Tesis doctoral "Arquitectura sacra española, 1.939-1.975: De la posguerra al postconcilio", Departamento de Composición arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1.999.
9. EDUARDO DELGADO ORUSCO, " Santa María de Moratalaz, 1.965-1.971 Miguel Fisac " Archivos de arquitectura, Colegio de Arquitectos de Almería, 2.007
10. Francisco Arsenio - F. Arenas, O.P. "Sintomatología de la arquitectura moderna" ARQUITECTURA, nº 17 mayo 1.960.
11. COLIN FABER, "Las estructuras de Candela" Compañía editorial Continental, S.A., México, 1.970
12. CARLOS FLORES - XAVIER GÜELL, "Guía de la Arquitectura de España 1.929/1.996, Fundación Caja de Arquitectos, 1.996
13. WALTER ZAHNER, " La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI", I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea